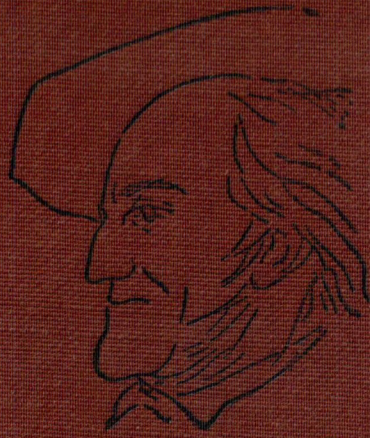


ДЖОРДЖЕ БЭЛАН ■ Я. РИХАРД ВАГНЕР...



ДЖОРДЖЕ БЭЛАН
Я, РИХАРД ВАГНЕР...

Я, РИХАРД ВАГНЕР...

автобиография, записанная

ДЖОРДЖЕ БЭЛАНОМ

Перевод Татьяны Бериндей

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОЛОДЕЖИ
БУХАРЕСТ

ПОРТРЕТ НА ОБЛОЖКЕ ВЫПОЛНЕН
ЧИКОМ ДАМАДИАНОМ

« Воспроизводить правду, возможно, дело хорошее, но творить истину лучше, намного лучше... »

ВЕРДИ

I

Меня давно уже преследует мысль о том, чтобы написать книгу о Рихарде Вагнере. «Еще одна книга о Вагнере?» — спросит читатель, знающий, что на эту тему были написаны тысячи очерков, эссе, монографий, и убежденный, что затрагивать ее вновь означает пересказывать — с минимальными шансами внести в этот пересказ свой личный вклад, — то, что было уже констатировано и обнаружено другими. Можно ли сказать что-нибудь новое после того, как столько умов, на стольких широтах, обследовали все, даже самые сокровенные уголки вагнеровского наследия?

Действительно, музыковедение должно быть и творчеством, отличаться новизной взглядов, высказывать нечто новое. Повторять уже сказанное бесполезно. Чем дать новую компиляцию, используя по-иному факты и идеи, отмеченные многочисленными биографами Вагнера, не лучше ли просто взять и перевести ту или иную из наиболее обстоятельных работ, посвященных великому композитору?

И я охотно приступил бы к переводу Жульена или Лихтанберже, Чемберлена или Адорно, если бы не чувствовал в своем собственном отношении к Вагнеру нечто особенное, чего не мог бы передать читателю, ограничившись переводом. Проявляется ли в этом некоторое самомнение, тень пренебрежения к предшественникам? Нисколько. Это лишь результат нового взгляда на историю, к которому обязывают нас события нашей эпохи. С течением времени общественный и человеческий опыт раскрывает нам в великих творениях прошлого исключительно глубокий и актуальный

смысл. Обнаруживая в произведениях мастеров нотки, настолько близкие нашей собственной восприимчивости, что эти произведения, хотя и возникшие в иных исторических условиях, кажутся нам созданными под знаком тех же вопросов, которые волнуют сознание современного нам общества, мы как бы заново открываем прошлое. Служить неистощимым источником идей, сохранять вечно современное звучание, переживать с каждой эпохой новую молодость — вот назначение гениальных произведений. Именно поэтому изучение вагнеровского творчества никогда не станет чем-то отжившим, анахроничным, — разумеется, при условии, чтобы оно производилось с постоянно обновляющейся точки зрения, подсказываемой непрерывным развитием общества и искусства.

Какая страшная ограниченность породила спесивое пренебрежение к Вагнеру у некоторых мнимых знаменосцев современности! Это люди, которых Бруно Вальтер весьма удачно называл «филистерами модернизма». Они лишь формально отличаются от тех филистеров, которых Шуман клеймил как врагов настоящего (отвергаемого ими во имя прошлого); ибо, отрицая жизненность прошлого (во имя возгордившегося настоящего), новые филистеры проявляют все ту же догматическую ограниченность в области восприимчивости и понимания. Излюбленным предметом их насмешек являются творения романтизма, якобы изжившие себя, вышедшие из моды в силу своего риторизма, гипертрофии чувства, литературщины выражения, преувеличенного внимания к форме. И кому же было суждено стать главной мишенью антиромантических нападок филистеров модернизма, как не композитору, который ознаменовал апогей романтизма и стал его воплощением, кому, как не Рихарду Вагнеру?

Поверхностный характер подобных нападок проявляется прежде всего в том, что они игнорируют глубокое родство поисков композиторов нашего времени с вопросами, волновавшими Вагнера. Постоянный интерес к вопросам бытия, повышенная восприимчивость к демоническим, абсурдным и роковым сторонам жизни, настойчивое изыскание новых способов выражения, сопровождаемое кропотливой теоретической работой, нетерпимость и героическое сопротивление наветам тупоумных консерваторов — все эти, столь

характерные для передового композитора XX века черты порождены проблематикой вагнеровского творчества. Внимательное изучение личности Вагнера не только не будет бесполезным занятием, но позволит современному композитору лучше осознать самого себя. Раскрывая свои исторические корни, современные исследования только выигрывают от этого, становятся более настойчивыми, лучше определяют свое направление. Тем более, что перед ними стоит вагнеровский пример неустанного стремления к высокому творческому идеалу.

Творец, столь созвучный в своих стремлениях и чаяниях композиторам наших дней, Вагнер не мог оставить нам наследие, которое воспринималось бы людьми XX века как устарелое, анахроничное, не соответствующее их нуждам. Таким оно может показаться лишь тем, кто случайно познакомился с ним и судит о нем по первому поверхностному впечатлению; для тех же, у кого хватило терпения вжиться в мир вагнеровской музыки, впитать ее умом и сердцем, она сверкает, подобно зеркалу, в котором с волнующей четкостью отражаются неизменно актуальные вопросы человечества. Вам претит лицемерная мораль, основанная на лжецеломудрии и условностях, ставших фетишами? Прислушайтесь внимательно музыке «Тангейзера», особенно часть, посвященную состязанию певцов в Вартбурге, — и вы сумеете более мужественно перенести горечь истины, гласящей, что с незапамятных времен человеку в его стремлении к полноценной жизни приходилось бороться с тираническим господством лицемерных приличий. Вас огорчают гонения, которым подвергается смелое, обновляющее искусство со стороны закоснелой, но все еще могущественной в своих административных правах традиции? Вам остается только пойти на «Нюрнбергских мейстерзингеров», где вы убедитесь в бессмертности Бекmesserа, этого прообраза агрессивной тупости и тщеславного самодурства, как и в неизбежности его банкротства. Вагнеровская музыка будет для лишенного предрассудков слушателя, одновременно и чуткого, и пристально вглядывающегося в нее, как бы словом друга, который умеет утешить и ободрить, которому хорошо знакомы вопросы, волнующие наши беспокойные умы.

Вагнер, сохраняющий всю свою свежесть в XX веке, Вагнер, вечно живую актуальность которого — как человека

и художника — не затмили космические, атомные, электронные открытия, — вот образ, прельщающий мое воображение. И не только потому, что он поистине пленителен, а и потому, что направленные таким образом изыскания находят свое оправдание в историческом развитии толкования вагнеровского творчества; это — звено, ведущее дальше, к горизонтам бесконечности, в процессе понимания этого необычайно сложного художественного явления.

Сколь увлекательно, но в то же время сколь ответственно такое предприятие! Прощай, удобное традиционное изложение, которое начинают с обычного: «Рихард Вагнер родился в таком-то году... в семье такого-то...» и продолжают перечислением различных событий его жизни и изложением сюжетов его произведений, с тем чтобы облегченно вздохнуть в финале — с реквиемом у гроба усопшего. Лицом к лицу с вопросами, выдвинутыми необходимостью дать современное толкование личности Вагнера, я без ложной скромности задаю себе вопрос: сумею ли я успешно справиться с подобной задачей? Во мне как будто берет верх робость, она тормозит мои порывы, но все же, все же я не могу вернуться к разумному традиционному, общепризнанному методу непогрешимой компиляции. Сознание бесполезности жеста было бы не менее парализующим, чем сознание недостатка сил. Отказаться от избранной темы? Нет, это немыслимо: возникшей жизни нельзя велеть вернуться вспять, в небытие, из которого она родилась. Как же быть?..

Вот какие вопросы волновали мой ум, когда я прибыл в патриархальную Агапию прохладным летом 1964 года, надеясь найти им здесь решение. Тщетные надежды: они продолжали и далее преследовать меня, не открывая, однако, возможности нарисовать живой образ Вагнера — все избираемые мною решения колебались между банальным и экстравагантным. Они продолжали бы еще долго терзать меня, оставаясь, по всей вероятности, по-прежнему неразрешенными, если бы в один прекрасный день не произошло событие, о котором я хочу рассказать здесь.

... Вечерело. Утомленный днем напряженной работы, я следил, сидя на крыльце за письменным столом, за призрачными силуэтами монахинь, спешивших к вечерне.

Вокруг меня плыл торжественный звон колоколов, в который вплетался четкий перестук била. Эти чарующие звуки проникали в мое сознание сладкой истомой, кротко зовущей встать из-за стола и растянуться на соблазнительной старинной постели в комнате рядом. В уме моем, утомленном постоянными думами о Вагнере, доносящиеся со стороны монастыря гармонии будили — в силу бог весть какой игры воображения — представления о величественном песнопении пилигримов, возвращающихся из паломничества в Рим, где они получили благословение папы. Перед моими полузакрытыми глазами, на которые все более и более тяжело опускались веки, возникло шествие, медленно проходившее перед взволнованной Елизаветой. Я все с бóльшим и бóльшим трудом следил за процессией паломников, так как меня все сильнее одолевала дрема. Мне удалось все же проводить их умственным взором до тех пор, пока они не скрылись на горизонте и передо мной не возник, одинокий и безутешный, Генрих, пилигрим, которому папа отказал в отпущении грехов. Но тут дрема моя внезапно рассеялась, потому что образ, который возникал передо мной в полусне, вдруг предстал моим полуоткрытым глазам в чрезвычайно материальных очертаниях. Из глубины комнаты на меня пристально смотрела вполне реальная фигура, пронизывая взглядом полумрак и словно электризуя все мое существо. Не помню точно, как я на это прореагировал (приподнялся ли или продолжал неподвижно лежать в постели?), ибо испытанный мною панический страх был близок к кошмару. Одно знаю точно: в эту минуту в уме моем молниеносно пронеслась мысль о дьяволе, который, не считаясь с научным позитивизмом, столь прочно укоренившимся в мировоззрении XX века, отлично сумел предстать перед Адрианом Леверкюном, героем «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. Несмотря на реалистический склад моего ума и на то, что возможность встречи с привидением казалось мне совершенно невероятной, разговор Леверкюна с дьяволом, в той форме, в какой изобразил его Томас Манн, не представлял для меня даже и тени сомнения в том, что касается его подлинности: он запечатлелся в моей памяти как один из самых потрясающих образов — встречи человеческого духа с кроющим в нем отрицанием. В эти мгновения, которые, казалось, длились целую вечность, цензура трезвого разума

приостановила свое действие. Возбужденное воображение задавало себе вопрос, не явился ли и этот неожиданный посетитель из того же мира, из которого вышел мрачный гость Адриана Леверкюна? Загадочная улыбка, угадывавшаяся на лице моего странного гостя — тщедушного старичка в берете, укрепляла во мне жуткую уверенность, что передо мной посланец с того света. В этом состоянии между сном и явью я с огромным усилием смог сделать вполне естественный жест самозащиты.

— Уходи! Чего тебе здесь надо? Я не звал тебя! — бормотал я, надеясь, что эти слова подействуют, как магическое заклинание, как крестное знамение, с помощью которого Валентин обезоружил Мефистофеля.

— Как это, чего мне здесь надо? Разве вы меня не звали? Вы столько раз мысленно обращались ко мне, что убедили меня в необходимости вернуться на землю и удовлетворить ваше желание, — приятным негромким баритоном ответил мне таинственный посетитель. — И вот я здесь, — с вами...

— Я звал тебя? Здесь, несомненно, какое-то недоразумение. Я не имею ничего общего с Адрианом Леверкюном и еще меньше с доктором Фаустусом. Демоническое никогда не влекло меня...

— Ха-ха-ха! — расхохотался мой собеседник, и, к моему величайшему удивлению и облегчению, я не заметил и тени мефистофельского в этом смехе, который, напротив, казалось, вырвался из открытого и благородного сердца. — Иначе говоря, вы приняли меня за сатану?

— А за кого же другого я мог тебя принять?

— Да что вы! Я — Рихард Вагнер. Неужели так трудно узнать меня? Взрослый человек — и верите в дьявола... Вы, верно, недавно начитались Гёте и еще находитесь под впечатлением этого чтения... Отрешитесь от литературы, милый друг, потому что нечистый может появиться только в ней, и вернитесь к действительности. Я всего-навсего — Рихард Вагнер!

Все более и более поражаясь, я чувствовал себя словно захваченным вихрем духов. Ценой нового, отчаянного усилия я попытался сохранить видимость вежливости:

— О, маэстро, прошу извинить меня. Знаете, этот полумрак... Но все же я не совсем понимаю... Я знал...

— Что именно?

— ... что вы умерли. В 1883 году, 13 февраля. Так пишут во всех книгах по истории музыки, во всех энциклопедиях. Так меня учили в консерватории. Недавно было даже ознаменовано 60-летие со дня этого события.

— Ах, вы, вероятно, ссылаетесь на тот день, когда у меня был инфаркт, — конечно, довольно-таки неприятный — в Венеции... Ну и что ж с того? Вы не могли придумать ничего лучшего, как занести этот день в календарь и отмечать его? Значит, с тех пор Рихард Вагнер перестал существовать для вас?

— Да нет же, я далек от этой мысли. Вы продолжаете жить и в наши дни и, пожалуй, даже куда более реально, чем сто лет назад, когда вам то и дело приходилось бороться со всякими трудностями и постоянно убеждать того или иного директора театра поставить «Тангейзера» или «Лоэнгрина». В наше время невозможно говорить о современной музыке и ее вопросах, не упомянув о вагнеровском периоде, отмечающем момент ее рождения. К тому же разве та настоящая, с которой я мысленно обращаюсь к вам уже так давно, не является сама по себе признаком вашего бессмертия?

— Ну, это уже лучше... Вы, следовательно, поняли, что к вопросу существования или несуществования того или иного композитора имеется и более широкий подход — фактически, единственный, который заслуживает того, чтобы с ним считались. Критерий духовного бессмертия гораздо более глубок, чем критерий физического существования; тогда как последний связан со случайностями, первые уходит корнями в самую сущность. Возможно, что некоторый из композиторов, еще не пострадавших от инфаркта и сохраняющих все внешние признаки благополучия, уже похоронены для потомства: это беспощадная кара, которая ожидает людей, гоняющихся за немедленным и дешевым успехом, склонных в любую минуту пойти на уступки вульгарному вкусу, готовых заключить коммерческую сделку за счет ни в чем не повинного искусства. Тогда как другие, самоотверженно жертвующие собой во имя чистого, обновляющего идеала, следующие лишь велениям своего эстетического кредо, продолжают жить и после своей кончины. Для них инфаркт лишь незначительное происшествие на пути к бессмертию. Постоянно находясь в одном ряду с

теми, кто ищет новых путей в искусстве, они поощряют, ободряют, дают советы. Надеюсь, вы не сочтете меня нескромным, если я выражу свое убеждение в том, что принадлежу к этим последним... Как видите, я имею некоторые основания считать себя еще живым и не придавать особой важности дню тринадцатого февраля. Вы все еще находите что-то странное в моем появлении здесь, у вас?

— Откровенно говоря, я пока что не способен ясно осознать происходящее. Насколько я понял, достаточно, чтобы между прошлым и настоящим существовала глубокая духовная связь, для того чтобы умершие души великих усопших...

— Извините мою неучтивость, но в качестве автора «Парсифаля» я вынужден вам возразить: молодой человек, души не умирают...

— Хорошо, если вам так угодно... тогда, скажем, для того, чтобы великие усопшие могли предстать перед нами наяву, так же как вы предстали передо мной сегодня...

— А почему бы и нет? Именно подобного рода духовная связь позволила мне нанести визит Бетховену в Вене и почерпнуть в заветах Титана то мужество, в котором я так нуждался для свершения задуманного. Мое преклонение перед ним было настолько глубоким, что оно должно было, раньше или позже, свести меня с человеком, в котором я видел своего высшего духовного наставника.

— Вы опять приводите меня в недоумение. Впервые слышу, что вы встречались с Бетховеном. Об этом не упоминается ни в одной из ваших биографий. В них говорится, что вы впервые побывали в Вене в 1832 году, спустя пять лет со дня смерти Бетховена...

— Как, вы считаете, что Бетховен умер?

— Я хочу сказать, когда желудочное заболевание прервало его земное существование... К тому же в 1827 году, в год этого печального события, вам было всего 14 лет, а в этом возрасте — как вы это сами говорите в своих «Воспоминаниях» — театр привлекал вас несравненно больше, чем музыка, и вы отнюдь не подозревали, что станете впоследствии реформатором в этой области искусства. Не понимаю, как это вы могли посетить Бетховена и тем более советоваться с ним по вопросам музыкальной драмы...

— Молодой человек, вы неисправимы. Вы снова применяете ко мне мерку ваших преподавателей по музыковедению? Избавьте меня от них, я никогда не переносил этих педантов, для которых все сводится к датам, фактам и документам. Вы не читали моего рассказа «Паломничество к Бетховену»?

— Того, что вы написали во время вашего первого пребывания в Париже? Теперь я начинаю понимать...

— Наконец-то... Да, Бетховен скончался — как говорят ваши преподаватели — в 1827 году, что не помешало мне в 1840 нанести ему визит в его венском доме, несмотря на то, что сам я находился тогда в Париже без гроша в кармане. Я перенесся туда на крыльях воображения, в которое верил по меньшей мере так же, как и в возможности, предлагаемые дилижансом; я спросил его, что он думает о новой музыке, вместе с ним возмущался порабощением искусства торгашеством, а он укрепил мое убеждение в том, что музыка сможет достигнуть нового расцвета, полностью выполнить свое назначение только в сочетании с поэзией. Обо всем этом я рассказал в новелле, заказанной мне и опубликованной журналом «Газет мюзикаль». Но никто не задавал мне тогда вопросов, достойных разве что архивариуса, — прошу извинить меня за это выражение, — которые задеете мне вы, хотя и уверяете, будто любите меня. (Чего я не мог бы сказать о моих тогдашних парижских читателях.) Все мне тогда поверили, приняв условность как одну из преобразенных форм реальной действительности, как истину, может быть даже более подлинную, чем та, что основана на случайных фактах и обстоятельствах.

— Но, маэстро, ведь мне-то никто не поверит, если я вздумаю рассказать о встрече, которой вы удостоили меня. Вы жили в эпоху романтических мечтаний, тогда как мои современники смотрят на жизнь чрезвычайно трезво и реалистично. К тому же критика считает трезвость взглядов основной чертой, отличающей современное искусство...

— А разве я не был современным?

— ... то есть искусство XX века от искусства века XIX, склонного к фантастическому. Возможно, что наша встреча может показаться более или менее правдоподобной только в неземных сферах. Иначе, как знать, меня могут обвинить и в спиритизме! Поэтому, не испытывая никаких склонно-

стей к научно-фантастической литературе и не гоняясь за славой пропагандиста спиритизма, я, по всей вероятности, ограничусь тем, что напишу «классическую», корректную монографию о вашей жизни и творчестве.

— Ни в коем случае! Я категорически запрещаю вам это во имя тех дружеских чувств, которые вы, по вашим словам, питаете ко мне. Ведь я же вырвался из мира теней и явился сюда именно затем, чтобы не допустить этого. Хватит с меня подгасовок всяких Бекмессеров от музыковедения; мысль, что меня еще раз втиснут в унижительные рамки «классических и корректных» монографий, просто невыносима. Достаточно и того, что вы полюбили мою музыку. Этого для меня довольно. Вы могли бы и сами убедиться, насколько я ненавижу музыковедческий педантизм, хотя бы только просмотрев мои теоретические произведения: я лично не написал ни одной «классической и корректной» монографии, так как был убежден, что посредством такого «хирургического вскрытия» — как выражался мой друг и тесть Лист — скорее убивают личность композитора, чем воссоздают ее во всей духовной полноте. Неужели вам хочется подвергнуть меня этой операции, к которой я всегда испытывал лишь отвращение?.. *Tu quoque?*

— Боюсь не угодить вам, но прошу вас, поверьте, что желание посвятить вам книгу порождено глубокой внутренней потребностью, более сильной, чем мое желание доставить вам удовольствие. Не говоря уже об административной стороне вопроса: эту книгу ждет издательство, которое заключило со мной договор...

— Да, я знаю, что означает долг по отношению к издательству, знаю еще с тех пор, когда был вынужден выполнять обязательства по сочинению романсов или аранжировке различных попури для своих печальной памяти парижских издателей. Ну что ж, будь по-вашему, выполняйте свои обязательства; но, по крайней мере, обещайте мне, что вы постараетесь представить меня иначе, чем представляют обычно композиторов в монографиях академического типа, где то, что в них было человеческого, вся их жизнь исчезают под кучей дат, фактов, разделений на периоды, — хотя это вовсе не означает, что я предлагаю вам нечто вроде сомнительного жанра биографического романа, так называемой художественной биографии. Если вы думаете, что я

Портрет Рихарда Вагнера. Франц фон Ленбах (сангвина).



Mein Leben.

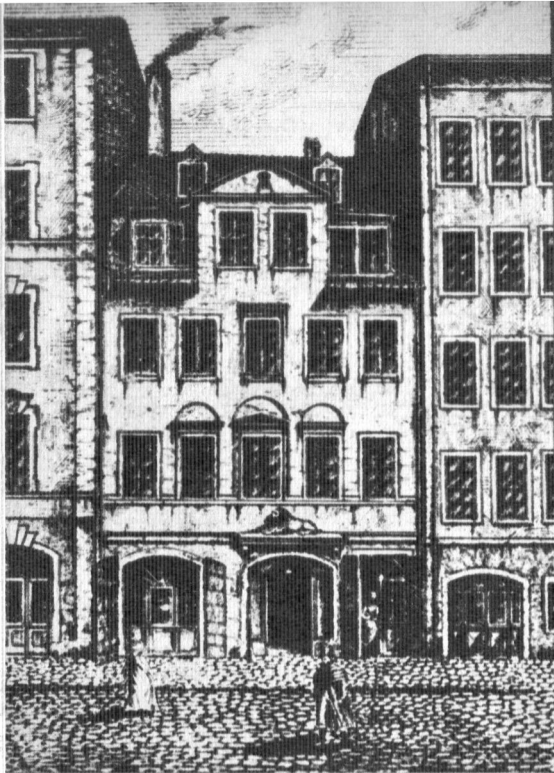


Erster Theil:

1813—1842.



«Моя жизнь». Титульный лист первого издания (1870).



*Дом, где родился
Рихард Вагнер.*



«Томаскирхе» в Лейпциге.

Старый зал
«Гевандхауз» в
Лейпциге.



Sonate
Für das Pianoforte
composé et
Herrn Theodor Weinlig
Capice und Musikdirector an der Thomasschule in Leipzig
hochachtungsvoll gewidmet
VON
RICHARD WAGNER.
Eigentum der Verleger
W. F. Schöpfung & Morel in Leipzig
R. 78 ter.

Соната для фортепьяно (1831). Первое
изданное произведение Вагнера.

Рихард Вагнер.
Набросок И. Ти-
хачека.



Donnerstag, den 28. März 1847.
Mit allerhöchster Genehmigung, von der Königl. Kapell.
zum Zweck
des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen derselben
im Saale des großen Opernhause
eine große
Musik-Aufführung
1. dem **REQUIEM** von **Mozart**,
unter Leitung des Königl. Kapellmeisters **Reisinger**,
2. der **IX. SIMPHONIE** mit **Chören**, von
L. v. Beethoven,
unter Leitung des Königl. Kapellmeisters **Wagner**.
Direktor der Vorträge, der Königl. erste Musikdirektor **Kapellmeister**

Die Dirigenten des Gesanges haben übernommen:
Die Solisten sind:
Der Chor besteht aus 100 Personen (Männer, Frauen und Kinder).
Die Musikanten sind: 30 Violinen, 15 Violen, 10 Celli, 5 Kontrabässe, 15 Fagotte, 15 Klarinetten, 15 Hörner, 15 Trompeten, 15 Pauken, 15 Becken, 15 Harfen, 15 Cembalo's, 15 Orgeln, 15 Claviere.

Die Eintrittspreise sind folgende:

Im den Logen der ersten Gallerie	Erster Rang	A 100. 1 Th. -- 10
	Zweiter Rang 50 ..
.. .. .	Erster Rang 10 ..
.. .. .	Zweiter Rang 7 ..
Im ersten Theil der Gallerie	Erster Rang mit reservirten Plätzen	3 ..
	Zweiter Rang 20 ..
	Erster Rang 10 ..
	Zweiter Rang 5 ..

Der Wille's-Verkauf

Das Theater-Gesamte wird gegen den Tag der Aufführung im Saal des Opernhause zu verkaufen. Der Verkauf beginnt am Freitag den 28. März um 10 Uhr. Der Verkaufsort ist die Theaterkassa. Der Verkauf erfolgt gegen Barzahlung.

Die Kassa ist von halb 5 Uhr an. Anfang der Musik um 6 Uhr. Ende gegen halb 8 Uhr.

Программа воскресных кон-
цертов (Дрезден, 28 марта
1847 г.).

могу быть вам полезным, я восстановлю вместе с вами важнейшие моменты своего творческого пути, чтобы у вас не сложилось искаженного представления о нем по сомнительным рассказам других. Что вы на это скажете?

— Что я могу сказать, кроме одного: я буду счастлив услышать от самого Рихарда Вагнера рассказ об его жизни. Мы могли бы даже записать его на магнитофонную ленту.

— А что это такое?

— Потрясающее изобретение современности, благодаря которому любая музыка или речь может быть записана с помощью микрофона на электромагнитную ленту. Установив такой магнитофон в оперном зале, где исполняется, скажем, «Тристан», можно тотчас же по окончании спектакля воспроизвести все, что пелось на сцене.

— Это и впрямь поразительно. А мог бы я послушать музыку, записанную этим удивительным аппаратом?

— Сию минуту! Вы сможете даже прослушать фрагмент из «Тристана» в исполнении Лондонской филармонии, оркестра, которым некогда управляли вы сами.

— Лучше и не напоминайте . . . Но давайте послушаем . . .

Катушки транзисторного магнитофона начинают медленно вращаться. Из репродуктора льется — несколько искаженный — голос Изольды, которая с нетерпением ждет Тристана. Вагнер, сперва лишь сосредоточенный, но затем все более и более хмурый, подает явные признаки раздражения.

— Довольно, довольно. Не хочу исказить представления, которое осталось у меня в памяти о спектакле в Мюнхене. Предпочитаю слушать музыку в обычном исполнении. Но, может быть, для того, что вы задумали, это изобретение все-таки окажется полезным. Предлагаю начать. Вы согласны?

— Маэстро, я весь превратился в слух и зрение.

II

Это не первая моя попытка рассказать о моей жизни. Мысль написать автобиографию преследовала меня на протяжении всей жизни: у меня всегда было такое чувство, что мои идеи, произведения, поступки были превратно поняты современниками и что поэтому абсолютно необходимо уточнить мои настоящие намерения. Мне не исполнилось еще и тридцати — это было в 1842 году, — когда я составил автобиографический набросок, призванный пролить хоть немного света на поиски молодого композитора, которого одни считали эксцентричным и с которым другие не желали даже считаться. Новую попытку я сделал почти десять лет спустя, переступив уже порог зрелости и став автором ряда произведений, принесших мне признание и начало славы; находясь в политическом изгнании в Швейцарии, я испытывал настоятельную потребность обратиться к людям, которые продолжали верить в меня, с тем чтобы облегчить им понимание отдельных произведений, обычно воспринимавшихся с позиций тогдашнего фривольного отношения к музыке. Так родилось «Обращение к моим друзьям». Свою биографию я рассказал и позднее, уже на склоне лет, когда, несмотря на увенчавшие меня лавры, со всех сторон слышались голоса — иногда даже и самых авторитетных людей, пытавшиеся представить меня губителем музыки, развратителем молодых поколений, закоснелым эгоистом. Я продиктовал эту свою жизненную повесть моей жене Козиме, которая с такой готовностью и, может быть, даже с преувеличенным снисхождением откликнулась на мое

желание раскрыть людям благородную и бескорыстную цель моей деятельности. Теперь я могу с известной высоты рассматривать эти свои автобиографические заметки. Помимо того, что они отнюдь не дают полного представления о моей жизни и творчестве, они не удовлетворяют меня и духом, в котором они написаны: мои стремления не показаны в настоящем свете, неприкрашенная истина моего существования подчас заменена рассказом о том человеке, которым я хотел бы быть. Я не хочу этим сказать, что лгал в них, что умышленно искажал действительность, чтоб предстать перед людьми в более привлекательном свете, как на это намекает, именуя меня «комедиантом», «фигляром» и «маэстро в искусстве лжи», человек, который из моего самого восторженного друга стал самым яростным врагом и клеветником: Фридрих Ницше. Речь идет попросту о трудности оставаться объективным по отношению к самому себе, смело вглядываться во мглу сознания, преодолевать в себе всемогущий соблазн самолюбования. Кто из нас не наталкивается на это препятствие, когда от него требуют исповедаться перед другими, и мало кому удается преодолеть его! Нередко оказывается попросту невозможным быть полностью искренним по отношению к самому себе, ибо пытаюсь вглядеться в себя и устранившись от раскрывающейся в нас мглистой пропасти, мы невольно отшатываемся от нее, как от страшной опасности. Не в силах примириться с мыслью, что наши иллюзии развеяны, мы спешим вернуться к ним вновь, как только проблеск ясновидения раскрывает нам наши слабости. В конце концов, мы начинаем верить, что мы таковы, какими рисует нас идеализирующее воображение, и говорим неправду, храня иллюзию самой подлинной искренности. В такую ловушку попал и я; но мне кажется, что это вполне естественно, вполне по-человечески. Я был полной противоположностью сверхчеловека, которого проповедовал мой современник Ницше, принадлежал к тем, кому не чуждо ничто человеческое; способный на исполинский труд и страстно стремившийся к идеалу, я в то же время отлично сознавал пределы возможностей человека, его почти органическую неспособность избавиться от субъективизма, который ищет оправдания, прикрашивает, льстит. Слабым был я не только по отношению к своему внутреннему демону, который прельщал меня блестящим миражем

славы, но и по отношению к женщине, которая в течение двух десятилетий поддерживала и поощряла во мне это стремление. Безгранично любившая меня, Козима не в той же мере любила истину. Она делала все от нее зависящее, чтобы создавать вокруг меня атмосферу почти религиозного преклонения (и я не смею утверждать, будто это мне не нравилось), и, разумеется, внесла существенные изменения в мою биографию с тем, чтобы она ни в чем не противоречила вагнеровскому культу — этой суете сует, сущей инсценировке, ответственность за которую, возможно, падает скорее не на меня, а на моих близких. И вот, наконец, мне представляется возможность рассказать о своей жизни в духе полной, абсолютной искренности. Надеюсь, что моя слава как композитора достаточно укрепилась за восемь десятилетий, истекших со дня моей смерти, чтобы не пострадать от моих смелых и откровенных признаний: люди будут слушать «Тристана» даже и тогда, когда станут меньше восхищаться его автором. Не исключено, однако, что, менее восторгаясь им, они зато больше полюбят его, видя в нем уже не титана, чье зело упирается в небо, — как представляли меня многие апологеты, лишённые самого элементарного чувства меры и, по существу, оказавшие мне медвежьёу услугу, — а такого же человека, как и все люди, товарища по несчастью, жалкий «мыслящий тростник». Да и тот факт, что я смотрю теперь на себя с известного расстояния — во времени и пространстве, — также позволяет мне трезво и объективно судить о себе, чего я (как и никто другой) не смог бы, при всем моем желании, достигнуть при жизни.

Любая автобиография начинается с классического «я сын такого-то...» Что касается меня, то я не могу начать с этого утверждения по той простой причине, что точно не знаю, чей я сын: секретаря ли полиции Фридриха Вагнера или же актера и художника Людвига Гейера. Правда, в документах я фигурирую как сын первого, за которым моя мать, Розина Вагнер, была замужем в момент моего рождения, 22 мая 1813 года, в Лейпциге. Для меня, однако, он никогда не существовал как отец, потому что эпидемия сыпного тифа унесла его, когда мне было всего несколько месяцев. Отеческую любовь я узнал благодаря человеку, бывшему вторым мужем моей матери. Людвига Гейера я всегда считал своим отцом. И невольно задаю себе вопрос,

не был ли он на самом деле виновником моего рождения: он давно уже был самым близким другом семьи, а брак его с матерью состоялся поразительно быстро, всего шесть месяцев спустя после смерти Фридриха Вагнера. К тому же в любви и заботе, которыми так называемый отчим окружал меня, было столько сердечной теплоты, что они, казалось, не могли не быть порождены сознанием подлинного отцовства. Как хотелось ему, чтобы я стал художником! К сожалению, меня никогда не влекло к этому виду искусства.

Немало чернил, вернее немало яду, было пролито на тему моего происхождения от Людвиг Гейера, так как, предполагая крайне отдаленное (и весьма проблематичное) семитское происхождение отчима, мои противники получили возможность высказать всяческие гнусные гипотезы в связи с моими идеями и характером. Действительно, было бы поистине сенсацией доказать, что в жилах композитора, имя которого весь мир считал символом германизма, текла неарийская кровь, что в основе моей борьбы за пробуждение национального сознания общества, поработанного чужеземной модой, лежали психические комплексы сомнительной чистоты. Справедливость требует добавить, однако, что я и сам содействовал возникновению подобных предположений: обобщения крайне субъективного характера привели меня к выводу, что иудейский дух играет разлагающую роль в современном обществе и искусстве, и это побудило меня разразиться яростными антисемитскими выпадами. Возможно, мне пришлось поплатиться именно за это излишнее рвение, проявленное в утверждении идей, противоречивших моей собственной философии, основанной — как и у Бетховена — на вере в возможность всемирной братской дружбы и любви.

Детство мое было беспокойным, я провел его по большей части среди чужих людей. После второго брака матери наша семья была вынуждена переехать в Дрезден, где Людвигу Гейеру было предоставлено хорошее место — актера в труппе королевского театра. Когда мне исполнилось шесть лет, родители отдали меня на воспитание пастору Ветселю в село Поссендорф, неподалеку от Дрездена, где я в течение года слушал его увлекательные рассказы, будившие во мне интерес к культуре, главным образом к истории.

Меня забрали оттуда при обстоятельствах, которые произвели на меня сильное впечатление: на смертном одре Людвиг Гейер изъявил желание увидеть меня. В Поссендорф я больше не вернулся. Один из братьев покойного взял на себя обязательство заботиться обо мне (чтобы облегчить положение матери, обремененной многочисленной семьей); он увез меня в Эйсleben. Год спустя, однако, мне пришлось покинуть и этот дом, потому что мой покровитель женился и был вынужден отказаться от взятой на себя обязанности. И вот я снова вернулся в свой родной Лейпциг, в дом Адольфа Вагнера, дяди по первому отцу. Несмотря на то, что ему предстояло сыграть важную роль в формировании моего характера, не стану долго останавливаться на его личности, потому что в свой первый приезд я жил у него всего несколько недель. По всей вероятности, соскучившись по мне и воспользовавшись тем, что один из братьев и две мои сестры нашли себе работу в театре, мать вызвала меня к себе в Дрезден. Когда мне исполнилось восемь лет, меня отдали в школу. В дрезденской «Крейцшule» начался ряд моих многочисленных столкновений с этим общественным учреждением, нормы которого стесняли свободное развитие моей личности. Семейное счастье длилось всего три недели, потому что из-за переезда матери в Прагу, где моя сестра Розалия получила выгодный ангажемент, я внезапно остался один. Теперь подле меня не было даже родственников: меня оставили на попечение одного почтенного семейства, Бёме. Тот факт, что время от времени меня отвозили или вызывали в Прагу к моим родным, не мог заглушить во мне чувства болезненного одиночества, которое при таких условиях пустило глубокие корни в мою душу. Я рос в обстановке, не позволявшей мне почувствовать благодатного тепла любви, даже и в краткие периоды, проведенные в семье, так как одной из традиций нашего дома была чрезвычайная сдержанность в проявлении чувств. По природе глубоко восприимчивый, я ощущал, как где-то глубоко во мне растет и ширится, будоража все мое существо, мучительная, жгучая жажда любви. Утолять ее мне было дано лишь изредка и ненадолго. Эта потребность в любви, сдерживаемая и подавляемая, пагубно сказывалась на эмоциональной структуре ребенка, с самого раннего детства страдавшего от какого-то непонятного чувства тревоги и жутких кошмаров. Помню,

нередко меня пугали даже неодушевленные предметы, например мебель: когда я оставался один в комнате и сосредоточивал на них свое внимание, мне случалось кричать от страха; мне мерещилось, что предметы оживают. До самой молодости не помню ночи, когда у меня не было бы галлюцинаций и я не просыпался бы с диким криком. Я продолжал кричать до тех пор, пока не раздавался чей-нибудь успокоительный голос. Я радовался тогда даже выговорам и побоям, как благодеянию, которое избавляло меня от невыразимого чувства жути. Никто из братьев и сестер не хотел спать в одной комнате со мной: мне отводили уголок как можно подальше от других, не думая о том, что вынужденное одиночество могло только усиливать и продлевать мои ночные кошмары.

Никому и в голову не приходило, что в этом нервном, беспокойном ребенке кроется будущий музыкант. Проявляемые мною в этом направлении способности не превышали уровня посредственности. Как и во многих других домах, у нас в семье занимались музыкой — сестры мои Розалия и Клара играли на пианино, вторая из них обладала к тому же замечательным голосом, а я, стремясь подражать им, пытался собственными силами разгадать тайны фортепьяно. В моих попытках не было ничего удивительного: для этого было достаточно самой элементарной любознательности. Тем более замечательной считаю я интуицию моего отчима — единственного человека, который уже в то время сумел угадать мое будущее; будучи при смерти, он вызвал меня к себе, из дома пастора Ветселя из Поссендорфа, и попросил сыграть ему на фортепьяно «*Üb'immer Treu und Redlichkeit*», а прослушав мою игру, воскликнул угасающим голосом: «А вдруг у него музыкальный талант?» В этом вопросе был как бы проблеск откровения, которое нередко сопровождает погружение в небытие.

В то время мои музыкальные вкусы были как нельзя более плоскими, чтобы не сказать пошлыми. Вы можете составить себе о них представление, если я скажу вам, что наивысшее наслаждение доставляла мне возможность прослушать «Вальс Ипсиланти»; я видел в нем образец музыкального совершенства. Вкус мой начал в некоторой мере облагораживаться под впечатлением чрезвычайно новой в то время музыки «Вольного стрелка» Вебера, мелодии из

которого я с увлечением напевал. Возможно, что развитию моих музыкальных вкусов именно в этом направлении способствовала и непосредственная близость композитора, который время от времени посещал наш дом в Дрездене. Мне очень нравились его тонкое, худощавое лицо, его живой и все же чуть затуманенный взгляд. Я нередко следил из окна за тем, как он проходит, прихрамывая, всегда в один и тот же час, возвращаясь с утомительных репетиций с оркестром. Когда моя мать представила ему своего девятилетнего сына, Вебер спросил, не намереваюсь ли я стать музыкантом, на что мама ответила, что, хотя я и увлекаюсь «Вольным стрелком», она пока что не заметила во мне никаких признаков музыкального дарования.

Не обладая даже самыми элементарными понятиями о музыке, я был в то же время чрезвычайно самоуверен. Слушая, как сестры, и особенно молодой человек по имени Шпиц, исполняют на фортепьяно увертюру к «Вольному стрелку», я решил добиться таких же результатов. Можете себе представить, какими смешными были эти претензии при тех возможностях, которыми я располагал тогда как исполнитель наивных песенок. Мне было двенадцать лет, когда мать, тронутая моими отчаянными усилиями, наняла для меня учителя по имени Гуманн. Вряд ли подозревала она во мне какие-нибудь скрытые способности (это уже видно и по тому, что она сказала Веберу!), а просто так было принято в то время в почтенных семействах, и меня не подобало лишать права, которым пользовались в свое время мои старшие сестры. Ряд элементарных указаний оказалось достаточно для того, чтобы я счел себя в состоянии предпринять расшифровку и изучение веберовских увертюр. Добившись этого — в той мере, в которой это было возможно в условиях моей более чем примитивной техники, — я решил, что цель достигнута, и счел дальнейшие занятия с учителем бесполезными. Поэтому я отказался от его услуг, будучи убежден, что отныне я в состоянии справиться и сам, и принялся за расшифровку всех правившихся мне произведений — особенно моцартовского «Дон Жуана», само собой разумеется, на каждом шагу греша против правил исполнения. В этом проявлялась добрая доля дилетантизма, тормозившего мое профессиональное развитие, но в то же время и мое нежелание подчиняться схоластическим прави-

лам — один из источников той непримиримости, которая легла в основу всего моего творчества.

Дольше останавливаться на этих попытках моих детских лет бесполезно: они не представляют собой ничего знаменательного, ничего из ряда вон выходящего. Поистине многообещающим и рано заявившем о себе было мое литературное дарование, а также любовь к театру: я поражал окружающих необычным сочетанием поэтического, драматургического и режиссерского таланта. Не исключена возможность, что это было у меня в крови, что этими своими склонностями я продолжал семейную традицию. Но даже если это и не носило характера наследственности, несомненно одно: в пробуждении моего интереса к театру и литературе решающим элементом была наша семейная обстановка. Театр был величайшим увлечением моего законного отца Фридриха Вагнера, и не случайно избрал он ближайшим другом дома актера Людвиг Гейера. Человек, ставший для меня вторым отцом, был к тому же автором ряда умело написанных пьес, в стихах: Гёте с похвалой отозвался об его драме на тему избияния младенцев в Вифлееме. Мой старший брат Альберт и сестры Розалия и Луиза решительно и не без некоторого успеха избрали сценический путь. Влияние этого течения в нашей семье неотделимо от широкой гуманитарно-культурной перспективы, которую открыл мне контакт с дядей Адольфом: этот эрудит, любитель литературы и филологии, вольнодумец, противник всяческих догм беседовал с двенадцатилетним мальчуганом, как с равным по умственному развитию. Таким образом, мирок литературы и театра становился как бы замкнутым кругом, все больше сужавшимся вокруг меня к отчаянию матери, для которой выбор мною такой непрактичной карьеры предсказывал беспокойное, необеспеченное существование. Не довольно ли было уже того, что трое других ее детей избрали этот путь?

Опасения матери имели свое основание, потому что с самого раннего детства сцена с ее блестящим, пестрым и таинственным антуражем буквально чаровала и влекла меня. Мать присутствовала сперва при моем выступлении на сцене в качестве статиста (в роли ангела), потом выслушала несколько реплик, доверенных мне, в порядке вознаграждения, в одной из пьес Коцебу, а затем в один прекрасный день

узнала о моей смелой попытке написать и поставить в кукольном театре рыцарскую драму — попытке, над которой сестры много смеялись, но которая очень обеспокоила мать. Я гордился тем превосходством, которое актерские способности обеспечивали мне над школьными товарищами: какое счастье испытывал я, проходя между партами, когда мой преподаватель Виллиг вызывал меня к кафедре, чтобы продекламировать текст расставания Гектора с Андромахой или монолог Гамлета! Я даже написал стихотворение на смерть одного из школьных товарищей, и тот факт, что его напечатали, убедил меня в моем поэтическом призвании. Зато мать была в отчаянии...

Болезненная чувствительность, о которой я уже упоминал, придавала странную, рембрандтовскую окраску моему увлечению театром. Декорации, костюмы и вообще все, связанное с театральным представлением, казалось мне окруженным ореолом таинственности. Для меня достаточно было дотронуться до какого-либо платья из театрального гардероба моих сестер, чтобы сердце мое учащенно забилось. Театральный спектакль представлялся мне каким-то ритуалом, открывающим волнующую тайну; этим объясняется и влечение, которое я чувствовал к впечатляющим обрядам религиозного культа. Моя склонность к фантастическому, к мистическому взгляду на мир и искусство, порожденная экзальтированной натурой, питалась главным образом чтением произведений Гофмана, кошмарные, призрачные видения которых приводили мое воображение в состояние мучительного брожения. Эта навязчивая потребность таинственного, трансцендентного была настолько сильной, что влияла и на мои скромные представления о музыке: в интервале квинты я видел отголосок потустороннего мира, а нота *ля*, издаваемая гобоем для настройки оркестра, звучала для меня, как таинственный магический призыв, обращенный к остальным инструментам, что приводило меня в невыносимое, возбужденное состояние.

Представьте себе все же, что эта мятежная, романтическая натура была в состоянии восторгаться спокойной, лучезарной красотой древнегреческого искусства, и не только восторгаться, а даже по-настоящему увлекаться. Я жадно изучал греческую мифологию и литературу, ее образы постоянно встречались в моих первых литературных

опытах. Я задумал было написать трагедию в античном стиле, на тему смерти Улисса, как описал ее Гипсий, согласно которому героя убил его собственный сын, плод его связи с нимфой Калипсо. Этот план был непосильной задачей для двенадцатилетнего ребенка, и, разумеется, моя трагедия осталась всего лишь неосуществленной попыткой. Период моего увлечения греческой античностью относится к тому времени, когда мои родители поручили мое воспитание поссендорфскому пастору Ветселю. Мне было тогда всего шесть лет, но то, что я узнал об освободительной борьбе греческого народа, привело меня в восторг и побудило с живым интересом выслушивать все, что рассказывал мне пастор о мифологии. Думая о том важном месте, которое позднее должно было занять в моей эстетической концепции восхищение гением эллинов, я склонен верить, что это было не просто реакцией на современные события, а скорее выражением глубокого стремления к гармоничному видению классицизма, почти забытому романтиками, к благородному преклонению, которым в древности были окружены художественные ценности и которое было цинично попрано наступлением торгашеских интересов. Конечно, в свои тринадцать-четырнадцать лет я не мог со всей четкостью понимать необходимость возрождения классического античного идеала; но я уверен, что эта потребность существовала где-то глубоко в подсознании, в таинственной мгле которого рождалась моя отроческая любознательность.

Вам, может быть, кажется бесполезной та настоятельность, с которой я рассказал здесь о моей слабости — литературно-театральных увлечениях моего детства? Так знайте же, что, вспоминая о них, я все время имел в виду будущего музыканта. Ибо мой подход к музыке должен был выкристаллизоваться именно под знаком моего раннего влечения к поэзии и драме. Определяя формирование зарождающегося музыканта (о чем никто, кроме Людвига Гейера, и не подозревал), оно, естественно, определило у меня настолько необычное понимание музыки, что на меня обрушились целые бури протестов. Я не удивился бы, узнав, что они не утихли еще и сегодня.

III

Колыбелью юности был для меня Лейпциг. Здесь я мечтал, здесь пережил происшествия, придающие прелесть этому периоду жизни. Здесь я упрочил основы моего духовного формирования — благодаря тому, что дали мне «Николайшуле», «Томасшуле», а затем и университет, вопреки пренебрежению, которое я проявлял в то время к этим учебным заведениям. Обосновавшись в Лейпциге, куда мать и сестры вызвали меня накануне рождества 1827 года, я оставался в этом городе вплоть до того момента, когда переступил порог зрелости. Событие, необычайное для моей относительно оседлой жизни в Лейпциге, отметило конец одного этапа и начало другого: это была памятная поездка летом 1832 года в Вену и Прагу, означавшая для меня первое соприкосновение с европейским духом и в то же время — прелюдию к моей будущей жизни вечного скитальца.

В период юности я вступил охваченный влечением к литературе и театру, которое проявилось у меня еще в детстве. За несколько лет до этого я отказался от намерения написать трагедию об Улиссе, но не от мысли испытать свои силы в этом жанре. Теперь на моих литературных вкусах сказывалось деспотическое влияние Шекспира, которого я, со свойственной этому возрасту экзальтацией, буквально боготворил. Это было одно из важнейших открытий моей жизни. Тот факт, что позднее, когда юность моя была позади, мое восхищение Шекспиром утратило свой фанатический характер, не послужил препятствием на пути дальнейшего плодотворного воздействия на мою художе-

ственную мысль этого гениального драматурга. Лишь позднее я сумел осознать то сочетание простоты и глубины, которое придает величие его драмам, ту извечную человеческую истину, которая кроется за подчас многословной интригой и обманчивой фантастичностью. В мои пятнадцать лет больше всего меня привлекала зрелищная сторона шекспировского театра, с его изобилием чудовищных преступлений и кошмарных явлений, под непосредственным влиянием которых я задумал и написал трагедию «Леобальд и Аделаида». Это было нечто среднее между «Гамлетом» и «Макбетом», причем идея мщения за убитого отца разворачивалась на призрачно-колдовском фоне и осуществлялась путем истребления нескольких десятков персонажей, которые в финале появлялись вновь как призраки и толкали героя в злоещие объятия безумия. Мое драматургическое творение не нашло ни у кого поддержки: мать корила меня за дни, потерянные для школы, и ужасалась при мысли о неизбежном исключении, а дядя Адольф считал пьесу невыносимой из-за напыщенности слога. Эти порицания скорее укрепили меня в сознании ценности написанного: в течение нескольких лет я неизменно видел в «Леобальде и Аделаиде» непонятый шедевр. Надо сказать, что даже и после того, как я закончил эту пьесу, она продолжала занимать мои мысли; но об этом я расскажу позднее.

Мать понимала, однако, что мой драматический опыт был пустяком по сравнению с увлечением, которое в эти годы все больше и больше охватывало меня и казалось ей подлинным несчастьем. Исполнялось предсказание Людвиг Гейера, которое она неоднократно пыталась опровергнуть: я чувствовал в себе, как нарастающий поток, магический зов музыки. Влечение мое к театру и литературе не иссякало, но наряду с ним зарождалась и складывалась вторая, не менее настоятельная потребность выражения — путем композиции. Думаю, не случайно возникновение во мне этой склонности произошло под знаком того, что в то время представляло для нас «новую музыку»: она, несомненно, лучше всего соответствовала моей нетерпимой натуре, моей жажде открытий. Я инстинктивно восставал против преобладавшей в то время тенденции, которая требовала от начинающего композитора длительного ученичества в школе традиций. К тому же мое преклонение перед Бахом было

крайне умеренным, а что касается Моцарта, то его творчество мне нравилось, но не безоговорочно. Полностью и безудержно устремлялся мой энтузиазм новообращенного к Веберу, детская моя любовь к которому с годами лишь возросла. Кончина этого композитора в Лондоне, которая глубоко потрясла меня, дала новый толчок моему интересу к его попыткам создать национальную немецкую оперу. Всего несколько месяцев минуло с тех пор, как Вебер покинул нас, и новая весть о смерти омрачила музыкальный небосвод Европы, вызвав и те вспышки молнии, которые на всю жизнь озарили путь моих поисков: только после того, как он покинул нас, Бетховен открылся мне как потрясающая живая действительность, которую я — при жизни композитора — почти не осознавал. Это было вторым моим великим открытием после Шекспира. Увертюра к «Фиделио» и Седьмая симфония, прослушанные мною на концертах оркестра Гевандхауза, открывали мне мир, который, хотя и был еще для меня таинственным, казалось, лучше, чем любой иной род музыки, отражал мои душевные переживания и мой художественный идеал (точнее, музыка Бетховена помогла мне осознать эстетический идеал, который до тех пор оставался для меня несколько туманным). Благодаря силе и величию страстей, выражаемых этой музыкой, образ Бетховена слился во мне с образом Шекспира, и с тех пор я ни на миг не переставал видеть в Бетховене Шекспира музыки, композитора, у которого хватило смелости превратить приятный дивертисмент классиков в волнующую инструментальную драму. Страстно влюбленный в музыку «новых» композиторов, я вызывал сожаление и недоумение среди образованных, но косных музыкантов из оркестров и консерваторий: как мог я восторгаться столь вульгарной, шумной и немелодичной музыкой? По их мнению, я должен был полностью утратить художественное чутье, если мог предпочитать симфонию Бетховена симфонии Гайдна или хотя бы считать первую достойной сравнения со второй. В XX веке, по всей вероятности, никто уже не сомневается в заслугах Вебера и Бетховена, но я жил в такие времена, когда их музыка оспаривалась походя, как явление регресса и упадка. Помню господина Кюнлейна, руководителя музыкальной частью, с которым я познакомился во время короткой экскурсии в Магдебург, где я навестил свою сестру

Клару, вышедшую замуж за одного местного певца. Герр «музик-директор» преклонялся перед музыкой Моцарта и терпеть не мог произведений Вебера. Он читал всего лишь одну книгу, а именно «Фауста» Гёте, и на каждой странице подчеркивал те места, в которых, по его мнению, подтверждалась гениальность Моцарта или ничтожество Вебера. Упомяну затем, даже рискуя показаться неблагодарным, имя Диониса Вебера, директора Пражской консерватории (в 1832 году он проявил ко мне большую любезность, обеспечив исполнение моей симфонии студенческим оркестром); Бетховена он признавал лишь как автора первых двух симфоний, видя в его «Героической» — и во всем, что последовало, — выражение упадка бетховенского вкуса. Невинный оппортунизм побудил меня скрыть от него, что я мечтал о музыке, в которой смог бы продолжить дело, начатое Бетховеном в его Девятой симфонии. Ввиду того, что от благорасположения Диониса Вебера зависело исполнение моего скромного произведения, я поспешил подчеркнуть, какое влияние оказал на меня Моцарт, композитор, перед которым директор Пражской консерватории преклонялся и рядом с которым ставил лишь «современного» Линдпейтера.

Свое призвание композитора я обнаружил, прослушав музыку, которую Бетховен написал для «Эгмонта». Вот чего не хватает моим трагедиям, чтобы стать полноценными и завоевать всеобщее признание, сказал я себе тогда; я стану драматургом, который будет использовать музыку с тем, чтобы придавать еще большую убедительность сценическим образам, я сумею сочетать в одном лице Гёте и Бетховена. Но как далеко от идеи до ее осуществления! Скоро я понял, что для того, чтобы сочинить для «Леобальда и Аделаиды» нечто подобное музыке Бетховена к «Эгмонту», я нуждался — помимо желания — в умении, в знаниях, о которых не имел понятия пятнадцатилетний юноша, привыкший лишь с грехом пополам расшифровывать отдельные клавирауцуги. Нетерпеливый дилетант, каким я тогда был, вообразил, что достаточно взять в библиотеке и прочесть за несколько недель книгу Ложье «Methode des Generalbasses», чтобы освоить правила композиторского искусства и написать нечто подобное музыке «Эгмонта». Но тут я натолкнулся на непреодолимые трудности и понял всю глубину изречения, говорящего об *ars longa*...

Да, большое заблуждение — воображать, что художественное мастерство можно приобрести внезапно и без руководства мудрых наставников. Я отказался от своих донкихотских попыток самоучки и обратился к Готлибу Мюллеру, музыканту из лейпцигского оркестра, с просьбой давать мне уроки, о которых я ничего не говорил дома и за которые не знал, как и чем заплатить (что впоследствии привело меня к довольно крупным семейным неприятностям). Правда, мне довольно скоро наскучил его негибкий и схоластический метод преподавания гармонии: для меня музыка была миром демоническим, миром мистического вознесения, чары которого казались мне несовместимыми с сухими и прозаичными наставлениями в области композиции, которые давал мой преподаватель. Несравненно более богатым источником вдохновения казалась мне литература Гофмана, которой я — к великому недовольству благодушного Мюллера — уделял больше внимания, чем его скучным урокам гармонии. Под влиянием гофмановской фантастики и моей давнишней склонности у меня возникали самые странные видения — как, например, воплощения основного тона, терции и квинты, с которыми я вел таинственные беседы. Мюллер, окончательно выведенный из себя, так как, предаваясь своим причудам, я действительно злоупотреблял его терпением, решительно заявил, что я никогда не стану музыкантом.

Подлинным своим наставником в эти годы я считал лишь своего любимого, великого Бетховена. Копируя его партитуры, я почти с религиозным трепетом ощущал духовную близость и ясный ум этого гениального художника. В этом общении с ним я учился гораздо большему, чем на уроках с моим почтенным, но педантичным учителем. Девятая симфония, партитуру которой я раздобыл с большим трудом, стала своего рода магической осью всех моих музыкальных творений и устремлений. В те годы почти единодушно считалось, будто в момент ее создания Бетховен уже наполовину утратил рассудок, что в моих глазах придавало еще больше обаяния этому произведению. Его считали как бы *pop plus ultra*, высшим выражением герметизма и экстравагантности, и этого было более чем достаточно, чтобы заставить меня с увлечением предаваться изучению этого демонического творения. Как потрясающе подействовали на

меня, с первого же взгляда, чистые квинты, которыми начинается симфония: эти звуки, которые в моем возбужденном воображении, как я вам уже говорил выше, принимали сверхъестественные формы, казались мне мистическим основным тоном всей моей жизни. Убежденный в том, что в этой симфонии должен крыться ключ ко всем тайнам, я напрягал все свои силы для ее транскрипции. Помню, как-то я проработал всю ночь, и белесый рассвет показался мне столь неожиданным, что — благодаря моему сверхвозбужденному состоянию — я испугался его, как появления призрака, и с криком укрылся в кровати. Закончив клавирауспуг симфонии, первый в то время, я послал его издателю Шотту из города Майнца; ответ гласил, что издание такого клавира в данное время не входит в планы фирмы, но что присланный экземпляр будет сохранен до подходящего момента. В порядке утешения он послал мне партитуру «Торжественной мессы», за изучение которой я тотчас же принялся с увлечением. Не менее ценным и плодотворным для меня было приобретение партитуры Квартета ми бемоль мажор во время поездки в Магдебург, где я познакомился с руководителем музыкальной частью Кюнлейном. Это были «новые» в то время произведения, редкости, ценности которых не умели понять нетерпимые приверженцы Моцарта; для меня же, сторонника идеи обновления, ценность их была очень велика. По всей вероятности, и у вас есть свои представители новых течений, и молодые композиторы усердно ищут их партитуры, тогда как преподаватели консерваторий игнорируют или высмеивают их, даже не будучи с ними знакомы, и предпочитают им «классические» партитуры, в числе которых, вероятно, — верх иронии! — фигурируют и сочинения Рихарда Вагнера.

Мое дилетантское рвение должно было со временем несколько умериться в результате дисциплинирующего воздействия человека, к которому я храню чувство самой глубокой признательности: Теодора Вейнлига, кантора из «Томаскирхе». К нему однажды, в 1830 году, свела меня сама мать, уже примирившаяся с мыслью о моем музыкальном будущем. Он попытался доказать мне, насколько важно заняться изучением контрапункта, который казался мне столь недоступным, сказав примерно следующее: «Возможно, что тебе никогда не придется писать фуги, но научись напи-

сать хотя бы одну, ты обретишь таким образом самостоятельность, и все покажется тебе потом легким». Очевидно, его совет меня не вполне убедил, потому что с первых же уроков я почувствовал, как меня начинает обуревать тот бунтарский дух, который с таким стоицизмом выносил в свое время бедняга Мюллер. Я сказал Вейнлигу, что я артист и не могу представить себя на положении музыкального начетчика, на которое обрекала меня его система преподавания. Менее предрасположенный к стоицизму, чем его предшественник, Вейнлиг заявил, что не испытывает никакой охоты спорить со мной и что, если у меня есть свои педагогические принципы, то мне ничего больше не остается, как изучать музыку самостоятельно, как мне заблагорассудится. Суровое спокойствие реплики учителя действовало на меня как ушат холодной воды и вывело меня из состояния самодовольства восторженного и самоуверенного юнца. Устыдившись, я принялся за работу с таким сильным желанием стереть неприятное впечатление, произведенное моим мальчишеским бунтом, что после шести месяцев работы со мной Вейнлиг заявил, что у него мне уже нечему учиться. И действительно, я сам не узнавал себя, настолько уверенной стала моя рука в управлении голосами, в начертании плавного и логичного музыкального разговора. Я понял, что правила сами по себе не бесплодны и не антихудожественны; что их освоение позволяет правильно использовать и отшлифовать выражение, которому иначе грозит опасность бесформенности; другими словами, что следует бороться лишь с их догматическим применением, не сопровождаемым стремлением к высшей художественной цели. Я становился в то же время более терпимым и более восприимчивым, мой кругозор расширялся: я испытывал огромную радость, открывая Моцарта, этого замечательного художника, которого в годы опрометчивых юношеских суждений я обвинял в фривольности и который теперь в своем «Дон Жуане» и «Реквиеме» открывал мне целые миры глубин и скорби. Я не отказывался, однако, от своей величайшей страсти и идеала — Бетховена, сквозь призму которого я понимал и Моцарта. Ибо в божественном Вольфганге я восхищался не классическим спокойствием, а предбетховенским трепетом, который позднее, в качестве дирижера, я сумел донести до слушателей, к величайшему возмущению дирекции

Лондонской филармонии и других учреждений *ejusdem farinae* *.

Вас удивляет, что я до сих пор ничего не упомянул о своих занятиях в школе, хотя общепринято считать, что школьные занятия — это первейшая обязанность для любого подростка? Я этого не сделал потому, что эти занятия никогда не были у меня в особенном почете. Я ощущал слишком острую потребность в литературном и музыкальном самовыражении, чтобы уделять время урокам физики или математики, а педантизм преподавателей только усиливал мое отвращение к школьной жизни. Я месяцами отсутствовал, а когда являлся на занятия, мысли мои по-прежнему блуждали в иных сферах. Это, разумеется, влекло за собой выговоры, угрозы, исключения и поступления вновь, с тем чтобы снова быть выгнанным из школы, до тех пор пока наконец я не стал студентом философского факультета в университете, где уже не существовало гимназической формальной строгости и я мог дать волю своему стремлению к независимости. Должен признаться, что я отнюдь не был примерным учеником и студентом; прошу, однако, не быть обо мне слишком дурного мнения, потому что, хотя я и нарушал правила всяких там уставов, все же непрестанно заботился о расширении своего культурного кругозора. Я много — хотя и несколько сумбурно — читал по философии, эстетике, литературе, истории и думаю, что эти индивидуальные занятия, несмотря на весь их анархический характер, приносили мне больше пользы, чем методическое обучение под руководством ограниченных и сухих педагогов. Такое поведение навлекло на меня упрек в дилетантизме, который я не раз выслушивал в течение своей жизни в связи со своей музыкой, по всей вероятности, недостаточно академической для ушей моих преподавателей. У каждого свои вкусы: методичному, но бесплодному педантизму я предпочитаю беспорядочный, но творческий дилетантизм. Плодотворные ошибки лучше безжизненного порядка!

К тому же, какое мне было дело до школьных неприятностей, когда я видел, как с каждым днем мое желание стать композитором постепенно превращалось в действительность! Как мог я испытывать угрызения совести из-за невыпол-

* Той же закваски (*лат.*).

ненных заданий в «Томаспуле» или университете, когда на моем письменном столе нагромождались одна на другой работы, завершения которых требовал значительно более важный голос моего художественного сознания. После сочинения сонаты, пасторали и квартета, написанных довольно-таки по-школьнически, я стал испытывать влечение к экстравагантности — классическому греху, в который впадают в своих начинаниях почти все молодые композиторы, жаждущие сказать что-нибудь свое, еще не сказанное. В 1831 году я написал увертюру для оркестра, в которой после каждой группы из четырех тактов неизменно раздавался звон тарелок. Полифоническая ткань ее была настолько сложной, что по сравнению с этой музыкой Девятая симфония Бетховена казалась простой, как соната Плейеля. Будучи, однако, убежден, что все построено чрезвычайно логично, и стремясь к тому, чтобы исполнители прониклись этой композиционной логикой, я написал свою партитуру тремя различными видами чернил, что, по-моему, должно было подчеркнуть преобладание голосов: струнные инструменты — красными чернилами, медные духовые — зелеными, а деревянные — черными. Несколько более ясным, более уравновешенным я проявил себя в сочинении, которое можно считать кульминационным моментом периода моего ученичества — в Симфонии до мажор. В нее я вложил все, чему научился у Бетховена и Моцарта, и достиг крайне чистого контрапункта; все завершалось фугой, которой мог бы гордиться мой учитель Вейнлиг.

Но что же случилось с моим проектом написать музыку к «Леобальду и Аделаиде», исходным пунктом моей композиторской деятельности? «Леобальда и Аделаиду» я преспокойно оставил лежать в ящике стола, так как интерес к этому проекту моей ранней юности все ослабевал, пока совершенно не пропал. Об исчезновении моего увлечения литературой и театром не могло быть, однако, и речи: оно проявлялось теперь в иной форме, все более органически сочетающейся с моими музыкальными интересами. Жанром, к которому я испытывал все большее и большее влечение, была опера; первую попытку работы в этой области я совершил во время поездки в Прагу (1832), когда под влиянием гофмановских чтений написал либретто оперы, которая должна была именоваться «Свадьба». Ее сюжет напоминал своим

мрачным романтизмом (снова преступления, безумие и похоронные обряды!) атмосферу трагедии «Леобальд и Аделаида», образы которой, как видно, продолжали преследовать меня. Я успел, однако, набросать музыку только для части первого акта, потому что моим вниманием завладело более интересное произведение, которое, казалось мне, лучше отвечало моим растущим духовным запросам: «Женщина-змея» Карло Гоцци. Превратив эту сказку в либретто, я озаглавил ее «Феи» и обработал в манере, на которой сказывалось влияние Бетховена, Вебера, Маршнера — композиторов, в творчестве которых немецкий дух сочетался с развитым музыкальным языком. С музыкальной точки зрения в настоящее время эта опера не представляет особой ценности, да и сам я отказался от нее спустя всего лишь несколько лет; в ее философско-художественной идее, однако, уже находился в зародыше вопрос, которому предстояло сыграть крайне важную роль в моем дальнейшем творческом развитии: стремление избранного существа, выделяющегося высшей духовной организацией, к пламенной, всеобъемлющей человеческой любви, которая в то же время и абсолютна благодаря своей способности к полной самоотдаче и вере. Мое дальнейшее развитие как композитора предвосхищала и литературная форма, в которую я воплотил эту идею: *миф*, легенда о фее, вынужденной отказаться от бессмертия, чтобы сочетаться со смертным.

Стремительным развитием моей композиторской деятельности и, в частности, все более и более уверенным направлением ее к жанру оперы я был в значительной мере обязан женщине, которую я вправе считать — после Шекспира и Бетховена — третьим существом, сыгравшим решающую роль в моей жизни. Это была Вильгельмина Шрёдер-Девриент, приехавшая на гастроли из Дрездена артистка, игра и голос которой в «Фиделио» позволили мне раскрыть в музыке неведанные глубины, а в опере — новые достоинства. Вся моя эволюция как композитора проходила под влиянием этой блестящей артистки, в личности которой удивительным образом переплетались демонизм и восторженность; и во всем, что я писал, я стремился быть на высоте того идеала, который раскрыла мне в тот вечер Шрёдер-Девриент и который должен был все время питать наше дальнейшее сотрудничество. Помню, после того как я увидел ее в «Фи-

делию», охваченный невыразимым восторгом, я послал ей в гостиницу патетическое письмо. В нем я говорил, что ее художественное мастерство помогло мне раскрыть смысл жизни и что, если когда-нибудь ей доведется услышать обо мне, пусть она знает, что величайшая заслуга в этом принадлежит ей. Через десять с лишним лет, когда я приехал в Дрезден для дебюта с моим «Риенци», Шрёдер-Девриент не только вспомнила о письме юноши из Лейпцига, но даже и дословно передала мне его содержание. Как видно, мои восторженные строки запечатлелись в душе этой великой артистки.

Я никогда не был безразличен к миру общественного признания; напротив, могу сказать, что он был для меня стимулом на пути дальнейших свершений и ему я обязан многим из достигнутого. Было бы лицемерием утверждать, что отклики на мое творчество интересовали меня меньше, чем идеал, к которому я стремился. Настойчивость, с которой я старался обеспечить своей музыке известность, нередко истолковывалась как погоня за славой; но я лично считаю, что речь шла просто-напросто об естественной заботе творца о своих детищах. Да, я с юных лет старался добиться исполнения своих сочинений, будучи убежден, что созданное мною заслуживает, по меньшей мере, столь же благоприятной судьбы, как итальянские и французские банальности, изобиловавшие в репертуарах концертных залов и оперных театров. Мои немногочисленные успехи в эти годы были равносильны почетным дипломам или же утешительным премиям; таким было, например, исполнение моей домажорной симфонии оркестром студентов Пражской консерватории, чего я добился в результате настоятельных ходатайств перед директором Вебером во время поездки в этот город в 1832 году. Более существенное удовлетворение доставило мне исполнение этого произведения оркестром Гевандхауза в начале 1833 года, когда и публика и печать встретили меня ободряющими, лестными отзывами; положительную оценку дал ему и блестящий публицист Генрих Лаубе, которому предстояло в дальнейшем сыграть важную роль в моей жизни. В своем стремлении к утверждению мне приходилось, однако, переносить удары, которые рассеивали мои мечты о славе и ввергали меня в бессильное отчаяние. Так это было в 1830 году, при первом исполнении моей «трехцветной»

увертюры, которую, в ответ на мои настояния, дирижер Дорн включил в программу одного симфонического концерта: я не знал, как поскорее ускользнуть из зала, чтобы избавиться от бичующих взглядов возмущенной и огорошенной публики. Возможно, что в то время я заслуживал подобных уроков. Это было наказанием за поведение, о котором я не могу умолчать: преобладающая во мне черта — стремление к славе — побуждала меня уклоняться от непримиримого служения высокому творческому идеалу, склоняться на уступки и скидки, которые могли обеспечить мне немедленное одобрение публики (сколько надежд я возлагал на «эффект» периодически, навязчиво повторяющихся ударов тарелок в упомянутой увертюре!). Тогда я еще не осознавал высшей цели, которую должна иметь борьба за самоутверждение, необходимость способствовать тому, чтобы публика все глубже воспринимала ценности, порожденные высоким, чистым художественным идеалом, ценности, которые подняли бы ее вкус на более высокую ступень, очистив его от условностей и традиционализма. Мне еще предстояло немало бороться с самим собой, чтобы достигнуть подобного понимания призвания композитора. Пока что я еще был данником тщеславного стремления к немедленному и громкому успеху.

Этот период омрачали и другие обстоятельства, свидетельствуя о том, что я еще не был достаточно закаленным духовно, чтобы достигнуть вершин, о которых мечтал. Творческий пыл, разгоревшийся во мне так стремительно, угас с такой же быстротой в момент моего первого соприкосновения со студенческой средой, на которую я с такой завистью смотрел в школьные годы. Соблазн рассеянной жизни, с пирушками и азартными играми, драками и дуэлями, тотчас же завладел мной и привел меня путями праздных развлечений на край пропасти. Памятной осталась для меня ночь, когда, проиграв в карты все деньги, я решил больше не возвращаться домой; неожиданный и сенсационный выигрыш, на последние деньги, найденные на дне кармана, вернул мне здравомыслие и нравственную силу, необходимые для того, чтобы окончательно порвать с этим образом жизни. Я вернулся домой уже под утро, рыдая, признался во всем матери, тем самым облегчив свою совесть от невыносимого бремени ответственности. Нелегко было мне возобновить нить своей композиторской деятельности, прерванную этим периодом

легкомыслия, который отдалил меня от важной и высокой цели моего существования. Это было, однако, и опытом, который в дальнейшем должен был неоднократно питать мое вдохновение. Роковой соблазн пылкой чувственности и героическая борьба с ним во имя духовного начала стали одной из основных тем моих произведений. Не испытав на собственном горьком опыте тщету, кроющуюся за привлекательными красками разврата, я не смог бы с такой убедительностью воспеть божественное целомудрие, к которому рвется из мрака отчаяния Тангейзер, к которому неуклонно, с твердостью и неомрачимым спокойствием Христа устремляется Парсифаль. Отведав сладкой отравы разврата, я смог познать жизнь в ее сочетании возвышенного и низменного, смог осознать насущную необходимость искупления и избавления, в которых мы обычно склонны видеть лишь бессодержательные церковные догмы.

С детских лет чутко откликавшийся на важнейшие события современности (вспомните, с каким интересом, живя у пастора в Поссендорфе, я следил за освободительной войной греческого народа), я с юношеским энтузиазмом переживал французскую июльскую революцию 1830 года и борьбу, которую в 1831 году вели за освобождение польские патриоты от царского ига. Это были события, которые заставили меня серьезно задуматься над вопросом революции. До тех пор рассматривавший ее лишь сквозь призму вызываемых ею жестокостей (которыми изобиловала первая французская революция), я постепенно начал понимать глубокий положительный смысл этого общественного переворота и желать, чтобы он совершился и для моего народа. Мой энтузиазм был настолько велик, что я не задумываясь отвел в своих произведениях довольно важное место актуальной политической теме, введя в них современные страны, события, персонажи. Вскоре, однако, я понял, насколько неосновательна и непрочна эта моя случайная, обусловленная определенными обстоятельствами позиция по отношению к вопросам, волнующим современность: случайные обстоятельства преходящи, как и связанная с ними музыка. В волнениях своей эпохи художник должен различать самое глубокое, наиболее вечное и передавать эту суть в форме как можно менее обусловленной исторически и географически, окруженной ореолом легенды. Витая в чистых сферах обще-

человеческого, произведение будет избавлено от непрочности, на которую обрекает его связь со случайным. Вот направление, в котором должно было в дальнейшем все более и более уверенно развиваться мое творчество; и думаю, что это было самым глубоким и самым долговечным откликом на призывы моего времени, к которым я никогда не переставал прислушиваться со всей чуткостью. К сожалению, я не сумел остаться полностью верным самому себе, время от времени поддаваясь давлению обстоятельств. Я уверен, что мои сочинения такого рода канули в вечность, да, откровенно говоря, они и не заслуживали иной судьбы. Сомневаюсь, что сегодня кого-либо еще может интересовать увертюра «Правь, Британия», «Гимн на вступление на престол императора Николая» или же «Кантата в честь открытия памятника королю Фридриху-Августу»...

Думаю, что я достаточно говорил о своем отрочестве, не слишком важном с точки зрения жизненности созданных в эти годы произведений, но интересном как прелюдия, в которой уже слышались отдельные лейтмотивы предвещавшейся драмы. Вам хотелось бы узнать что-нибудь о продолжительной, более чем двухмесячной экскурсии в Австрию и Богемию, которой завершился этот период? Не буду останавливаться на ней, потому что она доставила мне скорее туристическое, чем художественное удовлетворение. Как музыкант я не имел особенных поводов радоваться. Констатировав, не без тени печали, неоспоримое господство в городе вальса личности Иоганна Штрауса, соперничать с которым в популярности могла разве лишь «Зампа» Герольда, я сожалел о том, что здесь с недостаточным благоговением относятся к великим ценностям классицизма. Используя свои скромные связи, я пытался стать хоть сколько-нибудь известным, вызвать интерес к своим произведениям среди музыкантов Вены и Праги; но многие двери оставались для меня закрытыми, а другие раскрывались с неодинаковой благожелательностью.

Теперь вы можете составить себе представление о том, каким я был в 1833 году, после этого первого значительного выезда из города моей юности. Это был первый шаг к независимому существованию, водовороты которого смогли предоставить мне так мало возможности воспользоваться завоеванной свободой. Страстно стремясь найти свой путь в

области деятельности, которую я представлял себе как оригинальное сочетание поэтико-драматического и музыкального мышления, я был готов энергично бороться с препятствиями, стоявшими на моем творческом пути. Последователь Вебера и Бетховена, я хотел сказать нечто иное, чем мои наставники, но пока не знал точно, что нового сумею я внести в музыку. Я был еще слишком молод: мне только-только исполнилось двадцать лет. Чрезвычайно активный и плодовитый, я действовал и творил, однако, более или менее наугад. У меня еще не сложилось своего артистического кредо, своей этики. Для того чтобы выработать их, я должен был пройти мучительно трудный, тернистый путь восхождения — путь Тангейзера и Парсифаля.

IV

Я вступал в третье десятилетие жизни с верой в себя и радостью во взоре. Мои двадцать лет — с их энергией, но и наивностью, и несколько достигнутых — хотя бы только местных — успехов позволяли мне оптимистически смотреть на будущее. Кутежи и беспорядочная жизнь были для меня, несомненно, законченной главой; я и не помышлял больше о возвращении к распутству студенческих лет; юношеский пыл мой приобрел теперь характер эпикурейской жизнерадостности, любви к жизни со всеми ее наслаждениями — от самых возвышенных до материальных и чувственных. Я решил пресечь в себе мистико-созерцательную восторженность юношества, не задавая себе вопроса, не была ли эта склонность одной из основных — а следовательно, и неизменных — черт моего характера. Прежняя моя серьезность казалась мне преждевременной хмуростью, которую я спешил согнать со своего чела и — с меньшим успехом — искоренить из своей души. Такое состояние ума заставляло меня возмущаться всякий раз, когда свободолобивая человеческая природа была вынуждена склоняться под игом тиранических политических или этических требований. К моему давнишнему возмущению политическим деспотизмом добавлялась теперь ненависть к деспотизму моральному, порожденному пуританским лицемерием. Разумеется, это стремление к жизни, свободной от догм и запретов, вскоре сказалось на моем эстетическом видении. Наш немецкий (чуть было не сказал тевтонский!) взгляд на музыку начал казаться мне узким и абстрактным, неспособным правдиво отразить чело-

веческую душу — достоинство, которое, как мне казалось, я обнаружил в жизнерадостной, ясной и непосредственной итальянской музыке. Не могу завершить картину настроений, с которыми я вступал в жизнь, не упомянув о том, какое влияние оказали на меня некоторые из прочитанных книг. Если гётевский «Вертер» вызвал в свое время волну разочарованности в рядах молодого поколения, то роман Гейнзе «Ардингелло» возымел теперь диаметрально противоположный эффект: герой этой книги, новый Дон Жуан, был не только неотразимым соблазнителем, но и светлым и просвещенным умом, благородным и смелым сердцем и предстал перед нами, как воплощение цельного человека, которому — как сказал бы Теренций — не было чуждо ничто человеческое. В формировании эпикурейского направления значительное влияние оказал на меня также Генрих Лаубе, автор эпистолярного романа «Молодая Европа», задуманного в духе «Ардингелло», и редактор газеты «Элеганте цейтунг», где проповедовались идеи возмущения, протеста и где я помещал написанные в этом духе рецензии.

Зная все это, вы сможете легче понять, что побудило меня написать в этот период оперу «Запрет любви» и что именно я хотел сказать в ней. Ибо, с самого начала моей творческой деятельности, в произведении искусства я видел средство говорить правду, способную потрясти умы и души, а не бесцельное развлечение, удачно составленный дивертисмент. Мало понимают в моих произведениях люди, которые не идут дальше фабулы, то восхищаясь ее остроумием, то клеймя ее за абсурдность, и в то же время не понимают идеи, довлеющей над анекдотом, философского смысла произведения. Вдохновившись шекспировской пьесой «Мера за меру», я создал либретто, в ходе интриги которого — довольно сложной — разоблачалась гнусная сущность человека, на вид вполне нравственного: правителя, который жестоко карал своих поданных за невинные любовные проступки, с чудовищным лицемерием скрывая свою собственную развращенность высокопоставленного Гартюфа. Действие оперы разворачивается на знойном юге, в Сицилии, в самых благоприятных условиях для свободного проявления чувственности, которую я воспевал, — что, конечно, отлично гармонировало с существенными заимствованиями — в том, что касалось стиля, — из итальянской оперы, в частности у Беллини

(который сам был сицилианцем). Отрицательный герой моей оперы, задуманный мною как немец и окрещенный Фридрихом, должен был наглядно иллюстрировать мое глубокое отвращение к лицемерию, господствовавшему в окружавшей меня среде. Пылкая итальянская страстность казалась мне идеальной в тюремной обстановке лютеранского пуританства. По сравнению с тем, что я написал впоследствии, «Запрет любви», как и «Фей», произведение не характерное, его музыка не имеет еще четко определившегося стиля. Но, как и в «Феях», в этой опере была использована одна из основных тем моего философского и художественного развития: тема пленительного зова страсти, чувственности, к которой безудержно влечет нас наша теллурическая природа. Фактически, в жизни и музыке я постоянно мучительно колебался между стремлением к абсолютной одухотворенности, символически воплощенной Парсифалем, и соблазном беспрепятственного эротического наслаждения, которому поддается Тристан. Как только я останавливался на том или ином из них, меня охватывала мучительная тоска по другому. Судя по музыке моих предшественников, они не переживали таких острых антагонизмов, как те, которым предстояло взволновать мое сознание; я плыл по бушующему морю, всю свою жизнь лавируя между Сциллой и Харибдой, какими были для меня духовная жизнь и чувственность, божественное и демоническое. Но не будем забегать вперед, говоря о вещах, о которых я расскажу позднее, и вернемся к периоду, когда мне шел всего лишь двадцать первый год.

Итак, я бодро и радостно вступал в жизнь и первый шаг сделал, перебравшись из Лейпцига в Вюрцбург, где с помощью моего брата Альберта, обосновавшегося там в качестве актера, получил место хормейстера в музыкальном театре. Так началась моя карьера работника сцены, которую я начал полный надежд. Мои дирижерские способности были вскоре замечены, и некоторое время спустя меня назначили на место «музик-директора» — руководителя музыкальной частью. Вот, думал я, отличные условия, чтобы изучить специфику оперы и поставить свои работы. Но это были лишь мечты... Время шло, и мой первоначальный оптимизм начинал постепенно рассеиваться, ибо — как мне ни нравилось выступать за дирижерским пультом — мелкие тяготы сценической

жизни с ее удручающей прозой подрезали мне крылья, широко распростертые для полета, и отнимали у меня столько времени, что некогда было и подумать о самом себе. Выхода у меня, однако, не было: надо было жить, а мой талант композитора, пока что никем всерьез не принимаемый, не обеспечивал мне никаких доходов. Надо сказать, что, несмотря на службу, мой завтрашний день не был обеспечен, так как банкротство, призрак, неизменно грозивший всем периферийным театрам, могло в любую минуту оставить артиста без работы. И вот я начал переключиваться из города в город, каждый раз тщетно надеясь где-нибудь обосноваться. Из Вюрцбурга в Магдебург, из Магдебурга в Кёнигсберг, из Кёнигсберга в Ригу, не говоря уже о промежуточных остановках. И все это менее чем за шесть лет. Отметим, однако, что и во время моей работы руководителем музыкальной частью театров в каждом из этих городов мое благополучие было более чем относительным: постоянные гастроли по всей Германии, поездки с целью набора певцов продолжали дробить на все более и более мелкие части мое время, терпение, энтузиазм. Перспектива неудачи и прозябания в провинциальном болоте вырисовывалась все более угрожающе.

В отрочестве я вел хотя и не роскошную, но сравнительно обеспеченную жизнь. Независимость же пока что предвещала мне нищету. Растущие финансовые затруднения делали еще более безотрадным мое бродячее существование, в котором заботы импрессарио и организатора все больше и больше преобладали над творческими интересами. Ставка «музик-директора», помимо того, что была буквально смехотворной, еще и выплачивалась как и когда попало, в зависимости от расцвета или упадка театра. О том, чтобы удовлетворить свои нужды за счет композиторских доходов, для меня не могло быть и речи, ибо таковые, фактически, не существовали. Музыка моя никого не интересовала, объявления о ней — к тому же довольно редкие — на театральных афишах не имели в себе ничего привлекательного: вторую постановку «Запрета любви», которой я добился ценой огромных усилий и унижений в 1836 году в Магдебурге, смотрели лишь трое зрителей — владелец театра, его жена и какой-то польский еврей во фраке. Не более удачливым был я и тогда, когда мне случалось организовать симфонический концерт

под своим управлением, даже если он носил «особый» характер: однажды, в бытность мою в Магдебурге, я прибегнул к столь великодушно предложенной мне поддержке Вильгельмины Шрёдер-Девриент, будучи убежден, что публика повалит в театр, хотя бы ради ее голоса, а деньги, вырученные за концерт, позволят мне восстановить свой бюджет. Но несмотря на участие этой выдающейся артистки, концерт прошел с полупустым залом, выручка была жалкой, и мне, при всей моей бедности, пришлось еще оплатить репетиции оркестра. Чтобы преодолеть эти трудности, мне ничего больше не оставалось, как занимать деньги. Сперва я обращался к друзьям, а обойдя их всех, начинал покупать в долг. Но как мог я выплачивать эти долги, пока мои доходы оставались недостаточными? Убедившись, что я не в состоянии скоро возвращать долги, друзья закрывали кошелек, а торговцы и ростовщики, не довольствуясь отказом в кредите, переходили к угрозам. Они окружили меня, как шакалы, после неудавшегося концерта с участием Шрёдер-Девриент, о котором я так торжественно объявил им, вполне искренне считая его поворотным моментом в моем материальном положении: от их ярости спасла меня тогда изворотливость одной еврейки, госпожи Готшалк. Долги мои нередко становились предметом тяжбы: и теперь еще я содрогаюсь, вспоминая об отчаянии, которое охватывало меня, когда, возвращаясь домой, в свою магдебургскую комнатку, я находил на дверях или на столе повестку из суда. Иногда положение становилось таким безвыходным, что мне приходилось на время переезжать в другой город, где, не будучи еще скомпрометирован, я мог раздобыть немного денег для оплаты долгов. С каким чувством стыда я приехал из Магдебурга в Лейпциг, чтобы прибегнуть к скромным денежным ресурсам бедной моей матушки! В Кёнигсберге кольцо кредиторов и властей так тесно сжалось вокруг меня, что мне удалось избавиться от них, только потихоньку сбежав из города. Вот в каких условиях жил я на протяжении шести лет перекочевываний из одного провинциального театра в другой, до тех пор, пока в 1839 году в рижском театре мне не нанесли самый унижительный удар, увенчавший мою бесславную деятельность руководителя музыкальной частью: меня просто-напросто прогнали. Это была капля, переполнившая чашу, потому что, как вы об этом сейчас узнаете,

после всех этих бед во мне уже не могло не пробудиться отчаянное стремление начать новую жизнь.

Подумайте сами: не было ли вполне естественным с моей стороны, под давлением всех этих трудностей, которые ставили под угрозу мое творческое будущее и расшатывали мое духовное равновесие, искать убежища и утехи в личной жизни? Так и случилось, что я поспешил жениться на женщине, которая, по существу, была моей первой настоящей любовью: на актрисе Минне планнер. Я нашел в ней, помимо привлекательной внешности, положительный, практический ум, в котором нуждалась моя рассеянная и идеалистическая натура; но со временем, особенно когда любовь моя к ней несколько остыла, эти качества — вначале гармонично дополнявшие нашу супружескую жизнь — превратились в источник столкновений. Женщина посредственная со всех точек зрения — у нее не было ни культуры, ни таланта, а искусство она совершенно не понимала и не любила, — Минна, с ее положительностью и практичностью, заставляла меня томиться по идеалу. Я остро переживал ее посредственность и филистерство, но старался выдерживать характер, чтобы, по крайней мере, сохранять видимость гармонии. Лишенная благородства и чуткости, она не только не ценила моих усилий, но и терзала меня сценами, нередко кончавшимися театральными обмороками. В таких случаях я брал всю вину на себя и унижался до последней степени, лишь бы снова увидеть ее спокойной и мирно улыбающейся. Не в силах более выносить лишения, на которые обрекали нас мои денежные затруднения, она в один прекрасный день просто сбежала из дому, а я, наивный человек, в отчаянии бегал за ней и умолял ее вернуться — из привязанности к ней, из страха остаться одному или из джентльменства? Возможно, что по всем этим причинам. Некоторое время спустя она повторила свой маневр, и когда я отправился в дом к ее родителям в надежде папасть там на ее след, они нагло набросились на меня, упрекая в неспособности обеспечить их дочери зажиточное существование. В погоне за блестящей жизнью Минна пустилась в авантюру, надеясь папасть на более состоятельного партнера (о, сколько раз говорила она мне о многочисленных выгодных партиях, от которых отказалась якобы из любви ко мне!); но план ее сорвался. Патетическое письмо известило меня об ее раскаянии и же-

лании вернуться, а я согласился, не знаю в который раз проявив наивность и слабость. Я сделал это, между прочим, и считаясь с состоянием ее здоровья, настолько расшатанного, что она не могла больше вернуться на сцену. Вы, конечно, понимаете, что после подобных испытаний чувство мое к ней не могло не остынуть. Я решил, однако, терпеливо нести свой крест неудачного брака и продолжал вести супружескую жизнь, которая давно уже перестала быть для меня желанной тихой пристанью. Семейный очаг, как ранее бродячий образ жизни и пицета, стал врагом моего душевного покоя. И сегодня еще не могу понять, почему на протяжении всей моей дальнейшей жизни (я не удивился бы, узнав, что и посмертно) меня преследовало обвинение в бесчеловечном отношении к Минне. Нужно ли еще приводить и другие факты, чтобы доказать, что из нас двоих больше всего перенес я?

Наибольшую озабоченность вызывала, однако, эволюция моей композиторской деятельности. Продолжение огражденной от насущных забот юности, бурный подъем, породивший в период 1834—1836 годов «Запрет любви», остывал на глазах. Поглощенный многочисленными профессиональными обязанностями и домашними неприятностями, я сочинял все реже и как попало. Но хуже всего было, что я уже не чувствовал более в себе того всемогущего внутреннего побуждения, которое чудодейственным образом преодолевает все преграды, повелевая тебе творить. Я садился за стол и склонялся над потной бумагой только по заказу или, чаще всего, в связи с каким-нибудь историческим или торжественным случаем, что обеспечивало мне возможность публичного исполнения произведения: так было, например, с увертюрой, посвященной Польше, с другой, в честь Великобритании, или с веселой новогодней кантатой (с пантомимой); сочиняя такую музыку, обреченную на мимолетное существование, я забывал о высоком назначении искусства. Убедившись на собственном опыте дирижера, как быстро распространяются сочинения, написанные с помощью мелодических штампов и эффектных оркестровых приемов, я решил, что нет смысла волноваться, изыскивая новые пути, коль скоро так легко добиться успеха, к которому я вовсе не был равнодушен. Опера «Запрет любви», к моему безграничному отчаянию, была еще перед постановкой вынесена на суд

людей, которые упрекали ее в слишком сложном, надуманном и немелодичном музыкальном языке. Почему бы тогда — решил я — не последовать примеру Адана, Обера, Доницетти, которые стяжали себе и славу и богатство своими романсами с аккомпанементом и триумфальными маршами? Мораль моя была расшатана, соблазн поверхностной работы постепенно овладевал мною. И вот автор «трехцветной» увертюры, по сравнению с которой Девятая симфония казалась простой, как соната Плейеля, принимается писать такую музыку с звучными эффектами духового оркестра, как в увертюрах «Правь, Британия» и «Христофор Колумб». Необходимость постоянной работы над репертуаром, призванным обеспечить немедленный успех, пасивовала даже мои самые заветные, самые высокие принципы: я чуть было и сам не уверовал в красоту фривольного и трескучего итальянско-французского оперного стиля. Слушая «Ромео и Джульетту» Беллини в мастерском исполнении Вильгельмины Шрёдер-Девриент, я пережил минуты такого энтузиазма, какого не испытал даже присутствуя впервые при исполнении Девятой симфонии, в Лейпциге, и поставил себе целью стремиться к такому же музыкальному идеалу. Примерно такое же впечатление произвела на меня в Берлине опера «Фернанд Кортес» Спонтини, под управлением одного из кумиров тогдашней оперной сцены: я был подавлен масштабами звучаний, к которым добавлялась еще, усиливая эффект, исключительная пышность постановки. Великая страсть к Бетховену, под знаком которой я сделал первые свои шаги в музыке, несомненно переживала период затмения. В 1838 году, когда я встретился в Риге с дирижером Дорном, тем самым, который некогда осмелился дирижировать моей разноцветной увертюрой, он был изумлен совершившейся во мне переменой: «Никогда не подумал бы, господин Вагнер, — сказал он мне, — что вы, убежденный бетховенец, когда-нибудь с таким рвением отдадитесь Беллини и Оберу...»

Как видите, беззаботное эпикурейство первых лет моей независимой жизни привело меня в области творчества к выбору пустого дивертисмента, пленившего было меня своим мишурным блеском. Что касается моего душевного состояния, оно было теперь диаметрально противоположным энтузиазму периода начинаний. Но несмотря на пагубное влияние легкомысленной моды времени и пошлых требо-

ваний провинциальной публики, в глубине моего сознания все же хранились еще остатки трезвости, которые позволяли мне видеть разверзшуюся передо мной, все более и более близкую пропасть: перспективу превращения в жалкого театрального служащего, вынужденного доживать свои дни с унижительным сознанием, что он стал неудачником. Нет! — заговорил тогда во мне со всей силой отчаяния инстинкт творческого самосохранения, отказывающийся погибнуть под гнетом разлагающей провинциальной посредственности. Убежденный, что теперь решалась не только судьба моего творчества, но и моей жизни — так как я не мог понять своего существования на земле иначе, чем в качестве творца музыки, я попытался пробить брешь в сужавшемся вокруг меня жутком круге.

Я начал с бунта по отношению к музыкальным взглядам, которыми заразился было, как какой-то повальной болезнью. В погоне за аплодисментами и деньгами, сочного плода которых я еще никогда полностью не вкушал, я было набросал музыку изящной оперы во французском стиле «Счастливая семья медведей», навеянной одной из сказок из «1001 ночи», пикантный экзотизм которой казался мне более доступным публике, чем сатирическая подкладка «Запрета любви». «Так вот, значит, до чего я докатился, пишу музыку в стиле Адана?» — подумал я, устыдившись самого себя, — и забросил начатую работу. Ценой сверхчеловеческих усилий, готовый на любой риск, любые лишения, я решил раз навсегда положить конец недостойной привычке писать произведения «на случай», по заказу или же в целях заработка. Даже если мне и придется голодать, думал я, соберу все остатки своих сил, чтобы написать большую оперу — большую по содержанию и по форме. Я запретил себе всякие расчеты в связи с возможностью ее немедленной постановки: это означало бы уже некоторое послабление творческой требовательности, которая, по-моему, должна быть абсолютной. Моя опера должна была выглядеть так, как это диктовала мне внутренняя потребность выражения; и так как воображение мое всегда поддавалось (и впоследствии) соблазну монументального, то я требовал для ее постановки такого широкого использования средств, что делало ее невозможной для скромных театров, в том числе и для того, в котором я работал руководителем музыкальной частью. Так ро-

дился проект оперы «Риенци», идея которой была подсказана мне одноименным романом Булвер-Литтона, увлекательным вдохновенным рассказом об итальянском освободительном движении XIV века под руководством народного трибуна Кола ди Риенцо. Этой идее нетрудно было зародиться: она упала на благодатную почву споров о политической свободе. Я жил в такие времена, когда любой более или менее фрондерский поступок или слово рассматривались органами государственной власти как покушение на политические порядки и наказывались, как таковое. Не имея возможности открыто выразить свой протест, я был вынужден — как и Бетховен в своем «Эгмонте» — прибегнуть к отдаленной эпохе, отличающейся иными нравами и костюмами, но с тем же антидеспотическим пафосом. Думаю, что, фактически, любой подлинный художник обращается к прошлому не из музееведческой любознательности, а в стремлении высказать идею слишком остро актуальную для того, чтобы он мог выразить ее прямо. Особенно глубоко запечатлелась в моей памяти, непрестанно питая мою ненависть к тиранам, печальная судьба моего друга и наставника юных лет — Генриха Лаубе: несмотря на то, что он никогда не был политическим деятелем в прямом смысле слова, его идеологический либерализм оказался для властей достаточным поводом, чтобы сперва изгнать его, а затем и заключить в тюрьму. Мне пришлось, впрочем, и лично столкнуться с реакционной бдительностью имперской полиции: как-то раз, находясь проездом в Праге, я тихонько напевал в холле гостиницы мелодию «Марсельезы»; меня услышали, и это тотчас же повлекло за собой приглашение явиться в полицию, где я провел несколько неприятных часов, отвечая на нелепые вопросы. Опера «Риенци» должна была отразить эту священную ненависть к тиранам, что придавало ей возвышенность и внутреннюю силу, каких не имели мои сочинения «на случай». Неспособный все же полностью оторваться от довлевших в то время оперных штампов, я задумал воссоздать этот героический сюжет в свете требований так называемой «гранд-опера», типичными представителями которой были Мейербер и Спонтини: пять актов с шествиями, балетами, религиозными заклинаниями, торжественными маршами, бравурными ариями. В эти рамки я попытался влить как можно более свежую и кипучую жизнь, призванную по мере

возможности смягчить условность обязательных форм. В условиях тяжелых материальных лишений, но с отчаянным упорством человека, знающего, что это его последний шанс на спасение, я приступил к работе летом 1838 года в Риге.

Найдя снова путь к бескорыстному, льющемуся из сердца творчеству, я все же понимал, что этого поворота в моей духовной жизни не достаточно, чтобы вырваться из плена окружающей меня провинциальной посредственности. Окружение это было настолько материальным, конкретным, осязаемым, что прорвать его я мог лишь столь же материальным, конкретным и осязаемым образом, ценой бегства в прямом смысле этого слова. Вот мысль, которая все более и более завладевала мною начиная с 1837 года. Я со все большей тоской устремлял свой взор к Парижу, в котором видел классический город великой культуры, торжествующих идеалов, могущий обеспечить мое признание. Не оставляла меня равнодушным и возможность заработков, которые сулила парижская музыкальная жизнь. Неотступно преследуемый мыслью о трехстах тысячах франков, которые Мейербер выручил там за своих «Гугенотов», я задавал себе вопрос, не смогу ли я, вооружившись своим «Риенци», получить хотя бы третью часть этой суммы от дирекции Большой Оперы.

Сделанная раньше попытка наладить сотрудничество со Скрибом, модным в то время парижским либреттистом, осталась безрезультатной. Отказавшись от различных изворотов, я решил, наконец, сделать великий шаг: уехать в Париж и не возвращаться оттуда без лавров славы. Мое устранение с места «музик-директора» рижского театра избавило меня от последних сомнений, препятствовавших выполнению этого плана. Перешел границу и сел на судно я тайно, потому что из-за наделанных мною долгов не имел права на получение паспорта. Поэтому мое путешествие из Риги в прусский порт Пиллау было полно приключений, из-за которых здоровье моей жены долгое время оставалось расшатанным (в чем она не раз упрекала меня). Мои нервы также подверглись нелегким испытаниям. И все же я переживал радость каторжника, которому каким-то чудом удалось избавиться от пожизненного заключения. Когда якорь был поднят, блестящая гладь Балтийского моря показалась мне верным путем к обетованной земле. Это было в июле 1839 года.

Вскоре после отплытия из порта я понял, что обетованная земля еще далеко и добраться до нее я смогу лишь ценой нескончаемых мучений. Если бы Мендельсону-Бартольди пришлось пережить такой опыт, как моя переправа по морю во Францию, он наверное не сочинил бы своей увертюры «Морская тишь и счастливое плавание», а может быть, и вообще мендельсоновская музыка обрела бы более яркое и глубокое гуманистическое содержание. Наше плавание на скромном торговом судне, на которое мы погрузились тайком (чем объяснялись и подозрения со стороны экипажа, решившего, что мы контрабандисты), длилось не восемь дней, как обычно, а около трех недель. Небо неоднократно обрушивало на нас свой гнев, подвергая серьезной опасности утлое судно и ввергая в страх не только нас, но и самих моряков! Заявляя, что никогда еще им не приходилось переживать подобного испытания, они беззастенчиво давали нам понять, что только наше присутствие, объясняющееся, по всей вероятности, не вполне благовидными целями, могло до такой степени разъярить стихии. Мы избегли трагической судьбы благодаря представившейся возможности укрыться в одном из фиордов норвежского побережья (где удар о скалы чуть не расколол корабль надвое). Это были ужасные дни, когда физическое ощущение невыносимой морской болезни сочеталось с муками отчаяния при мысли о гибели всех иллюзий. Минна была в такой панике, что умоляла провидение лучше убить нас громом, чем отдать на пищу рыбам. Я же об этом происшествии не сожалею,

и именно в силу его драматизма: благодаря ему я пережил многое, что художник не может убедительно передать, если не испытал этого сам. Тогда я и не предполагал, что в моем творческом развитии такую важную роль сыграет легенда о Летучем голландце, которую моряки рассказывали мне во время бури, а я слушал, зачарованный: это был своего рода Агасфер океана, обреченный на проклятие бессмертия и вечных скитаний по волнам, со всем экипажем корабля, до тех пор, пока не найдется женщина, способная пожертвовать собой ради него. Мое воображение было настолько возбуждено этой странной легендой, что в уме моем уже намечались контуры одной из матросских песен, мелодии, навеянной также призывными сигнальными гудками, которые я слышал на судне во время плавания.

«All is well, that ends well» *, — подумал я, мобилизовав свои невеликие знания английского языка (я некогда переводил монолог из «Ромео и Джульетты»!), ступая утром 12 августа 1839 года на территорию Лондона. Город поразил меня красотой своих архитектурных памятников. Мне очень хотелось бы лучше ознакомиться с ними, но мы не могли позволить себе остаться в городе более восьми дней: каждая потраченная копейка, уменьшавшая наш скромный бюджет, сгущала тени заботы о нашей будущей жизни в Париже. Именно по этой причине мы ни разу не побывали в опере, хотя меня очень интересовали спектакли итальянской труппы. Я удовольствовался сильным впечатлением, оставшимся у меня от здания парламента, на одном из заседаний которого мне посчастливилось присутствовать. Последнее путешествие по морю закончилось вечером 20 августа в порту Булонь-сюр-Мер. Я дал себе клятву никогда больше не ступать на палубу корабля и возвратиться домой по суше. Северо-балтийский опыт показался мне более чем достаточным.

Жизнь на французской территории начиналась для меня под знаком самых радужных надежд. Я не увлекался французской музыкой, но питал глубокое уважение к французской культуре вообще, а в Париже видел символ тех великих духовных ценностей, посредством которых Франция внесла свой решающий вклад в формирование европейской

* Все хорошо, что хорошо кончается (*англ.*).

мысли. Мне казалось немислимым, чтобы «в городе света» мое стремление и способность сказать в музыке нечто новое оставались по-прежнему непризнанными и чахли, как это было в захудалой немецкой провинции. Мой оптимизм возрос с первого же дня, проведенного в Булонь-сюр-Мер (где я намеревался пробыть несколько дольше, чтобы не попасть в Париж в период сезонного затишья в музыкальной жизни). Во время нашего пребывания в этой местности пожинавший повсюду овации Мейербер благоволил принять меня, перелистал партитуру первых двух актов «Риенци», похвалил меня и — что было важнее всего — снабдил рядом писем, в которых рекомендовал меня нескольким из наиболее влиятельных парижских музыкальных деятелей, обещав в то же время оказать мне и личное содействие, когда сам он прибудет в столицу Франции. Со временем я стал рассматривать музыку Мейербера все более и более критическим оком из-за ее несостоятельной риторики; но это не помешало мне питать к этому композитору искреннюю благодарность за помощь, которую он оказал мне в период моих злоключений во Франции. Язвительный Гейне, с которым я познакомился там, не преминул кольнуть меня за этот дебют под знаком мейерберовского благоволения. «Относиться с недоверием к этом молодому человеку, — говорил он, — побуждает меня именно тот факт, что его рекомендует Мейербер».

Прибыв в Париж 20 сентября, я лишь с трудом смог разобраться на столь мало близком нам, немцам, языке в лабиринте улиц, одна другой уже и извилистей, среди крайне занятых людей, не очень-то расположенных осложнять свое существование, удовлетворяя просьбы незнакомца с того берега Рейна. Я всеми силами старался, однако, сохранять оптимизм, не слагая оружия перед небольшими неприятностями, связанными с первыми установлениями контакта, — как любой немец, знающий, что «aller Anfang ist schwer» *. Тем более, что, наряду с трудностями любого начала, передо мной постепенно вырисовывались и некоторые перспективы, как будто предвещавшие осуществление мечты о славе, с которой я прибыл сюда. В Театре Возрождения письмо Мейербера произвело желанный эффект, и директор согласился — правда, с несколько подозрительной легкостью —

* Всякое начало трудно (нем.).

поставить мой «Запрет любви»; либретто оперы было доверено для перевода автору водевилей Дюмерсану, которому удалось дать довольно близкий к оригиналу французский вариант. Не менее любезно отнесся ко мне и дирижер Хабенек, который, придя в восторг от моей идеи написать музыку к гётевскому «Фаусту», предложил передать ее в «Концертное общество консерватории» (что побудило меня немедленно приступить к сочинению увертюры). Следуя совету нескольких знакомых, на которых произвел впечатление мой талант, я начал писать небольшие вокальные пьесы в жанре «chanson», будучи уверенным, что благодаря им мое имя скоро станет известным французской публике; я выбрал ряд стихотворений Гейне, Ронсара и Гюго и написал на их слова музыку на высоком художественном уровне, не зная еще — каким наивным я был! — что слушатели парижских салонов требуют совершенно иного. Главным образом, однако, я упорно работал над «Риенци», будучи убежден, что, как только я закончу это произведение, оно увидит свет рампы в «Гранд-Опера», роскошные спектакли которой потрясли скромного провинциала, привыкшего к убогим постановкам периферийных театров. С материальной точки зрения мне было отнюдь не легко (я уже начал посещать ломбард); но, принимая за действительность мираж, который рисовал моему взору блестящий Париж, я решил вести жизнь, соответствующую открывавшимся мне соблазнительным перспективам: из старого и неприглядного рыночного квартала я переехал в самый центр Парижа, в роскошную квартиру на Рю Хельдер. И это не было суетным стремлением к роскоши. Люди, находившие в моем стремлении к комфорту повод к саркастической критике, забывали, что большую часть своей жизни я прожил под вечной угрозой нищеты. Не было ли поэтому естественным, что после десяти лет стесненного существования я пытался жить лучше, особенно раз уж судьба, казалось, улыбалась мне?

Как горько пришлось мне раскаяться в том, что я так опрометчиво поспешил перейти к образу жизни, на который долгое время не должен был еще иметь права! Иллюзии, питавшие мой парижский оптимизм, поочередно рассеивались, удары следовали один за другим в темпе, который не позволял мне даже собраться с мыслями. Театр Возрождения обанкротился, полный провал потерпела и моя надежда

увидеть поставленным «Запрет любви». По правде сказать, музыка этой оперы мне уже больше не нравилась, но я надеялся, что ее остроумие пленит парижских слушателей, любящих все веселое, блестящее, и создаст мне популярность, в которой я так нуждался как новый человек. Я постучался тогда в двери «Гранд-Опера», ходатайствуя о заказе на оперу, которую задумал написать в сотрудничестве со Скрибом; прослушав фрагменты из «Запрета любви», которые я — в качестве визитной карточки — исполнил на рояле, директор заявил, что моя музыка «charmante» * и что он не видит, почему бы ему не заказать мне оперу, но что подобный заказ — дело будущего, причем не подумал уточнить, насколько это будущее будет близким или отдаленным. Не менее деморализующим был мой опыт и в области симфонической музыки. Встретив полное безразличие по отношению к моей увертюре к «Фаусту», я отложил свой гётевский проект в сторону (к сожалению, навсегда). Я надеялся было, что интерес, проявляемый в Париже к угнетаемому польскому народу, обеспечит известность моей увертюре «Польша»: мое предложение привело в восторг дирижера Дювинажа, который попросил у меня партитуру, но его энтузиазм остался чисто платоническим. С большим трудом мне удалось включить в программу одного второклассного концерта под управлением Хабенка мою увертюру «Христофор Колумб». Провал был полный: парижская публика, привыкшая к сладеньким произведениям, нашла мою музыку не то что дешевой (такой она могла показаться разве только мне самому, как немцу и высокотребовательному музыканту), а неудобоваримой и скучной. Более того: трубы, сольная партия которых должна была увенчать увертюру, сфальшивили, что еще больше ухудшило впечатление. Этот провал был для меня катастрофой, могилой для моих надежд на признание. Так рассеялся мираж, который в первые месяцы маячил перед моим разгоряченным воображением. После его исчезновения моим взорам предстала безбрежная, безотрадная пустыня.

Это была прежде всего пустыня материальных лишений. Денежные средства, с которыми я прибыл во Францию, быстро иссякли, и вопрос о существовании стал для нас

* Очаровательна (франц.).

причиной серьезной тревоги. Мы обратились к родственникам, но после оказания нам некоторой, довольно ограниченной, помощи щедрость, к которой их обязывали родственные отношения, иссякла. Вскоре, как я уже говорил выше, мы стали постоянными посетителями ломбарда, где заложили все, что имели более ценного в доме, включая — к глубокому огорчению Минны — и наши свадебные подарки. Когда же продавать стало печего, мы потеснились и приняли в дом квартирантов, взнос которых означал лишь незначительное улучшение нашего финансового положения. Когда дела наши еще больше ухудшились, нам пришлось сменить апартаменты на Рю Хельдер на скромную однокомнатную квартирку на Авеню-де-Медон, более соответствующую нашему пустому карману. И наконец, перед нами, зловеще разевая пасть, предстало чудовище, о существовании которого я догадывался уже во время моих провинциальных поездок, но которое до сих пор еще не являлось мне во всей своей ужасной действительности: голод!

За эти три года я испил до дна чашу горечи пролетарского житья художника в буржуазном мире. Повесть «Смерть музыканта в Париже», написанная мною в январе 1841 года, полностью автобиографична, разумеется, за исключением трагической развязки. Молодой немецкий композитор, прибывший в Париж, полный идеалов и надежд на славу, постепенно скатывается все ниже и ниже по ступеням бедности, пока не доходит до агонии. На смертном одре, собрав последние силы, он провозглашает свою веру в бога, в Моцарта и Бетховена, в божественную природу искусства, в смерть, которая принесет ему высшее счастье, замечательно и возвышенно разрешив диссонанс его жизни. Этот молодой композитор был я сам — Рихард Вагнер. Автобиографической чертой было даже и существование собаки, единственного друга героя, которую в один прекрасный день крадут, к великому отчаянию несчастного музыканта: речь шла о великолепном водолазе Роберте, которого я привез с собой из Германии, потому что всегда любил животных, и прощайка коего глубоко, словно потеря любимого существа, огорчила меня. За эту повесть я выручил несколько франков; мне говорили, что она развлекла читателей «Газет мюзикаль», по всей вероятности, плененных гофмановским богатством воображения, которое на самом деле почти с

фотографической точностью воспроизводило действительность. После жестоких испытаний, которым подверг меня Париж, я не мог, в конечном счете, оставаться благодарным малогостеприимным моим французским друзьям: прискорбный парижский опыт пробудил во мне непримиримую ненависть к строю, основанному на власти денег. И эта ненависть стала непосредственным источником моего важнейшего произведения — «Кольца Нибелунга».

Какое Содомское зрелище являла мне музыкальная жизнь этого Парижа, управляемая скорее законами биржи, чем законами прекрасного! Соблази золота и связанных с обладанием им удовольствий проник даже и в самое одухотворенное из всех видов искусства, извратив его благородную сущность, разложив души его служителей. Большинство композиторов руководствовал не идеал, а расчет, призванный обеспечить быстрый и выгодный сбыт их товара на музыкальном рынке, ибо, по сути дела, служение музыке из святилища превратилось в какой-то базар, с его неизбежной конкуренцией и торгашеством. Какие товары пользовались наибольшим спросом на музыкальном рынке Парижа? Те, что — особенно в опере — могли предоставить два-три часа приятного времяпрепровождения с помощью мелодий, способных стать модными песенками и не утруждавших умы зрителей, отдаваясь им с бесстыдством уличной женщины. Итальянское музыкальное искусство прошло путь прискорбного упадка от божественного вдохновения Палестрины до дешевых сольфеджио Россини, скандальный успех которого был признанием позорного упадка музыкального вкуса. Россиниевский дух столь деспотично властвовал в музыкальной жизни Парижа, что мои робкие критические замечания об этом композиторе были просто-напросто вычеркнуты из статьи, которую опубликовала газета «Суар»: любой человек, прочтя подобную критику, — объяснил мне позднее Эдмон Монне, директор газеты, — усмотрел бы в ней проявление дерзости и нелепость. Я был поражен мещанской покладистостью, с которой жители «города света» проглатывали и приветствовали аплодисментами музыку, бессодержательность которой неумело скрывалась под заманчивой звучностью. Этой фривольностью заразилось и французское искусство, которое лишь за несколько десятилетий до того показало, на что оно способно, — музыкой таких

вдохновлявшихся идеями революции композиторов, как Меюль, Буальдье, Обер (в период молодости). И здесь почти все поклонялись теперь золотому тельцу. Если кое-где можно было еще встретить человека, благоговеющего перед своим искусством, то это означало, что он не нашел еще пути к славе и блуждает, как непосвященный, по окольным тропам бескорыстных и нерентабельных идеалов; обычно, однако, жизнь заботилась о том, чтобы вернуть заблудших на путь праведный; и с этой минуты — как это случилось с Алеви — прощайте, идеалы, да здравствует успех! Исключением в этом мире дешевой славы и торжествующей пошлости был Гектор Берлиоз, единственная музыкальная индивидуальность, с которой я чувствовал настоящую потребность сблизиться. «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», «Граурно-триумфальная симфония» — все это представляло собой большое, смелое, окрыленное искусство, которое тогдашний Париж не сумел оценить по заслугам, что принесло композитору столько горечи, заставив его хмуро замкнуться в себе, подобно какому-то французскому Бетховену. Казалось, в нем сосредоточилось все величие французского духа, вытесненного со сцены и из концертных залов всесильной посредственностью и вульгарностью. Не могу сказать, что я лично пользовался его поддержкой: в эти трудные годы он был один из тех, кто следил за моими усилиями, сохраняя позицию сочувственного нейтралитета. Но его искусство мастерского и революционного оркестровщика было для меня уроком, действенность которого положительно сказалась на всем моем творчестве.

От композиторов зараза передавалась и исполнителям. Мастерство их, растрчиваемое на искусственную и бессодержательную музыку, утратило свой высший смысл и превратилось в механическую, показную виртуозность. Как страстно желал я услышать таких знаменитых певцов, как Дюпре или Рубини, и какое разочарование приносили они мне, когда я слушал их смешные трели, рулады и высокие ноты! Артист, непрестанно вынужденный исполнять плохую музыку, — этого требовало от него общество, от которого зависело его существование, — постепенно утрачивал чувство подлинно прекрасного и сознание своего долга перед большим искусством. Он исполнял что попало, все, что от него требовалось, а если в его репертуар случайно попадали

и ценные вещи, то он искажал их, согласно дурным навыкам, которые сложились у него из-за исполняемой им дешевой музыки. Он был готов на любой компромисс, любое унижение, лишь бы угодить публике, лишь бы добиться денег и славы, этих кумиров того времени. Я не то, что пытался утешить себя, но мне на самом деле казалась предпочтительной участь непонятого и одиокого композитора, которому — в его уединенном общении с идеалом — дано вкусить столь благородное удовлетворение (разумеется, когда ему не грозит голодная смерть); я предпочитал это положение отчаянной погоне за успехом и деньгами многих из музыкантов, поддавшихся порокам капиталистического образа жизни. Мне было больно видеть, что такой артист, как Лист, унижается до того, что предстает перед публикой с фантазией на темы из мейерберовского «Роберта-Дьявола» — и это на концерте, организованном с целью собрать средства для памятника Бетховену! (Именно это и помешало мне пойти дальше чисто формального знакомства в моих отношениях с этим музыкантом, который стал означать для меня так много позднее, когда я понял всю сложность его творческой личности, о чем сперва, в период моих с ним парижских отношений, судил довольно опрометчиво.) Свое негодование я выразил в те годы в написанных мною очерках «О ремесле виртуоза и независимости композитора» и «Музыкант и реклама». Эти печальные размышления принадлежали все тому же «иностранныму музыканту», которому, однако, не грозила еще непосредственно голодная смерть.

Не сердитесь на меня за обвинение, предъявленное публике, пошлые вкусы которой вершили в то время судьбами искусства, заставляя его размениваться на мелочи. Я вел полемику не с обществом в целом, а с тонким слоем власть имущих, богатых, пресыщенных и скучающих, невосприимчивых к подлинному искусству, с людьми, приходившими в оперу или на концерт лишь для того, чтобы показать свои платья и фраки, показаться самим, заключить какую-нибудь сделку или убить несколько часов на пустое развлечение, так как им страшно было оставаться наедине с самими собой. Подлинная общественность, та, которая в древности часами увлеченно следила за дельфийскими играми, придавая этим высокохудожественным мероприятиям всенародные масштабы, в мое время была вынуждена непосильно трудиться,

чтобы зарабатывать строго необходимое для жизни. Это не мешало, однако, фривольному, коммерческому потоку нового искусства подтачивать основы здоровой народной восприимчивости, вовлекая в свое русло все больше наносных элементов: западный фольклор постепенно умирал, удушный городской цивилизацией, и дешевые водевильные шансонетки служили для большинства единственной музыкальной пищей, удовлетворявшей, хотя в то же время и отупившей его! Упадок современного искусства—результат наступления капитализма—представал передо мной как опасность, грозившая духовно разложить широкие слои населения, даже и того, что не жило за счет эксплуатации чужого труда.

Такова была чудовищная машина, с механизмом которой я столкнулся, стремясь обеспечить себе в Париже карьеру композитора. И если бы я продолжал упорствовать в своем донкихотстве, пытаясь остановить ее, то погиб бы, как и мой герой из «Смерти музыканта в Париже». Будучи, однако, убежден в необходимости выжить ради того, что предстояло мне когда-нибудь сказать со всей жесткостью, я временно согласился стать колесиком этого механизма. И вот будущий автор «Тристана» и «Парсифаля» соглашается писать музыку для водевиля Дюмануара «La descente de la Courtille» или же изготавливает клавиры и аранжировки (для всевозможных инструментов, включая и корнет-а-пистон) по произведениям Доницетти и Алеви. Правда, я уже не был тем наивным молодым человеком, каким был десять лет назад, когда, вынужденный унижаться до подобных уступок и компромиссов во время своих скитаний по провинции, воображал, что служу подлинному искусству. Со временем я начал лучше понимать вещи, и здоровый инстинкт высокой красоты рвался наружу из недр моего существа, побуждая меня восставать против такого положения вещей. Чем ближе входил я в соприкосновение с парижским музыкальным декадансом, тем больше росло во мне отвращение к нему, возрастал мой иммунитет. Я сочинял кадрили и переписывал «Фаворитку», скрежеща зубами, потому что знал, какое это издевательство над искусством, и мысленно обещал себе, что когда-нибудь отыграюсь за все унижения, к которым принуждала меня нищета. Фактически, я уже теперь частично отыгрывался — в публицистике, где давал волю своему негодованию против лжеискусства и меркан-

тильности, душивших подлинное творчество. К этому роду деятельности меня привлек Шлезингер, директор «Газет мюзикаль», которому горячо рекомендовал меня Мейербер. Я никогда не намеревался, да и теперь не имел ни малейшего намерения, заниматься музыкальной критикой, но был вынужден делать это в надежде поправить свое материальное положение. И я об этом не жалел. Мне представлялась возможность бороться за идеал, которому пока что я не мог служить своим собственным творчеством. К тому же я вынужден признаться, что размышления, к которым обязывали меня мои занятия публициста, играли важную роль в уяснении этого идеала, в радикализации моих эстетических воззрений. Мне даже казалось, что, предаваясь этому новому занятию, я отвечаю одному из самых настоятельных требований, которые предъявляются к современному композитору: требование осмысливать на философском уровне эстетические начала своего творчества, бороться за утверждение идей, на которых он основывает свою музыку, с тем чтобы облагораживать и отношение слушателя, делая его более серьезным, более интеллектуальным. Пример Шумана, редактировавшего знаменитый журнал «Нейе Цейтшрифт фюр Музик», был для меня в этом отношении могущественным стимулом.

В этой парижской Содоме мое духовное здоровье обороняли и укрепляли и другие обстоятельства. Незабываемым на всю жизнь осталось для меня исполнение Девятой симфонии Бетховена под управлением Хабенека в «Концертном обществе консерватории», единственном месте, где можно было слушать хорошую музыку и куда я получил постоянный входной билет по рекомендации все того же Мейербера. Необыкновенное мастерство исполнения — явный результат исключительно углубленного изучения партитуры — обратило мое внимание на отдельные музыкальные смыслы, которые не были выявлены на концерте в Лейпциге в годы моего студенчества (когда оркестром управлял Поленц); если бы вся эта красота уже тогда открылась мне, мой вкус развивался бы более уверенно, не подпав, на пути, под влияние итальянско-французской дешевой музыки. Девятую симфонию я изучал еще с юношеских лет, сделал даже из нее клавир, но только теперь, в 27 лет, по-настоящему начинал понимать ее. Эта демонстрация вдохновенной силы и откровения, которыми может быть наделено мастерство испол-

нителя, произвело на меня такое же сильное впечатление как и испытанное некогда мною на представлении «Фиделио» с участием Вильгельмины Шрёдер-Девриент. Несомненно, однако, что и теперь, как и тогда, превыше замечательных качеств исполнения, бетховенский гений, раскрытый во всей его потрясающей глубине, открывал мне новый и пленительный мир — мир музыки, которая умеет отдаваться всему человеческому, не позволяя в то же время проникнуть в ее царство ни капли пошлости, мир высшего стройного сочетания музыкальных инструментов и человеческого голоса, симфонии и драмы. Я черпал в нем силы, необходимые для того, чтобы забывать свои материальные трудности, и погружался в работу над «Риенци», не думая о возможности постановки этой оперы, а только надеясь на то, что — ценой полной самоотдачи — я сумею обеспечить своему произведению подлинную ценность. Пытаясь в то же время продлить в себе отголоски сильного впечатления от этой новой встречи с Бетховеном, я написал для журнала Шлезингера новеллу «Паломничество к Бетховену», столь же автобиографическую, сколь и фантастическую. Я воображал себя юношей из Лейпцига, предпринимающим паломничество в Вену, чтобы лично познакомиться с Бетховеном. Лишенный материальных средств, я якобы предпринял это путешествие пешком. По дороге повстречался с богатым англичанином, который тоже направлялся в гости к великому музыканту, правда, в коляске. Это был сноб, который — в числе прочих занятий — сочинял музыкальные произведения — по одному в неделю, и ему хотелось, чтобы Бетховен просмотрел его работы, пометив крестиком те места, которые счел бы неудачными. Прибыв в Вену — фривольную музыкальную жизнь которой я описал, основываясь на впечатлениях от моей поездки туда в 1832 году, — юноша с отчаянием видит, как дни проходят один за другим, а ему не удастся попасть к Бетховену. Оберегаясь от докучливых и ненужных визитов — саркастически символизированных мною в надоедливых настояниях джентльмена-сноба, Бетховен решил никого не принимать. Но патетическое письмо извещает его о благородном порыве, побудившем его юного поклонника совершить путешествие из Лейпцига в Вену, и как бы чудом открывает паломнику тяжелые кованые двери дома и доступ к сердцу Титана. Плененный юношеским пылом и искрен-

ностью своего молодого посетителя, Бетховен впервые выходит из скорбной замкнутости и рассказывает о своем намерении написать симфонию, в которой инструментальная музыка завершалась бы вступлением человеческих голосов. Он высказывается также против формалистического дивертисмента, преобладавшего в оперном искусстве, где все подчинялось блеску вокальных данных тенора или примадонны, и выдвигает идею создания такой музыкальной драмы, в которой и пение и оркестр не преследовали бы иной цели, кроме правдивости выражения. Восторженный юноша уходит от Бетховена в самом приподнятом настроении, но на улице снова встречается с англичанином, отправившимся теперь на поиски «великого композитора Россини». «Я познакомился с Бетховеном, и этого мне хватит на всю жизнь», — отвечает ему молодой человек, то есть я, Рихард Вагнер; ибо, прослушав вновь Девятую симфонию, я почувствовал, что моим единственным призванием в мире будет продолжать то, что эта симфония передавала потомству. Моя новелла произвела очень хорошее впечатление на Берлиоза, который отметил ее в «Журналь де деба», уточнив при этом, что ее долго еще будут читать.

В борьбе с враждебной парижской средой закалялась не только моя артистическая непримиримость, но и мой патриотизм. После Девятой симфонии премьеры «Вольного стрелка» (правда, свидетельствовавшая о не слишком еще глубоком понимании нашего национального духа) разожгла во мне до экзальтации преклонение перед музыкальным гением немецкого народа, величие которого открывалось мне на этом фривольном фоне, казалось, с большим блеском, чем прежде. Стараясь быть вежливым гостем (но являлся ли я на самом деле гостем?) и не обижать французов, я все же с похвалой отозвался в статье, озаглавленной «О немецкой музыке», о музыкальных данных и художественной серьезности своего народа. Тоска моя по родине становилась все более и более невыносимой и заставляла с растущей остротой ставить вопрос о возвращении домой. В ноябре 1840 года, закончив партитуру «Риенци», которую уже не надеялся услышать в парижской постановке, я послал ее в Дрезденскую оперу: ее принятие означало бы для меня сигнал для возвращения на родину. Но родина не очень-то спешила вновь увидеть меня, потому что на мои повторные запросы

я получал из Дрездена в лучшем случае ответ, что вопрос о постановке «Риенци» еще рассматривается. В эти месяцы лихорадочного ожидания, в состоянии огромной духовной усталости, лишь слегка озаряемой надеждой на избавление, я снова вспомнил легенду о Летучем голландце, которую с таким интересом слушал во время бури на Балтийском море. Я понимал теперь, отчего меня так сильно влекло к этому сказанию: в нем я видел свою собственную судьбу Агасфера, вечного изгнанника, нигде не понятого и тщетно жаждущего покоя. Жадно набросившись на этот сюжет, я быстро написал либретто оперы. С ним я тотчас же отправился к Леону Пилле, директору оперного театра, в надежде, что оно ему понравится и он согласится на то, чтобы я написал к нему музыку. Либретто действительно понравилось директору оперы, но он не пожелал, чтобы музыка была написана мною. Он предложил купить у меня либретто за 500 франков, чтобы передать его затем другому композитору — вы, вероятно, слышали о Дитше? — которому он обещал очередное либретто. Оскорбленный до глубины души, я все же согласился, потому что со вчерашнего дня в нашем доме не было ни франка. Благодаря деньгам, вырученным за либретто, я смог уединиться в парижском пригороде, где, работая неистово, всего за семь недель написал всю партитуру оперы «Летучий голландец». И так как Париж отказался принять ее, что мне оставалось делать, кроме как послать и эту рукопись на родину? Но это позволило мне еще раз убедиться, что Германия не очень-то жаждет увидеть меня вновь: Лейпциг отослал мне ее назад, как и Мюнхен. В конце концов, в последней надежде, я отправил ее в Берлин, обратясь одновременно — в который раз? — за содействием к Мейерберу, который занимал там важный музыкальный пост.

Неожиданно, зимой 1841/1842 года, с родины прибыла двойная радостная весть. В Дрездене, наконец, приняли «Риенци», а в Берлине говорили о приготовлениях к постановке «Голландца». Путь на родину был открыт. Душа моя была полна надежд, подобных тем, с которыми я некогда покидал Германию, плененный миражем обетованной земли. С помощью денег, присланных моими немецкими родственниками, — так как Париж не помог мне даже покинуть его, — я сел в дилижанс и пустился в путь. 7 апреля 1842 года я пережил чувство избавления из ада. Ждал ли меня по ту сторону Рейна рай?

VI

Однако прежде чем переправиться через Рейн, остановлюсь ненадолго на том, что мне хотелось выразить, когда я писал своего «Голландца». Может быть, вы придерживаетесь того мнения, что автор, который сам комментирует свое произведение и уточняет свои намерения, только доказывает неспособность своей музыки говорить сама за себя? Да, дорогой мой, подобного рода комментарии и уточнения были бы, действительно излишними, если бы люди, слушающие мою музыку, подходили к ней с той же глубокой вдумчивостью, с которой писал ее я. К сожалению, за свою жизнь мне привелось очень редко встречаться с такими людьми. Зачастую музыкальные шедевры либо истолковываются превратно, либо доходят до понимания лишь своими внешними сторонами, наименее соответствующими подлинным и сокровенным намерениям композитора. Я сам читал в печати чрезвычайно торжественные заявления о том, что Шестая симфония Бетховена была задумана им как иллюстрация крестьянской свадьбы со всеми соответствующими обрядами. Смешное в критических толкованиях достигало рекордов, когда речь шла о моих операх, основанных на мифах, понимание которых требует при слушании известного духовного подъема и интеллектуальной проницательности, абсолютно необходимых для того, чтобы взять из легенды не мертвую букву, а ее дух, не частное, которое может показаться абсурдным, а извечный человеческий и философский смысл. Даже с риском показаться нескромным, выражу свое убеждение в том, что в ошибочном или ограниченном

понимании моих опер виноват не я, а отсталость публики, сформировавшейся — или вернее, деформированной — в музыкальной школе, лишенной более или менее серьезной гуманистической основы. Именно поэтому не вижу, почему бы я не имел права отстаивать свои оперы, свои детища, защищать их от подтасовок людей, неспособных понять их, особенно если эти люди не только клеветники, но еще и бумаго-маратели. Весьма возможно, что в ваш век мои произведения понимают лучше. Но отчего бы и вам не услышать из самого компетентного источника о том, какие мысли волновали меня, когда я создавал странный образ Летучего голландца.

Каждый, конечно, имеет представление о том, что происходит в этой опере, так как легенда о Летучем голландце пользуется некоторой известностью. Речь идет о печальной судьбе капитана судна, осужденного вместе со своим экипажем без усталы бороздить моря и океаны, имея возможность стать на якорь лишь раз в семь лет, когда он надеется найти душу, способную пожертвовать собой ради него и даровать ему таким образом вечный покой. Но такой души он не может найти нигде, так как женщина повсюду оказывается непостоянной и легкомысленной; и горькие блуждания его начинаются вновь после каждой передышки, совершая свой роковой семилетний круг. Но вот однажды, когда он бросает якорь у норвежских берегов, Голландец встречает Сенту, дочь капитана Даланда; она, в свою очередь, день и ночь ждала появления человека, которому она сможет даровать все сокровища своей души. Они понимают друг друга с первого же взгляда, и герой драмы уже видит себя прибывшим в тихую гавань, где завершатся его скитания. Однако вечно терзаемый сомнениями и недоверием, он видит в поведении Сенты новое доказательство женского непостоянства: речь идет о разговоре, в ходе которого Сента, фактически, отвергает моления Эрика, молодого, влюбленного в нее норвежца, но который на расстоянии кажется Голландцу проявлением кокетства и неверности. Он всходит на борт своего корабля, чтобы пуститься в свой бесконечный путь, на глазах у охваченной отчаянием Сенты, которая, не зная, как доказать ему свою безграничную любовь, бросается в волны. Жертва ее приносит Голландцу избавление: волны морские поглощают его корабль и погружают его, наконец, в вечный покой,

о котором он так страстно мечтал. Я очень кратко напомнил вам сюжет. Вы думаете, многие способны проникнуть за его зрелищно-фантастическую видимость? Ведь нетрудно даже осмеять его, как это сделал Гейне, согласно которому мораль легенды заключается в том, что женщины должны остерегаться брака с летучими голландцами, а мужчинам следовало бы знать, что женщина может привести их только к катастрофе. Такое толкование, конечно, забавно, скажу даже, остроумно; но разрешите мне усомниться в его глубине. Будь я наделен склонностью Гейне высмеивать всех и все, я мог бы позволить себе прокомментировать в том же духе миф об Эдипе, где к фантастическому присоединяется еще и патологическое: в эдиповом мифе можно раскрыть такую мораль: матери должны наверняка убедиться в том, что дети, которых они не хотят растить, действительно убиты, а юноши, желающие жениться, не должны вступать в брак с женщинами старше их. Я не хотел бы, однако, блеснув остроумием, проявить в то же время неспособность понять специфику той замечательной формы искусства, какой является *миф*. То, что некоторые высмеивают, как неправдоподобное и фантастическое (предопределенность отцеубийства и кровосмешения в легенде об Эдипе или же поглощение корабля волнами после самоубийства Сенты), — один из способов, посредством которого искусство ставит жгучие, вечно актуальные для человека вопросы. Эту актуальность однако, следует искать и понимать не под углом феноменального, внешнего сходства с нашим бытием, а под углом решения вопросов, которые всегда волновали и будут волновать сознание человека. Истина мифа является, таким образом, действительностью не фактического, а психологического и философского порядка. И люди, не считающиеся с этим принципом в толковании моих опер, неизбежно впадают в заблуждение.

Мой Голландец лишь на первый взгляд кажется призрачным явлением. На самом деле это такой же человек, как вы и я (во всяком случае, как я!); к тому же, по сравнению с большинством себе подобных, он имеет более трезвое представление о жизни. Он страдает больше других, потому что лучше их понимает нелепость нашей жизни, как неизменной череды вечно неудовлетворенных желаний. Ему претит сизифов труд, каким является жизнь человека,

вынужденного до бесконечности толкать камень до самой вершины горы, а затем возобновлять это изнурительное восхождение, потому что каждый раз какая-то сатанинская сила скатывает эту глыбу вниз, на то же место, откуда она была сдвинута. Идея непрерывного отчаянного возобновления бессмысленного труда представлена у меня в форме семилетних блужданий и злоключений, в конце которых недолгая стоянка на якоре создает иллюзию окончательного завершения блужданий, а быстрая утрата этой иллюзии означает новую семилетнюю каторгу. В отличие от многих других, которые смиряются с бременем столь бессмысленной жизни, а может быть, даже и не понимают ее бессмысленности, Голландец восстает против судьбы Сизифа. Но путь возмущения, бунта для него не попытка придать цель существованию — нелепому лишь постольку, поскольку его выносят пассивно, а как бы дверь в иной, неземной мир, вступив в который, он сможет навеки преодолеть трагическую судьбу человека.

Мотив мятежа против абсурдности существования переплетается, по существу, с мотивом стремления к великому, высшему покою. Душа Голландца, пережившая столько бурь, устала и жаждет лишь одного — этого вечного покоя. Он больше уже не верит в соблазны жизни — которые я представил с помощью ярких картин народного веселья: хора моряков, хора прядильщиц; он убежден, что это лишь обманчивая видимость, к которой нельзя приблизиться, не вонзив себе еще глубже в сердце нож отвращения к жизни. Надо сказать, что они его даже не привлекают, что Голландец проходит мимо них с мрачным безразличием человека, который испил до дна чашу сует. Это стремление к трансцендентальному покою, равносильному растворению в небытии, было крайне характерной чертой для психологии моего времени, своего рода ответ на удары, которые человек, истосковавшийся по идеалу, особенно художник-романтик, переносил от безобразной и жестокой действительности. Мы находим его, начиная с Бетховена — я думаю в данный момент об его последней сонате для фортепьяно, оп. III — почти у всех великих композиторов моего времени: у Шуберта в его «Неоконченной», у Шумана — в «Манфреде», у Листа — в Си-бемоль-минорной сонате, у Берлиоза — в его «Гарольде в Италии». Иначе говоря, в моем «Летучем

голландце» я затрагивал остро актуальную проблематику и думаю, что она не перестала быть актуальной даже и по истечении так называемой романтической эпохи.

Вы, вероятно, сами заметили, что я избрал символом высшего покоя — или, если хотите, ведущего к нему пути, — совершенную любовь, которая не отступает перед жертвой, когда эта жертва становится необходимой, обязательной. Думаю, что я поступил так не без оснований: спокойствия в жизни можно добиться лишь на время, и оно никогда не бывает абсолютным, что оправдывает наше стремление ассоциировать его с чувством, к которому все мы стремимся и которое осуществляется лишь у некоторых — так редко, что иногда задаешь себе вопрос, существует ли оно на самом деле или это лишь призрак. Искать абсолютное в мире относительности — дело довольно иллюзорное. Я, однако, всегда был и до конца оставался человеком, тосковавшим по абсолютному, и считал эту жажду абсолютного отнюдь не менее реальной и важной, чем вещи относительные, с которыми мы сталкиваемся ежедневно. Именно потому, что мы все время плывем по бушующему океану мимолетных чувств, под которыми разверзается пучина; а так как в этом и есть основной источник отчаяния и отворачивания к жизни, то следует неугасимо хранить в нашем внутреннем святилище факел веры в полную и беспредельную любовь, окруженную божественным нибом самоотверженности. В ту любовь, которую восхваляет апостол Павел, обращаясь к коринфянам: долготерпимую и полную доброты, всепрощающую, зсему верующую, на все надеящуюся и все переносящую. Идеал любви, благоговейно хранимый в глубине души, даже если он мало осуществим или неосуществим в повседневном быту, облагораживает нашу жизнь, придает чувству больше прочности и глубины, уменьшает разрушительные последствия роковой относительности, ограниченности и непостоянства, которые управляют нашими переживаниями. Вам, может быть, показалось странным или даже напомнило романтическую позу, то, что я представил подобную любовь в неразрывной связи с идеей смерти? Я сделал это потому, что возможность существования на земле подобного чувства и полнейшей гармонии, которую оно символизирует, стояла для меня всегда под вопросом. Может ли абсолютное уместиться в бедном человеческом сердце?

Не желая приуменьшить значения идеи любви, этого таинственного флюида, который связывает между собой все существа и все элементы мира, я был вынужден все же конкретно представить это чувство в одной из его наиболее характерных и наиболее общечеловеческих форм — в форме любви между мужчиной и женщиной. Верный своему идеализму, я не мог, разумеется, рассматривать женщину под углом скептицизма, которым был охвачен Гамлет, говоря: «*Frailty, thy name is woman*»*. Создавая образ Сенты, я пытался опровергнуть это заключение, претендующее на универсальность, несмотря на то, что вплоть до этого момента мой личный жизненный опыт не предоставлял мне никакой опоры для подобного опровержения. Я считал, что даже если Сента не существует в мире, полном Далил, она все же когда-нибудь появится, как женщина будущего — будущего более человеческого, более разумного, чем печальное настоящее, в котором я жил. Вот почему, несмотря на свою веру в женщину, способную на абсолютную любовь, я был вынужден придать этой женщине и ирреальные черты: в семье и среди друзей она как-то выделяется своей натурой, странности которой (восторженность, мечтательность, сила воли) вызывают недоумение; она должна умереть, потому что сила овладевшего ею чувства слишком велика, чтобы его могла перенести душа человека: оно пожирает сердце, испепеляет его.

В течение всей своей жизни я ни разу не встречал критического толкования, свидетельствующего о том, что эта моя идея была понята. Даже король, который соблаговолил похвалить меня за мой талант, очевидно, понял не слишком много. Его величество изрекло, что «Голландец» ему, конечно, понравился, но «раздражает слишком навязчивое присутствие бури в опере». И все же из всех написанных мною опер, после шумного и повсюду приветствуемого аплодисментами «Риенци», мой «Голландец» пользовался самой восторженной оценкой — к моей великой досаде, потому что я считал, что в произведениях, следовавших за «Голландцем», я выражался гораздо более своеобразно и глубоко. Публика аплодировала ему, однако, главным образом потому, что узнавала в нем пережитки классиче-

* «Хрупкость, имя тебе — женщина» (англ.).

ских форм оперы, в духе которых сложились ее вкусы, в особенности закругленные, иногда написанные даже в галантном французском стиле арии (например, партия Даланда), задуманные как более или менее самостоятельные номера. Разумеется, как вы это скоро увидите, вначале отмечались не эти связи с традицией, а новшества, которые в течение нескольких лет сбивали с толку публику и побуждали ее относиться к «Голландцу» гораздо холоднее, чем к музыке «Риенци», написанной на итальянский и мейерберовский лад; в этом выражалось все то же прискорбное влечение к легкости, мишурному блеску и ко всему уже слышанному. Со временем, однако, публика с приятным удивлением обнаружила, что даже и в этой неудобоваримой, неестественной музыке существуют отдельные номера и арии, увлекательные хоры и певучие каватины, которые делают более сносными слишком длинные и напряженные речитативы и навязчивое, частое и шумное вмешательство оркестра. Для меня же наиболее важными, достойными внимания и представляющими возможность дальнейшего развития были именно эти элементы, не столь приятные для ленивого слуха. Я старался по мере сил устранить условность традиционной оперы путем менее заметного расчленения ее на номера, путем драматизации арии, усиления речитативно-декламационной стороны, путем превращения оркестра в средство комментирования действия — что увеличивает драматическую насыщенность и правдоподобность оперного спектакля. Я обнаружил также, случайно, прием, способный придать музыкальной драме большее внутреннее единство: построение ее на нескольких основных мотивах, символически отражающих важнейшие мотивы моего творческого замысла — проклятие, надежду, избавление. Конечно, это не было уже больше костюмированным концертом, к которому публика привыкла, слушая «Цампу» или «Фаворитку». В оперу проник симфонизм, который подчинял пение драме, выдвигая необходимость применения к новым нормам не только публики, но и певцов. Даже и такая идеальная артистка, как моя великодушная покровительница Вильгельмина Шрёдер-Девриент, первая — и вдохновенная — исполнительница роли Сенты, говорила мне, полушутя-полусерьезно: «Вы — гениальный человек, но пишете такие эксцентрические вещи, что их невозможно исполнять!» Недоумение, вызванное

новшествами в музыкальном языке «Голландца», усиливалось еще и тем, что музыку мою словно пропитал гнетущий туман, что над ней нависло предчувствие бури, предвещаемой обстановкой, в которой разворачивалось действие, и волнующим сюжетом драмы. Как могла нравиться такая атмосфера слушателям, которых привычка к определенному репертуару приучила считать, что музыка должна, прежде всего, ласкать их слух певучими небесными мелодиями. Но сам я довольно скоро убедился, что именно то, что вначале их совсем не привлекало и лишь со временем, под покровом традиционных воспоминаний, стало считаться приемлемым, явилось, по существу, моим вкладом в развитие этого жанра, и что, если я хотел пролагать путь для дальнейшего развития музыки, а не просто заигрывать с публикой, то должен был и впредь следовать тому же пути. Именно это я и сделал в конце концов — но не без колебаний, не без внутренней борьбы (не говоря уже о сопротивлении извне, которое я был вынужден преодолевать ценой почти сверхчеловеческих усилий). Мое дальнейшее развитие предвещало, однако, пожалуй даже больше, чем музыкальный язык «Голландца», чем его духовная проблематика. Самопожертвование во имя любви, стремление к избавлению от проклятия или от греха, который необходимо искупить, высшая любовь, понимаемая как страстное желание слиться с вечностью, — все это представляло собой мотивы, сплетение которых уже тогда составляло остов моей творческой философии. Заканчиваю на этом свое длинное отступление, с тем чтобы, переправившись на родной берег Рейна, продолжить нить прерванного повествования.

VII

Странное совпадение: мое возвращение на родину произошло в условиях не менее тягостных, чем расставание с нею, — мучительные ожидания под дождем и ветром на протяжении пятисуточного путешествия, с частыми пересадками с одного дилижанса на другой. Эти неприятности скрашивались, однако, — как и три года назад — надеждой, что они представляют собой лишь чистилище на пути к осуществлению моих надежд. Теснее связанная с действительностью, надежда на этот раз была несколько более твердой (надо сказать, что и перипетии дороги были менее опасными!). Более того, несмотря на неприветливую, хмурю погоду, возвращение на родину, по которой я так долго тосковал, наполняло мое сердце радостью. Единственный раз, когда солнцу удалось проникнуть сквозь завесу туч, оно озарило замечательное зрелище: Вартбургский замок, величественно возвышающийся над окрестностями Веймара. Незадолго до моего отъезда из Франции я прочел повесть о рыцаре Тангейзере, рассказывающую о состязании певцов в Вартбурге, и теперь, все еще находясь под впечатлением этого чтения, различал в пейзаже таинственный подтекст чарующего сплетения истории и легенды. Какое чудесное обрамление для оперы я мог бы найти здесь, думал я, не придавая, однако, этим мыслям особого значения.

Часть надежд, с которыми я прибыл на родину, оказалась иллюзиями: например, весть о постановке «Голландца» в Берлине была простым блёфом; но родина, и прежде всего

город моего детства — Дрезден, все же дала мне некоторое удовлетворение, позволявшее видеть будущее в радужном свете. «Риенци», премьера которого состоялась 20 октября 1842 года, несмотря на свою беспрецедентную длину (опера шла шесть часов, предвещая одну из наименее привлекательных особенностей моего творчества), принесла мне триумфальный успех, повторившийся и на последующих спектаклях. Я еще не знал, следует ли мне радоваться тому ореолу, которым меня начинали окружать, или же огорчаться, видя, с каким энтузиазмом встречает публика музыку, в которой я видел грех молодости. К творческому престижу вскоре, с февраля 1843 года, добавилась и материальная обеспеченность, которую гарантировало мне мое назначение капельмейстером королевского двора. Возложение на меня обязанности, ставившей под угрозу мои композиторские занятия, не слишком прельщало меня; но я пережил немало лишений и полностью вкусил горечь необеспеченного существования и поэтому не мог противостоять соблазну получения верного дохода. С другой стороны, я предполагал, что с высоты такой позиции смогу осуществлять более действенное влияние на музыкальную жизнь, которую мечтал вырвать из когтей фривольности, закоснелости, пошлости, одним словом — упадка.

Облегченно вздохнув, полный веры в будущее, живший во мне композитор широко распростер крылья для полета. Но благоприятные жизненные условия еще не означали полного разрешения всех вопросов: зрелость несла с собой серьезные проблемы творческого сознания, что значительно усложняло процесс творчества. В условиях материальной обеспеченности я оказался неспособен сочинять с той быстротой и легкостью, которые позволили мне во время парижских лишений написать «Летучего голландца» всего за семь недель. Я утратил прежнюю чудесную и беззаботную произвольность, был все более и более недоволен собой, задавал себе постоянно все новые и новые вопросы. Успех «Риенци» и вполне естественное желание добиться его повторения побуждали меня снова обратиться к истории, к тому, что она предлагает нам более грандиозного, выдающегося: я заметил, что на публику такие сюжеты производят магическое действие. Я помышлял об эпизоде из истории Германии времен Гогенштауфенов; в нем молодая сарацинка, предполагаемая

дочь Фридриха Второго, самоотверженно помогает завоевать трон своему брату Манфреду (не зная, кто она, он влюбляется в нее); девушка умирает, защищая его, и раскрывает свое происхождение лишь в минуту смерти, которая спасает положение, не допустив кровосмешения. Я уже мысленно видел в роли сарацинки волнующую Шрёдер-Девриент, столь убедительно воплотившую образ Сенты на сцене Дрезденской оперы.

Внутренний голос, трезво судивший о предыдущих опытах, подсказывал мне, однако, что привлекать меня должен сюжет не эффектный, а обладающий наибольшими художественными возможностями, и что тогда, когда источником вдохновения служит история, эти возможности чрезвычайно ограничены: обязательство подчиняться отдельным фактам, передавать их в точности, сковывая воображение художника, мешает ему возвыситься до того преображенного воплощения жизни, в результате которого произведение искусства может приобрести глубокое и мощное звучание. Легенда или миф, избавляющие от обязательства соблюдать видимую точность, являют то преимущество, что они проливают своими смелыми символами яркий свет именно на то, что интересует такое обобщающее и вдумчивое искусство, как музыка: на философские и психологические смыслы общечеловеческого масштаба. Миф высвобождает чисто человеческое из плена частных, местных фактов, которые подавляют его в сюжетах, зависящих от истории.

Притягательная сила мифа восторжествовала не только потому, что он будил во мне требовательного художника, умевшего, в конечном счете, преодолеть соблазн дешевого успеха, но и потому, что в сюжете, занимавшем в то время мои помыслы, в легенде рыцаря Тангейзера, я как бы чувствовал отголоски горького личного опыта. До тех пор любовь занимала довольно ограниченное место в моей жизни, но зато я был огорченным свидетелем буйных страстей, которые волновали жизнь моей большой приятельницы и покровительницы Вильгельмины Шрёдер-Девриент: эта артистка, умевшая подняться на сцене на такую высоту, в жизни попадала в самые тягостные положения, заводя связи самого унижительного характера. Высоко ценя меня не только как художника, но и как человека, она посвящала меня во все свои тайны, а я выполнял роль доверенного

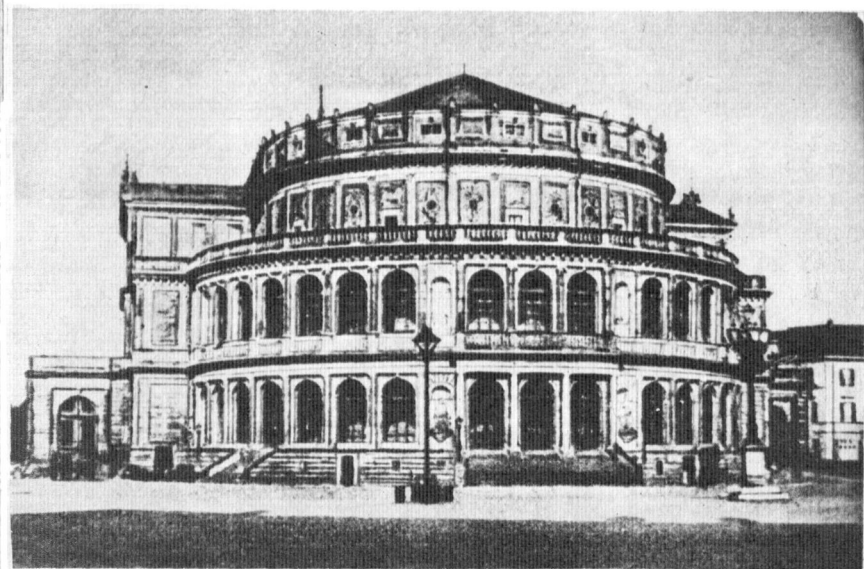
лица с мучительным смешанным чувством, в котором самая горячая симпатия сочеталась с самым живым отвращением. Под впечатлением этих признаний, которые будили во мне давние волнения, меня все более и более преследовала идея эротической чувственности как тиранической силы в жизни современного человека, который все же пытается избавиться от нее, отчаянно взывая к идеалу, устремляясь к духовной непорочности. Что могло лучше соответствовать подобным размышлениям, чем легенда о рыцаре, который, проведя семь лет наслаждений в гроте Венеры, пытается вырваться из власти чар, но может добиться духовной чистоты лишь ценой мучительного искупления и только после того, как ангельски непорочное создание жертвует собой ради него. Под знаком таких мыслей родилась — не без боли — в 1843 году моя опера «Тангейзер».

Завершая работу над ней, я изнемогал душой от напряжения, в котором жил все это время. Потребность эпикурейского наслаждения — всегда жившая во мне, но никогда не доминировавшая над моим духовным развитием — побудила меня тогда, в естественном стремлении отдохнуть и развлечься, обратиться к остроумному сюжету «Нюрнбергских мейстерзингеров», в центре которого стоит добродушная и веселая фигура Ганса Сакса. Во мне преобладала и теперь, требуя удовлетворения, моя основная склонность к почти религиозной строгости, слишком сильная даже после подобной растраты духовной энергии. Но на этот раз я испытывал потребность спуститься с лазурных, но ледяных духовных вершин, на которые я поднялся, проникнувшись возвышенными страданиями Тангейзера, и вернуться в среду живых людей, любовь которых, менее лазурная и непорочная, излучала бы взамен животворящее тепло, не существующее в холодной разряженной атмосфере горных высот с их вечными снегами. Эта духовная потребность побудила меня обратиться к легенде о рыцаре Лоэнгрине; он спускается со священных вершин Грааля в поисках жаркой земной любви, которая была бы в то же время достойна его, и, не находя ее, возвращается в мир своей звездной безмятежности, что означает, однако, не обретение олимпийского бесстрастия, а торжество преодоления в себе страстей. Написанная между 1845 и 1847 годами опера «Лоэнгрин» была как бы ответом на «Тангейзера»: после стремления к горным

высотам это была попытка вновь спуститься на землю, к смертным.

Немало терзал меня вопрос о том, как должны быть задуманы эти оперы с музыкальной точки зрения. Публика, встретившая аплодисментами «Риенци», написанного в концертно-риторическом стиле «большой оперы», и холодно принявшая «Летучего голландца», внесившего некоторые новшества в традиционную эстетику оперы, побуждала меня обращаться к тем выразительным средствам, к которым я питал все более ярко выраженную антипатию. Выбор был нелегким: я не мог оставаться безразличным к соблазну популярности, и мне было бы приятно видеть, что меня встречают такими же восторженными овациями, как и те, что раздавались в зале на представлениях «Риенци». К соблазну этому, однако, примешивался грозный призрак отращения к самому себе, которое — я знал — неизбежно должно было охватить меня, если бы я последовал вкусам толпы, гоняющейся за привлекательными, но пустыми формами художественного выражения. Я считал, что раз уж в дилемме «история-легенда» я избрал путь творческой непримиримости, то последовательность требует от меня придерживаться этой линии и в вопросе музыкального языка, предпочитая возвышенное, новое и яркое выражение штампам оперного стиля. Что с того, что меня не будут больше встречать овациями? Решившись подавить в себе суетную жажду быстрой и громкой славы, я сказал себе, что отныне и впредь буду учитывать только художественные требования и писать для идеальной публики, способной следовать за мной в моем нелегком восхождении. Если найдется хоть несколько человек, способных на это, я буду считать свои усилия в достаточной мере вознагражденными. Моя непримиримость была все же в то время не столь категоричной. Где-то, в глубине моей души, жило убеждение, что я сумею создавать широко доступную музыку, не жертвуя ни в коей мере своим идеалом. Этим объясняется некоторая непоследовательность стиля этих произведений, в которых ценные и оригинальные страницы соседствуют с пережитками условного языка «большой оперы». Однако я дорого платил — и цена все время возрастала! — за каждый шаг к непримиримости. Стремясь оставаться самим собой и не позволять вкрадываться в арсенал моих выразительных средств ничему из

*Вильгельмина
Шрёдер-Девриент
(1804—1860).*



*Здание Старой оперы в
Дрездене.*

REVUE
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS

PARIS, LES MARDI 27 MAI 1840

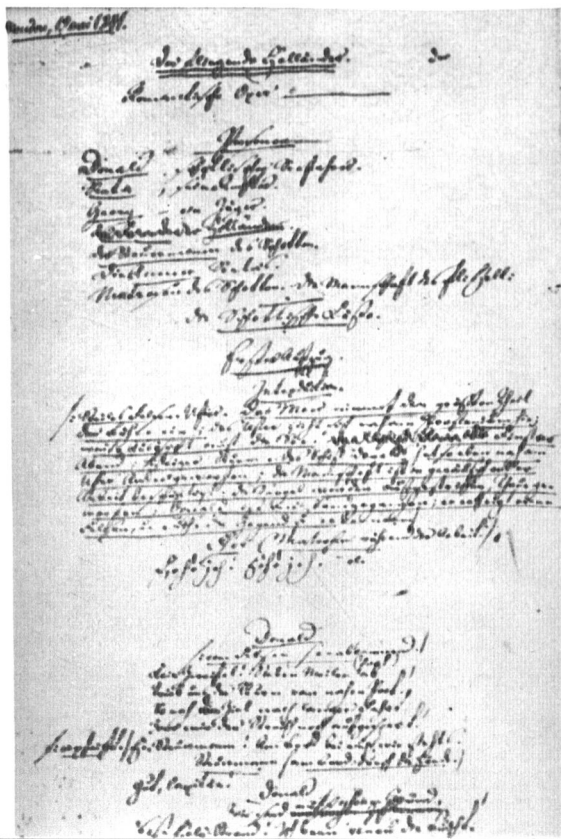
NUMÉRO 108

Le Directeur de la Gazette Musicale se trouve chez M. de la Roche, au Palais National, au Salon de la Gazette Musicale, le mardi de 10 heures à 12 heures.

CONCERTS

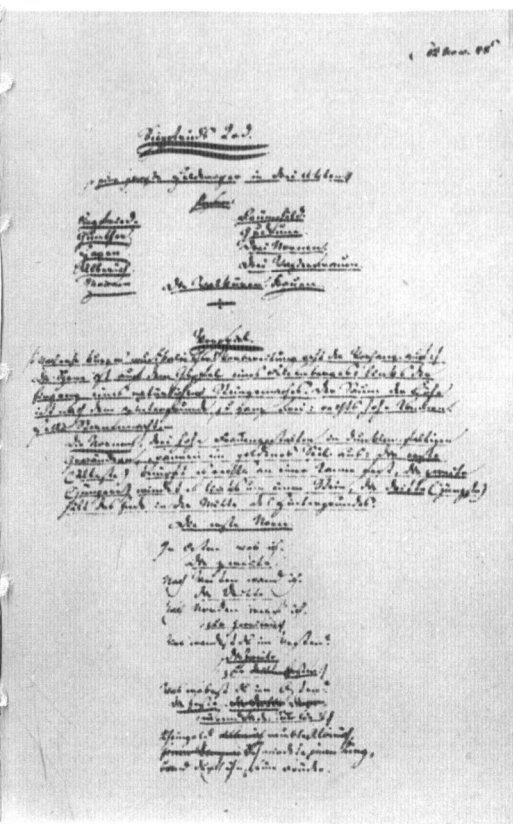
LES CHANTS DE LA GAZETTE MUSICALE.
Le Directeur de la Gazette Musicale se trouve chez M. de la Roche, au Palais National, au Salon de la Gazette Musicale, le mardi de 10 heures à 12 heures.

«Паломничество к Бетховену»
Рихарда Вагнера. «Газет мюзикаль» (1840).



Либретто «Летучего голландца» — факсимиле (19 мая 1841 г.).

Рихард Вагнер
(Дрезден, 1849 г.).



Первая страница рукописи
«Смерть Зигфрида» (1848).

*Ордер на арест Вагнера
(Дрезден, 16 мая 1849 г.).*



Richard Wagner
ehemal. Kapellmeister und politischer Flüchtling
aus Dresden.

Die Nr. 140 der „Leipziger Zeitung“ vom 20. Mai
1849 brachte folgenden Original-

Steckbrief.

Der unten etwas näher beschriebene Königl.
Kapellmeister

Richard Wagner von hier
ist wegen weltlicher Theilnahme an der
in hiesiger Stadt stattgefundenen aufstreb-
rigen Bewegung zur Unterdrückung zu zie-
hen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewe-
sen. Es werden daher alle Polizeibehörden
auf denselben aufmerksam gemacht und er-
sucht, Wagneren im Vernehmungsfalle zu ver-
haften und davon uns scheinigst Nachricht
zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.
von Dypell.

Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittlerer
Statur, hat braunes Haar und trägt eine
Perücke.

*Старый княжеский
театр в Веймаре, где
впервые была поставлена
опера «Лоэнгрин».*



того, что навязывает нам известная композиторская инерция, я навлекал на себя все более и более возмущенные протесты. Это были крайне многочисленные голоса тех, кто не мог избавиться от привычки смотреть на новую музыку сквозь призму старой, требуя от композитора, чтобы он говорил то, чего хотят они, а не то, что сам он желает сказать. Во главе протестующих, вполне естественно, стояли мои коллеги по профессии — и не только из мелочной личной зависти (мое восхождение ставило под угрозу более или менее заслуженную славу того или иного их них), но и потому, что музыканты более, чем простые меломаны, подвержены преждевременному притуплению восприимчивости: сложившийся у них индивидуальный подход к пониманию музыки становится в какой-то момент жесткой и незыблемой формой. Помню, что от современных мне композиторов я слышал очень мало благоприятных отзывов, и даже если некоторые и высказывались в этом духе, то делали это очень скупно. Знаю, что Людвиг Шпор благожелательно отнесся к «Голландцу» и добивался того, чтобы его поставили в 1843 году в Касселе. Но уже в «Тангейзере» он, неприятно пораженный, отмечал ряд «режущих слух мест». Перемена в отношении ко мне Шумана в значительной мере омрачила мои воспоминания об этом выдающемся музыканте. Он великодушно отмечал мои гениальные способности, когда я подавал лишь слабые надежды; когда же я завоевал некоторую известность, он стал считать мою музыку бедной, дилетантской и неприятной. Что касается Мендельсона-Бартольди, то он проявил к моему творчеству полное отсутствие интереса, даже некоторое пренебрежение; желая оказать мне любезность, он отметил, как основное достоинство «Тангейзера», каноническое вступление в адажио в конце второго акта, что было скорее иронией, чем похвалой.

Но эти недомолвки, непоследовательность и лукавые замечания были ничто по сравнению с тем наступлением, которое предприняли на меня газетные критики, различные господа Черски, Ронже, Сладебах и другие того же пошиба. Покуда в «Риенци» и, в меньшей мере, в «Летучем голландце» я проявлял себя, как послушный ученик признанных критикой мастеров, они удостоивали меня хороших оценок и признавали за мной талант. Но как только я попытался найти свой собственный путь, отличающийся от того, кото-

рому следовали мои наставники, в печати забили тревогу: мелодия ликвидирована, форма разрушена, красота принесена в жертву. Трагизм, гармоническая насыщенность и оркестровый размах именовались общественной опасностью, так как они, якобы, подавляюще, изнуряюще действуют на нервы. Да и к тому же чего ради я упорствую в сочинении мрачной музыки, когда искусство призвано в первую очередь помогать нам забывать об ужасах жизни? Почему бы мне не повенчать Тангейзера и Елизавету, предложив таким образом публике приятный «хэпиэнд»? И непослушному ученику приводились примеры из опер его современников, проникнутых — по словам критиков — подлинным уважением к искусству и публике, например, «Сон в рождественскую ночь» Фердинанда Хиллера, где они могли найти настоящую музыку, а не хаос звуков, как у Рихарда Вагнера. Исчерпав эстетические доводы — сплошь пошлые и вульгарные! — они прибегли к арсеналу политики, и мне было дано услышать, как «Тангейзера» клеймят, считая его актом измены немецкому протестантизму и моим переходом в ненавистную католическую партию. От политических подозрений перешли затем к изучению моей личной жизни, в которой, в своей лицемерной беззастенчивости, мои критики попытались найти отклонения от нравственности. Не буду, однако, вдаваться в подробности, потому что почва становится болотистой, скользкой, а я не хочу приближаться к трясине, в которую, кстати сказать, эти господа, в свое время пользовавшиеся и славой и авторитетом, погрузились и канули навсегда. Вы скажете, наверное, что унижаться до того, чтобы считаться с нападками пигмеев — ниже достоинства великого художника. Да, вы в некоторой мере правы, но подумайте и о том, что — помимо способности презирать глупость — художник наделен и повышенной чувствительностью, которая заставляет его болезненно реагировать на непонимание и презрительное отношение к его стремлению создавать новые культурные ценности, возвышающие умы. Можно ли оставаться равнодушным, констатируя, как подобные ядовитые нелепицы, помещаемые в газетах, ткнут вокруг тебя атмосферу недоверия и влияют на отношение к тебе музыкальных заправил — директоров и администраторов, высокопоставленных ничтожеств, от которых зависит судьба твоих произведений? Расположение, которое они

проявили ко мне вначале, надеясь на мою раболепную покорность, постепенно пропадало, и после «Тангейзера» моя музыка перестала интересовать власть имущих: все мои усилия добиться известности для «Лознгринга» разбивались о стену враждебного равнодушия. Поэтому с моей стороны было бы лицемерием утверждать, что мне были безразличны нападки критики. Напротив, могу сказать, что они в такой мере отравили мне жизнь, что я обещал им чувствительный, громкий реванш. Как вы увидите, я не забыл оплатить этот вексель, сочинив «Мейстерзингеров».

Непонятый и оклеветанный композитор находил некоторое удовлетворение в деятельности вдохновителя, которую он развешивал как исполнитель, убежденный, что он сумеет облагородить и оживить застойную музыкальную жизнь. Я пытался внести новое веяние в репертуар оперы, почти исключительно составленный в соответствии с критерием доходности, включая в него такие до сих пор не оцененные по заслугам произведения, как, например, оперы «Армида» и «Ифигения в Авлиде» Глюка, предвестника реформы, которую предстояло осуществить мне. Я дал толчок симфонической концертной деятельности, в то время еще случайной, организовав серию концертов по абонементам в оперном театре и стараясь исполнять симфонии Моцарта и Бетховена в творческой трактовке, освобожденной от академического и поверхностного подхода, которым характеризовалось дирижерское искусство того времени, не исключая и Мендельсона-Бартольди. Одним из величайших событий в моей жизни — и думаю, что и в жизни всей музыкальной Германии — было исполнение Девятой симфонии Бетховена, произведения, которое озаряло мой путь в годы юношеских сомнений и в период парижских разочарований. Дожив до зрелости, я хотел исполнить эту симфонию — в знак уважения к моему великому учителю — так, как понял ее после того, как столь долго и лихорадочно пытался разгадать ее смысл. Некоторые не были согласны с моим вулканическим, экстатическим видением, предпочитая «учтивый» тон, к которому приучил их Мендельсон. Наибольшее раздражение вызвали некоторые изменения, внесенные мною в бетховенскую инструментовку с целью более убедительного выявления доминирующих мелодических идей, несколько затемненных в силу того, что, потеряв слух, Бетховен уже не

имел исчерпывающе точного представления о звуковом эффекте. Но даже и эти недовольные не смогли не признать торжественного характера этого события, вызвавшего грандиозный отклик за пределами Дрездена.

Но какой ценой давались мне подобные успехи! Рутинная, равнодушная, торгашество составляли такую могущественную коалицию, что я не раз был готов отказаться от любой борьбы. Сколько я намучился, пока добился включения в программу Девятой симфонии, на которую администрация смотрела как на непонятное и нерентабельное произведение, а музыканты находили в ней всевозможные ошибки и нелепости, относя их за счет мнимого умственного расстройств Бетховена в последние годы его жизни. Чем более смелой и радикальной была инициатива, тем неизбежнее было и оказываемое ей сопротивление. Мой тщательно разработанный проект превращения Королевской музыкальной капеллы в Национальный немецкий музыкальный институт, в котором я видел будущий рычаг немецкого музыкального возрождения, был без особых церемоний похоронен, даже не будучи предварительно подвергнут более или менее серьезному изучению. Для этого оказалось достаточно замечания, что его идеи ставят под угрозу положение некомпетентных вышестоящих учреждений. Та же судьба ждала и многие другие проекты, осуществление которых требовало лишь доброй воли и доверия. Все высокопоставленные лица повсюду смотрели на меня, как на какого-то Дон-Кихота: к чему мне осложнять свое существование и беспокоить других, когда я могу вести обеспеченную жизнь, предоставляя вещам следовать дедовским обычаям? Энергичнее всех восставал против моих опытов барон Люттихау, королевский интендент — совсем, как принц Колоредо во времена Моцарта; в своей заносчивости он не останавливался перед оскорблениями и угрозами. Даже и то небольшое удовлетворение, которое я доставил себе, оживив симфоническую жизнь, оказалось недолговечным; организованные мною концерты были доверены более чем посредственному дирижеру Рейсигеру. Вдобавок, с момента, когда стал очевидным мой неисправимый бунтарский дух, мне начали чинить затруднения даже и в исполнении моих собственных произведений. Более того: исключив из репертуара представление «Голландца», руководство заставило меня дирижировать на

премьере оперой «Фаворитка» Доницетти, аранжировку которой я с отвращением выполнил в Париже. Эта постоянная и неравная борьба со всемогущественной глупостью удручала меня тем более, что она велась в ущерб моим композиторским занятиям в чрезвычайно короткие и нерегулярные часы досуга, оставляемого мне деятельностью капельмейстера. От нее я, однако, не мог отказаться: это был единственный верный источник доходов, а я и так был обременен долгами. Найти досуг для более спокойной творческой работы было часто просто невозможно. «Исторической победой» были в 1845 году три месяца отпуска, которые я выговорил для себя с тем, чтобы набросать план «Лоэнгрина». Один я знаю, как затем, в течение двух лет, мне приходилось урывать часы, необходимые для выполнения этого плана.

Семь лет длилась эта схватка с ретроградными силами эпохи — ровно столько, сколько блуждал и мой Голландец по бушующим волнам океана. Как и он, я изнывал духовно, тосковал по избавлению от этого невыносимого существования, где торжествовали ничтожества, аристократические гербы, мелочные интересы. Моральный кризис приближался неумолимо быстро, и смерть матери, в январе 1848 года, еще больше ускорила этот процесс. Мною овладевали все более и более мрачные мысли, вплоть до помысла о самоубийстве как единственной возможности пресечь процесс внутреннего распада. В такой обстановке я задумал драму, озаглавленную «Иисус из Назарета», в которой Спаситель должен был быть представлен, как человек, любящий жизнь, но которого беды и неискоренимые несправедливости заставляют с отвращением покинуть этот мир, скорбя о провале своей попытки сделать людей лучше. Разумеется, никто из тех, с кем я поделился идеей драмы, не поощрял меня: она слишком явно противоречила богословской точке зрения, и постановка ее была бы немислимой. Я отказался от этого плана, но связанные с ним размышления не остались без последствий: в них можно усмотреть самый отдаленный источник моего последнего произведения — «Парсифаля».

От моих горестных размышлений отвлекли меня великие социальные сотрясения общеевропейских масштабов. Пламя революции, разгоревшееся вновь на нашем континенте в

1848 году, сверкнуло и для меня, как луч надежды. Мое юношеское сочувствие к революции 1830 года и польской трагедии, молчаливое негодование периода моего пролетарского существования в Париже, растущее возмущение против гнилого и деспотического германского феодализма, о который я на каждом шагу спотыкался в своих новаторских усилиях, — все это создало благоприятную почву для моего увлечения утопическим социализмом. В этой политической теории я видел возможность наиболее справедливого разрешения социальных конфликтов. Судьбы общества начинали все более и более занимать мои мысли — и не в силу праздного увлечения политического деятеля, а потому, что свободный строй, без привилегий, но и без нищеты, завоеванный революционным путем, казался мне спасительным и для моих творческих устремлений, перенесших столько серьезных травм. Я сознавал бесполезность своей изолированной борьбы в чисто творческом плане: мои желания не могли осуществиться до разрешения важнейших вопросов общества, разъедаемого антагонистическими противоречиями и закабаленного алчной аристократией, враждебной подлинной культуре. Я мечтал о мире, в котором — в результате исчезновения праздной и косной аристократии — для всего народа создавалась бы возможность материального благосостояния и более высокой духовной культуры. Только подобная публика, думал я, сумеет по-настоящему понять мое искусство, только в таком обществе я смогу осуществить реформу, которая обретала все более точные очертания в моем воображении. Полный иллюзий относительно намерений саксонского короля Фридриха, человека на первый взгляд мудрого и терпимого, я воображал, что его можно легко пленить республиканским идеалом, в результате чего он решит мирным путем упразднить аристократические привилегии и сознательно возглавить демократию. Большую роль в этом увлечении современными политическими вопросами сыграла моя дружба с Бакуниным, русским революционером-анархистом, нашедшим убежище в Дрездене. Этот человек привлекал меня своим поразительно противоречивым нравом, в котором варварство, противящееся любой цивилизации, сочеталось с требованиями самого чистого идеализма. Наши частые беседы на общественные и фило-

софские темы и наглядный пример пожиравшей его революционной страсти вырвали меня из моего уединения разочарованного интеллигента и направили мое возмущение в русло политической борьбы. Эти обстоятельства должны были неизбежно повлиять на мои занятия композитора. Планы мои изменили свое направление и от «Иисуса из Назарета» обратились к образу Фридриха Барбароссы, который представлялся мне прообразом просвещенного и доблестного правителя. Проект этой оперы, оставшийся в стадии наброска, был моей последней попыткой писать на исторические сюжеты. Искра революционного пламени 1848 года зажгла в моем уме идею оперы, посвященной легендарному герою, который символизировал для меня лучшее качество немецкого народа — его стремление к жизни, свободной от всякого ига. Эта опера должна была именоваться «Смерть Зигфрида». Я не смог осуществить ее в бурной обстановке того времени; но сама идея легла впоследствии в основу самого значительного из моих произведений — тетралогии «Кольцо Нибелунга».

Увлечшись республиканско-социалистическими идеями, я решил бороться за них не только как музыкант, но и как гражданин. Я примкнул к движению протеста, которое возникало в Дрездене, вел политическую пропаганду в пользу идеи демократической республики, выступал с пламенными речами, писал статьи, в которых говорил о неизбежности революции и доказывал ее необходимость. Я не поколебался сделать решительный шаг, присоединившись к тем, которые в мае 1849 года боролись в Дрездене на баррикадах за установление народного правительства. Но, увы, мои надежды на благие намерения короля оказались иллюзиями; он поспешно покинул восставший город и призвал на помощь прусские войска. Революция была подавлена, и волна террора прокатилась по всей Саксонии. Преследуемый как один из видных мятежников, я нашел сперва убежище в Веймаре, где проживал Лист, ставший между тем моим близким другом и помощником. Он был единственным великим музыкантом того времени, который полностью понял мои стремления и не только не проявил и тени зависти, а напротив, боролся за распространение моих произведений, может быть,

даже более активно, чем своих собственных. Как несправедлив был я несколько лет тому назад в Париже, когда поторопился осудить его, не зная, что в его душе шла жестокая борьба между исполнителем, закабаленным публикой, и прозорливым композитором, стремившимся к обновлению музыки. Обосновавшись в Веймаре, он посвятил себя делу, подобному тому, которое я пытался осуществить в Дрездене. Как раз тогда ему удалось поставить «Гангейзера», которым он дирижировал с необычайно тонким пониманием моего замысла. Я с удивлением констатировал, что этот человек, на вид такой спокойный и обходительный, кипит в глубине души возмущением против господства денег и гербов. Его одного должен я благодарить за то, что в годы, следовавшие за этими событиями, вместо того, чтобы гнить в одной из тюрем моего доброго короля, я смог, избежав всякой опасности, спокойно размышлять о вопросах своего искусства. Используя все свое влияние музыканта, пользовавшегося покровительством двора, Лист достал для меня поддельный паспорт на чужое имя; таким образом я смог покинуть Германию, где теперь снова чувствовал себя, как в тюрьме. Одним из последних образов, который запечатлелся в моей памяти в эти лихорадочные майские дни, был пейзаж Вартбурга. Его я не видел до сих пор, со дня моего памятного возвращения из Франции, и новая встреча с ним, казалось, знаменовала завершение семилетнего цикла скитаний. Было ли мое пребывание в Дрездене равносильным прибытию в тихую гавань Летучего голландца, приносящему ему новые надежды? Я склонен думать, что это было скорее начало новых блужданий по океану бурной жизни. Новые скитания, в которые пускался я теперь, 24 мая 1849 года, застали меня с опустошенной душой и разбитым сердцем. Единственным, что я смог спасти из этого крушения моего общественного положения, моих творческих и политических идеалов, была свобода.

Я отнюдь не сожалел о событиях, я бы сказал аванюре, в которые вступил и которые привели меня к этой развязке. Иначе не могло разрешиться растущее противоречие между мною и гнилыми деспотическими порядками, которые я ненавидел с такой силой, что логически должен был дойти

до занятия определенных политических позиций. Я желал избавиться от этих порядков, а их представители желали избавиться от меня, и эта взаимная антипатия не могла больше продолжаться: неудавшаяся революция предлагала мне выход — правда, болезненный, но все же спасительный. Это был единственный возможный выход, ибо не вижу, как смог бы я иначе выключиться из механизма, в состав которого неизбежно входил. И я действительно избавился от жизни, ставшей невыносимой, но задавал себе вопрос, не будет ли изгнание — цена и форма этого избавления — началом новой одиссеи.

VIII

Не могу закончить рассказа об эпохе, которую составила в моей жизни деятельность композитора и капельмейстера в Дрездене, не остановившись на «Тангейзере» и «Лознгрише» — ценнейших достижениях этой эпохи. Я рассказал вам о работе над этими произведениями, как о чем-то вытекающем из моих личных духовных потребностей, но не хотел бы, чтобы вы видели в них лишь автобиографические документы: в моих переживаниях сосредоточивались, как в фокусе, вопросы общечеловеческого значения. Мне бы не хотелось также, чтобы вы рассматривали их, как устаревшие религиозно-романтические произведения с рыцарями и лебедями, поединками и чудесами. Вспоминая о том, как в мое время понимали Глюка, в мифологических произведениях которого большинство видело лишь сентиментально-галантные сюжеты, я не был бы удивлен, если бы и в моих операх некоторые слушатели XX века видели лишь банальную любовную интригу или фантастическую средневековую обстановку, более или менее анахроничную. Вы, конечно, понимаете, что это было бы глубоко несправедливо по отношению к композитору, который всегда старался вложить в свое произведение серьезное идейное содержание и чутко откликался на события своего времени как его подлинный сын. В «Тангейзере» и «Лознгрише» средневековые легенды послужили мне символами, значение которых было тесно связано с проблемами мятежного сознания моих дней. Меня интересовала, в первую очередь, душа современного мне человека, разьедаемая антагонизмами, более острыми, чем когда-

либо, и зачастую¹ находившими себе трагическое разрешение. И не потому, что меня забавляло являемое ею зрелище, а потому, что сам я, столь тесно связанный с современностью, испытал на собственном опыте болезненные последствия столкновения чувственности с духовностью, страстности с холодной рассудочностью, стремления к уединению с необходимостью общения с себе подобными — полюсы, между которыми я колебался всю жизнь, не умея остановиться.

Да, Тангейзер был с головы до ног современным немцем. Человеком, чьи чувства, сильно подстегиваемые фривольным духом современной цивилизации, жаждут постоянных вожделений и кажутся ненасытными. Именно поэтому и пребывал мой герой в гроте Венеры семь лет, ровно столько же времени, сколько блуждал Голландец по океану отчаяния; отдаваться во власть сладострастия — заблуждение, за которым, если оно не порождено отчаянием, неизбежно следует духовное опустошение. Тем большее отвращение к самому себе испытывает, видя себя поработанным чувственными влечениями, человек нашего времени, так далеко зашедший по пути одухотворенности. Испытывая более деспотичный, чем когда-либо, призыв этих влечений, современный человек более энергично восстает во имя человеческого достоинства, против жалкого положения раба своих инстинктов. Тангейзер ценой отчаянных усилий вырывается из тенет богини Венеры, стремясь к непорочной жизни, как жаждет заключенный увидеть хотя бы только лоскуток небесной лазури. Ибо обманчивая свобода, которой он добился, всецело отдавшись во власть чарам любви, на самом деле превратила его в раба самой тиранической из всех страстей.

С моей стороны это не было восхвалением отшельничества, как ошибочно думали некоторые. Моим идеалом было не платоническое, а полнокровное человеческое чувство любви, в котором чувственность является лишь выражением благородного духовного общения, а не слепой зротикой. Я не только отвергал аскетическое пуританство, но и высмеивал его. В ходе состязания певцов в Вартбурге, когда миннезингеры в сладкозвучных песнях славят созерцание недоступного любимого существа, Тангейзер раскрывает им всю нелепость подобного идеализма: род человеческий давно бы угас, если бы мир руководствовался таким вздором.

Да, он согрешил, отведав плода Венеры, но не сожалеет об этом, потому что жил полнокровной жизнью, и, отдавшись во власть сладострастия, лишь более горячо стал стремиться к духовным высотам, лучше поняв, благодаря резкому контрасту, их несомненное превосходство. Разумеется, слыша столь искренние признания, святое общественное лицемерие краснеет от возмущения, протестует, клеймит, предает анафеме. Тангейзер провинился, совершил самый тяжкий из всех грехов и, чтобы искупить его, должен пройти долгий и утомительный путь паломничества в Рим — испросить у папы прощения. Сцену осуждения Тангейзера двором Тюрингенского ландграфа я задумал, размышляя об извечном лицемерии, невозмутимо читающем проповеди, зовущем к добродетелям, на которые само оно не способно, и осуждающем людей за заблуждения, в которых само оно ежедневно провиняется, — что умеет ловко скрывать. До того, как он вступил в конфликт с обществом, Тангейзер не был ни более добродетельным, ни более грешным, чем другие; искренность его поведения ставит его, однако, выше других, что навлекает на него их гнев и кару за то, что своим смелым признанием он раскрыл фарисейство их жизни. Не желая разыгрывать, как другие, комедию целомудрия, он оказывается опасным для общественного равновесия, зиждущегося на двуличии, и должен поплатиться за эту смелость. Разоблачение Тангейзера протекает в соответствии с обычными методами инквизиции, которая собирает вокруг бедного безоружного смертного толпу негодяев, готовых лить слезы священного негодования, чтобы заслужить похвалы великого инквизитора.

Отвергая как вульгарную эротику, так и платонизм, преступающий законы природы, я вознес гимн благородной, всепрощающей и самоотверженной любви. Елизавета, младшая сестра Сенты, столь же несчастная, как и она, была задумана мною как благородный прообраз такой любви. Будучи более, чем кто-либо другой, вправе попрекнуть Тангейзера его запятанным прошлым, она не произносит ни слова осуждения, стойко ждет его возвращения из длительного паломничества, молится, пытаюсь смягчить суровость беспощадного провидения, и, в конце концов, умирает с именем любимого на устах. Сила ее любви вырывает Тангейзера из сатанинской власти Венеры, выводит его из ада

страстей на свет торжества духа. По сравнению с такой любовью все проповеди импровизированных моралистов, которые своим основным занятием считают возвращение заблудших овец на путь истины, — не что иное, как смешная, бесплодная болтовня. Все у них лишь пустая форма, призванная скрыть отсутствие искреннего и сердечного участия к ближнему. Я подчеркнул это безразличие и жестокость общественных учреждений, включая и церковь, отказом, которым папа отвечает на покаяние Тангейзера: «Я дам тебе отпущение грехов, — говорит пресвятой, но не слишком милосердный отец, — только тогда, когда мой пасторский жезл расцветет». Надеюсь, ни один из зрителей оперы не увидит в этом чуда, подобного расцвету Ааронова жезла. Это символ чудодейственной силы любви, которая может превратить элементарный инстинкт в благородное духовное чувство. Елизавета добивается расцвета жезла ценой своей жизни, а для Тангейзера высшее откровение духовного сопровождается блаженным переходом в вечность. В этом факте гибели героев, несомненно, кроется вопрос о возможности существования в действительности такой любви, такой одухотворенности.

Лоэнгрин — это Тангейзер, взошедший на вершины духовной жизни и дышащий чистым воздухом горных высот, чью крепость переносят лишь немногие. Грааль, святая гора, где он пребывает, — символ мира идей, где безоблачной, но не лишенной оттенка грусти жизнью живут люди, чувствующие в себе божественное призвание и вынужденные, для того чтобы последовать ему, отказаться если не от всех, то хотя бы от части радостей, которые даны простым смертным. Создавая «Лоэнгрину», я думал главным образом о судьбе творца, который не может добиться умственной сосредоточенности и эмоционального накала, необходимых для создания великих ценностей, не уединившись в Граале своей души. Там он находит покой и чистоту мысли, там он может уйти в себя, думать, дерзновенно творить. Но отрыв его от мира — одна лишь видимость, потому что его непрестанно преследует тоска по горячей любви и участию себе подобных, вдали от которых он вынужден жить из-за своего призвания. Одиночество для него столь же тягостно, сколь и необходимо; поэтому с высоты своего небесного Грааля он с беспредельной грустью взирает на мир, где

бурлят страсти, где люди живут полнокровной жизнью. Спуститься в этот мир ему трудно не потому, что он питает презрение к толпе, а потому, что обычным людям его духовный строй кажется странным и неприемлемым. И все же он решается вернуться к ним, искать у них душевного тепла, жить рядом с ними. Именно так следует понимать чудесное явление Лознгринна, на челноке, влекомом белым лебедем, в разгар собрания брабантской аристократии, готовой осудить Эльзу за преступление, в котором она не может оправдаться. Лучезарный витязь ручается за невинность Эльзы и счастлив, что своим доверием к ней он заслужил ее безраздельную любовь. Все сознают, что среди них находится необычайное, высшее существо; но Лознгрин хочет, чтобы его любили не за его божественные черты, а независимо от этих черт, за то, что он представляет собой как человек. Поэтому он и ставит тем, среди которых намерен жить, условие: никогда не спрашивать, откуда он явился и кто он, так как нарушение этого договора может стать для него роковым. Происходит, однако, именно то, чего он спасался. Ему перестают верить, возникают сомнения, посредственность начинает применять к нему свои мерки; сомнение вкрадывается даже в сердце женщины, которую любит герой. Перед настоятельностью задаваемого ему вопроса опечаленный Лознгрин покидает мир, по которому так тосковал, и, примирившись со своей судьбой, возвращается в уединение Грааля. Это судьба стольких творцов — в том числе и моя собственная, — творцов, оскорбленных безразличием, враждебностью, непониманием со стороны тех, с кем они всей душой стремятся сблизиться — в личной жизни или в плане широкого социального общения. Несмотря на это, я не осуждаю Эльзу. Она воплощает реальное — иначе говоря, относительное — человеческое чувство, неспособное примириться с идеей абсолютного и безоговорочного доверия, которого требует Лознгрин; она любит по-земному, с сомнениями и непоследовательностью, судит и ценит по мерке обычного человека, которому недоступны высшие, зачастую таинственные соображения гениального существа. Это образ более правдивый, чем образ Сенты или Елизаветы, воплощающий вечно человеческое, которому суждено, в постоянном и драматическом контрасте, сосуществовать с высокотребовательной творческой личностью.

Вот что я хотел выразить в «Тангейзере» и «Лоэнгрине» — произведениях, которые я отнюдь не представлял себе, как простые романтические оперы, живописные своим пышным сценическим оформлением, но малосодержательные, как это постоянно случалось с хвалеными операми Доницетти или Мейербера. Я хотел затронуть в них основные проблемы современного мне сознания и думаю, что с тех пор прошло слишком мало времени для того, чтобы они утратили свою актуальность. Вероятно, и вы употребляете понятие современность, как это делали в свое время и мы; что касается нас, то мы пользовались им с несколько вызывающей гордостью, пытаюсь отмежевать свое творчество от якобы менее современного творчества Баха или Моцарта. Когда же мы несколько образумились, то поняли, что гениальность Баха и Моцарта заключается именно в их неувыдающей актуальности и что, с этой точки зрения, их музыка звучит вполне современно для тех, кто умеет слушать и понимать ее. Я не пытаюсь сравнивать себя с ними и венчать сам свое чело лаврами гениальности; но умоляю вас не связывать мое имя лишь с исторически минувшей эпохой и не цеплять мне ярлыка анахроничного явления. Я всегда стремился вникать в сущность человеческого бытия, в извечные проблемы сознания и думаю, что любой человек, пытающийся понять меня без предвзятых мнений, придет к заключению, что Рихард Вагнер — композитор актуальный и ныне.

С точки зрения музыкального языка, думаю, эти две оперы по своему звучанию еще более близки вам, чем мой «Летучий голландец». Работая над ними, я старался придать музыке больше правдивости, неудовлетворенный выразительными средствами предыдущих веков, носившими отпечаток дивертисмента и даже некоторого формализма. Со времен Глюка и Бетховена музыка все более и более решительно стала стремиться к отрешению от условностей и звуковых комбинаций, продиктованных чисто формальными требованиями, к поэтическому, философскому, драматическому обоснованию выразительных средств. Этой тенденции, неоспоримо, принадлежало будущее и, по всей вероятности, в ваши дни она достигла высшего расцвета. Когда я писал «Тангейзера» и «Лоэнгрина», эта логика развития музыкального искусства была для меня еще не вполне ясной, но все же я угадывал ее и старался включиться в ход этого

развития. Это побуждает меня думать, что названные оперы, пожалуй, ближе к вашему музыкальному идеалу, чем довольно традиционный «Голландец» (конечно, если в ваши дни публика не проявляет больше такого же равнодушия к новому и не предпочитает так же упорно старые формы музыкального языка, как это было в мое время). В них я в значительной мере отказался от того, что придавало традиционной опере характер искусственности: от расчленения ее на так называемые «номера», с ариями и бесконечными дуэтами, терцетами и т. д., которые, хотя и привлекают отдельными чисто музыкальными качествами, снижают драматическую подлинность спектакля.

Ария и речитатив, которые прежде взаимно исключали друг друга, слились у меня в непрерывный звуковой поток, причем мужественный драматизм декламации придавал течучесть арии. Из этого родилась новая форма мелодии, которую некоторые называют бесконечной; однако кое-кто из моих критиков не постеснялся счесть это смертью мелодии, так как такая форма выражения показалась им тождественной замкнутой арии итальянской оперы, с симметрично построенными и закругленными темами классицизма. Даже такой музыкант, как Берлиоз, оказавшийся, например, способным понять эффект, достигнутый путем постепенного нарастания и подобного же затухания звуков в прелюдии к «Леоэнгрину», заявлял, что в этой странице музыки он не может различить ни одной мелодической идеи; надо сказать, что его смущали и отдельные элементы гармонической структуры Девятой симфонии, хотя вообще он восхищался ею. По всей вероятности, ему не нравилось, что я понимаю мелодию иначе, чем сам он в его «Ромео и Джульетте»; но где же писано, что мелодия способна принимать только одну какую-то форму? Не надо забывать, что и Бетховена, который позволил себе сломать ясную и текучую мелодическую линию классиков, обвиняли в том, что он отказался от мелодии, когда, в действительности, он внес в музыку новую мелодическую концепцию. Моя бесконечная мелодия исполнялась не только вокально; она складывалась путем непрерывного перехода музыкальной идеи от голоса к инструментам и обратно, причем оркестру в руководстве этой мелодической дискуссией выпадала роль, о которой он и не смел мечтать в старой опере, где его сводили к функции огромной гитары,

тихо и покорно сопровождавшей певцов. Конечно, слух, привыкший к тому, чтобы оркестр оставался в тени, был неприятно поражен его выступлением на первый план; этим и объясняются столь многочисленные дешевые шутки критики в связи с гвалтом, который якобы производила моя музыка в оперном зале; этим объясняется и сдержанное отношение к моим операм стольких певцов, которые видели в массивно вмешивавшемся оркестре неудобного партнера, мешавшего им показать себя.

Нововведения «Тангейзера» и «Лоэнгрина» не означали, однако, полного разрыва с традиционным построением оперы, потому что сквозь этот сплошной мелодический поток время от времени проглядывали обширные места ярко выраженной певучести, крайне тонко выделявшиеся в общей картине и напоминавшие собой классические арии: таковы песни миннезингеров, молитва Елизаветы, романс Денницы, сон Эльзы, рассказ Лоэнгрин. Но их построение — более развитое, более сложное, более свободное — коренным образом отличалось от построения арий итальянской музыки или «большой оперы»; они органически включались в музыкальную речь, которая текла легко и свободно. Оперная музыка не была более концертом, исполняемым костюмированными певцами; она разворачивалась как сценическое действие, а наличие лейтмотивов (которые благодаря своему появлению, сопоставлению, исчезновению напоминали персонажей пьесы) еще больше усиливало драматический характер музыкального выражения.

Рассматриваемая под таким углом зрения, музыка уже больше не представляла собой самостоятельного придатка к бессодержательному тексту, служившему простым предлогом для исполнения арий, а составляла единое целое с драмой, также воспринимаемой теперь в более высоком плане. Мне рисовалась уже возможность развития музыки вообще и оперного искусства, в частности, по новым путям; но для того, чтобы полностью уяснить себе эти новые пути, я нуждался в длительном размышлении о процессе, в который я включился скорее стихийно, чем в результате его зрелого осмысления. Изгнание должно было предоставить мне достаточно времени для размышления.

IX

Куда направить свои стопы? — озабоченно задавал я себе вопрос в те смутные дни, когда Лист лихорадочно старался достать для меня подложный паспорт. Со мной случилось тогда нечто парадоксальное: мечтая о покое, отдыхе вдали от людской суеты, я направился все же к месту самых горьких воспоминаний моей молодости, к западному Содому — к Парижу. Что побудило меня принять подобное решение? В тот момент не столько мираж славы, сколько традиции духовной терпимости, столь характерные для французской цивилизации и столь необходимые в те минуты для меня как человека, подвергавшегося политическим гонениям. Перспектива вновь вдохнуть воздух свободомыслия в крепости демократии стирала память о том, что я там пережил.

Несколько дней оказалось, однако, достаточно, чтобы убедить меня в том, как глубоко я ошибся, забыв о прошлом и ничему не научившись на его уроках. Париж открыто дал понять мне, что не желает меня знать, а фривольность, царившая в его музыкальной жизни, пробудила во мне прежнее отвращение. В обстановке свирепствовавшей как раз тогда эпидемии холеры негостеприимный прием со стороны французов обрел в моем воображении чудовищные очертания. И я поторопился бежать, боясь попасть в новую тюрьму, может быть еще более жуткую, чем та, от которой я спасся. Я нашел убежище в Швейцарии, в Цюрихе, где обрел нечто гораздо более необходимое, чем аплодисменты парижан: возможность сосредоточиться. После стольких тщетных волнений я более, чем когда-либо, испытывал потребность

полного покоя, по которому так тосковал мой Голландец. В это время я с увлечением перечитывал «Одиссею» и с интересом, полным братского сочувствия, следил за похождениями Улисса. Минна, вначале отказавшаяся последовать за мной, через некоторое время тоже прибыла сюда. Она говорила, что не может оставить меня одного, не понимая, что в ее присутствии мое духовное одиночество станет для меня еще более невыносимым.

На какие средства жить? Вопрос ставился тем более остро, что Минна привезла с собой свою дочь Наталью, плод незаконной связи, оставившей лишь самые грустные воспоминания. Жители Цюриха, вообще благожелательные, позволяли мне подрабатывать, дирижируя бетховенскими симфониями в исполнении импровизированного симфонического оркестра. Мой вклад в домашние расходы был, однако, незначительным, и Минна не упускала случая упрекнуть меня за «несерьезность», якобы лишившую меня привилегированного положения, которое я имел в Дрездене. Ее упреки вынудили меня повторить ненавистный мне опыт: в 1850 году я стал снова стучаться в двери французских импресарио и издателей; но они, разумеется, продолжали и далее оставаться для меня закрытыми.

Неприятные встречи с Парижем принесли, однако, с собой все же и нечто полезное: они напомнили мне о средстве, благодаря которому десять лет назад в том же городе я сумел вырваться из когтей нищеты, — о публицистике. Я начал излагать на бумаге мысли, рожденные эволюцией моего творчества на протяжении ряда лет. Это были уже не простые статьи, а более объемистые произведения: «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Искусство и климат», «Опера и драма», «Обращение к друзьям». Эти мои работы, вносящие новый, необычный взгляд на музыку, парадоксально пересматривавшие ценности и критерии, которые казались прежде незыблемыми, написанные в яростном полемическом стиле, обеспечили себе без всяких затруднений издательский успех и получили довольно быстрое распространение в Европе. Они отгоняли призрак нищеты, обеспечивали моему бурному существованию хоть какое-то материальное равновесие. Признаюсь, однако, что я предпочел бы терпеть лишения, но видеть наконец торжество своей музыки. Мне было суждено начать

с завоевания международной известности в качестве экстравагантного теоретика так называемой музыки будущего; и это должно было неблагоприятно сказаться на оценке, которую еще много лет спустя критика давала моему творчеству. Надеюсь, что в ваш век со мной поступят справедливее, установив более правильное соотношение между композитором и теоретиком.

Моя публицистика, в которой я обсуждал и далее вопросы, волновавшие меня в годы первого моего приезда в Париж, имела теперь, в период моего изгнания, гораздо более глубокое значение, чем десять лет назад. Помогая мне жить, она позволяла мне в то же время удовлетворять необходимость прояснения моего эстетического кредо, которая давно уже назревала во мне, как неотъемлемое условие дальнейшего развития. Я считал, что не смогу добиться хоть какого-нибудь прогресса в области творчества, не проанализировав сперва, со всей серьезностью философа, пройденный путь, чтобы уяснить себе линию своего развития и как можно более сознательно проводить ее в дальнейшем, в духе неустанного обновления и самой высокой требовательности. Подобный анализ был крайне необходим; без него я бы топтался на месте, а мне претило не только подражать другим, но и повторяться в своем творчестве. В Дрездене у меня не было возможности спокойно предаваться размышлениям, но теперь я нашел, наконец, благоприятную обстановку и условия для этого. Некоторое время раздумье занимало даже первое место в моей деятельности, что должно было положительно сказаться на моем дальнейшем развитии как композитора. Оно помогло мне осознать свой идеал и более последовательно бороться за его осуществление.

Многие смеялись тогда надо мной; может быть, некоторые продолжают и сегодня посмеиваться над моими попытками теоретически обосновать творческий акт. Считая антагонизм между воображением художника и разумом мыслителя непримиримым, они отказывали композитору в праве обсуждать вопросы своего творчества под тем предлогом, что размышления, якобы, вредят непосредственности выражения. Разве творчество Бетховена пострадало от того, что его создатель никогда не написал ни одной газетной статьи? Напротив, говорили они, бетховенская музыка лишь выиграла от этого, так как композитор не стеснялся своей потребности

выражения спекулятивными принципами. Что касается меня, то я не могу считать всего лишь гениальным соловьем композитора, столь требовательного к своему творчеству, стремящегося освободить его от традиций и условности, сделать как можно более организованным с точки зрения формы, как можно ярче выражающим высокие гуманистические идеалы. Я убежден, что все великие композиторы были склонны к рефлексии, даже кажущийся на первый взгляд беззаботным Моцарт, вначале робко, а затем все более и более решительно открывавший дверь в царство романтизма. Правда, не все композиторы считали необходимым систематизировать свои эстетические поиски, придать им доступную форму; но из этого отнюдь не следует, что они не предпринимали таких поисков. Те же, которых привлекала деятельность в области эстетики и критики, были убеждены, что, разъясняя смысл музыки, они помогают слушателям осмысливать, облагораживать, углублять свой подход к ней: осознав сложную духовную проблематику, которая питает творчество, они придут к более высокому пониманию музыки, более близкому к замыслу композитора. Романтики энергично поощряли это стремление к теоретическому обоснованию: Вебер, Шуман, Лист, Берлиоз упорно раскрывали — и в словесной форме — свое понимание музыки, и это нисколько не вредило силе воздействия их произведений. Я следовал их традиции, а если писал несколько больше, чем они, то это случилось потому, что вопросы, которые я ставил перед собой, были необычайно серьезными.

И все же тот факт, что я позволял себе строить теории, настолько раздражал многих из моих современников, что, когда им не нравилась моя музыка, они сваливали всю вину на мои занятия эстетикой: вместо того, чтобы вести себя, как любой нормальный композитор (быть нормальным значило для них отдаваться на волю музыкальной инерции), Вагнер упорствует, строит абстрактные системы и пишет затем музыку, призванную иллюстрировать его заумные спекуляции. Меня всегда глубоко возмущало подобное пошлое понимание той роли, которую играла теоретическая концепция в моей композиторской деятельности. Возможно, бывает и так — кто знает, может быть, ваш более рационалистический век породил и подобные явления, — что музыку пишут не для того, чтобы выразить что-то идущее от сердца,

а чтобы иллюстрировать ту или иную абстрактную систему. Что касается меня, то я обсуждал вопросы, которые выдвигала передо мной сама эволюция моего творчества — от «Риенци» до «Лоэнгина». Моя эстетическая система не была спекулятивным построением, она уходила корнями в двадцать лет моей творческой практики. К тому же, да простится мне эта нескромность, я всегда считал себя превыше всего художником, воспринимал жизнь сугубо эмоционально и откликался на ее призывы, творя произвольно, создавая образы. Более того: мне не нравилось теоретизировать, эстетические рассуждения будили во мне ощущение какого-то насилия над моей творческой личностью, и почти постоянно, заканчивая более или менее значительный очерк, я клялся, что он будет последним. Врожденная антипатия к спекулятивным построениям не мешала мне, однако, признавать пользу выяснения эстетических принципов для композитора вообще, а для современного композитора в особенности.

Действительно, за истекшие почти тысячу лет в музыке накопились столько крупных ценностей, выразительные средства этого вида искусства так изумительно развились, что композитор чувствует на своих плечах бремя невиданно большой ответственности. Имея за плечами такую эволюцию, он не может приступить к акту композиции, не задав себе сперва вопроса, *необходимо* ли и *ново* ли то, что он делает, и не дав на него ответа. Он должен сознавать высокое значение своего призвания, которое предполагает настоятельную потребность самовыражения и несовместимо с многословными повторениями общих мест; должен угадывать в глубинах современной психологии самые сокровенные проблемы и выносить их на свет; трезво определять свое место на траектории исторического развития музыки, чтобы понимать, на какой стадии находится музыкальный язык и какие обязанности стоят перед ним лично для развития созданного предшественниками; устанавливать, в результате углубленного самоанализа, может ли он на самом деле сказать что-то свое, неповторимое, новое. Такие требования невозможно удовлетворить, не задавая себе вопросов, не утруждая рассудка. В мое время были и такие композиторы, для которых эти вопросы не существовали; в своей ограниченности они даже насмеялись над товарищами по профессии,

которые усложняли свое существование, будоража себя вопросами о назначении своего искусства: чего они волнуются, когда так просто добиться успеха? Музыку свою они сочиняли как попало или же как их учили; композиция для них была таким же доходным ремеслом, как и любое другое. Такие композиторы были обычно счастливы в жизни: сочиняя по велениям моды, обстановки, дешевых вкусов, не стесненные никакими этическими или творческими соображениями, они видели, как их работы быстро принимают, щедро оплачивают, а иногда даже и приветствуют бурными аплодисментами. С высоты такого положения они учили меня, как надо сочинять, а я с растущим пренебрежением отвергал эти уроки, так как, по мере созревания, все больше и больше убеждался в недолговечности музыки, в основу которой не положено мучительное напряжение ума, беспощадная требовательность композитора к самому себе. Не думаю, что в XX веке кто-нибудь еще принимает всерьез музыку Обера и Адана, Спонтини и Мейербера, этих баловней моего времени, чьи произведения, с гарантированным успехом, предпочитались моим. Вот почему, терзаемый всевозможными вопросами и разочарованный столькими провалами, я все же никогда не завидовал безмятежному покою и гремящей золотом славе своих безмозглых собратьев.

Мои теоретические работы помогали мне добывать средства к существованию: в отличие от моей музыки, они пользовались немедленным и громким успехом — и это потому, что вызываемые их появлением в печати споры всегда граничили со скандалом. Разумеется, противники и клеветники спешили истолковать этот успех на свой лад: парадоксальный, необоснованный радикализм теорий Вагнера, говорили они, — лишь выражение погони за сенсацией, с помощью которой он пытается подстегивать утомленное внимание общественности. Классическое обвинение, которое склерозированные, ленивые умы предъявляют всем людям, пытающимся стряхнуть с музыки пыль рутины, повергнуть в прах ложные ценности, вывести мышление из оцепенения, разорвать пелену дешевых иллюзий, трезво и смело взглянуть в лицо действительности. То, что моим современникам казалось погоней за скандалом и сенсацией, было на самом

деле лишь попыткой вынести на обсуждение вопрос всех вопросов — вопрос о сути музыки, над которым никто и не пытался призадуматься, считая его, по всей вероятности, раз и навсегда разрешенным. Что касается меня, я был уверен, что именно с этого следует начинать обсуждение современного положения в музыке. В результате пагубного для него пути развития это благородное, божественное искусство, в основу которого положено возвышенное чувство любви, превратилось в средство развлечения праздных богачей. Извратив отношения между людьми, всемогущее золото извратило и смысл музыки, придав ей фривольный дух разлагающегося общества. Все больше и больше музыкальных произведений сочинялось под знаком денежных интересов, а храм музыки превратился в дом терпимости. Тогда я был убежден (хотя сейчас думаю, что несколько поторопился со своими выводами), что пагубную роль в упадке музыки играют евреи, ее закабаление торгашескими интересами. Это свое убеждение я высказал в работе «Об иудейском духе в музыке».

Мой протест против вырождения музыки вызывал недолюбовство и осуждение среди большинства моих современников, примирившихся с ним и извлекавших из него пользу; поданный мною сигнал тревоги был угрозой для столь приятного для них купания в мутных водах музыкальной проституции. Для них проще простого было объявить Вагнера демагогом, обманщиком, карьеристом, который для того, чтобы создать себе положение, готов перевернуть вверх дном установившиеся порядки, бросить пыль в глаза общественности, скомпрометировать почтенных людей и т. д. и т. п. Надеюсь, что по крайней мере потомство уяснило себе смысл моего бунта: я стремился вернуть музыке величие, придать ей новый и ббльший блеск, который она начинала утрачивать, вновь сделать ее выразительницей высочайших духовных запросов человечества; наделить ее способностью наэлектризовывать души и сливать их в том всемирном объятии, о котором мечтал Бетховен, создавая финал своей Девятой симфонии. Вы, может быть, считаете эту цель вполне естественной; но в те времена, когда народ шел в оперу, чтобы послушать вокализы примадонны Икс, воплощающей на сцене образ графини Игрек, или чтобы посмотреть балетный номер, без всякого оправдания вставленный в и без того

бессмысленную итальянскую оперу, мой музыкальный идеал казался химерой, фантазией.

Я долго пытался понять, как произошел этот упадок музыки, уверенный, что, обнаружив причины, мы сумеем найти и спасительное решение. И я обратился к прошлому, решил проследить путь развития этого вида искусства и, главное, процесс отклонения музыки от ее благородной сущности и призвания. Проникая все глубже во мглу прошлого, я смог остановиться лишь на том моменте, когда музыка оторвалась от других, близких к ней видов искусства, в сочетании с которыми она составляла замечательное явление синтетического творчества — древнегреческую трагедию. Мне казалось, что именно здесь я нашел отдаленный источник современного кризиса: избавившись от господства драматической поэзии, музыка, несомненно, завоевала независимость, но в то же время, не будучи более вынуждена подчиняться великой человеческой идее, с силой выражать истину, она вступила на путь формализма и бесплодности.

Я совершил бы, разумеется, серьезную ошибку, утверждая, что с этой минуты музыка шла исключительно по пути упадка. Отпад музыки от ствола синтетического искусства соответствовал реальной потребности роста. Эмансипировавшись, музыкальный язык обогатился средствами, неизвестными древним грекам, в первую очередь гармонией и полифонией, а остальные его элементы — мелодия, ритм, инструментовка, форма — дифференцировались, обрели размах и сложность. Симфонизм, и в первую очередь бетховенский симфонизм, — наивысшее и самое яркое выражение красноречия, достигнутого музыкой на пути ее самостоятельного развития. Создание богатого и сложного музыкального языка сопровождалось, однако, словно тенью, все более и более укореняющейся привычкой заниматься музыкой ради музыки, испытывать различные комбинации звуков в чисто формальном плане, рассматривать акт композиции как остроумную игру со звуками. Теория Ганслика о движущихся звуковых формах обосновывала эту традицию, считая калейдоскопическую игру звуков единственным оправданием музыкального искусства. Но выигрыш, который приносили музыке многочисленные сонаты и квартеты, концерты и симфонии, созданные под знаком чистого инструментализма, по-моему, не покрывал потери, которую она несла в резуль-

тате отрыва ее от других видов искусства, — потери, выражающейся в значительном духовном обеднении, в уклонении к звуковой чувственности. Самым катастрофическим образом проявлялся формализм в опере: итальянцы установили в ней господство концертного дивертисмента, который превратил прежнюю «*drama per musica*» Монтеверди в утомительное чередование арий, призванных служить рекламой для вокальных данных примадонны или тенора. Идейное содержание, жизненная правда, серьезность замысла легко и безответственно приносились в жертву громкому успеху, которого можно было достигнуть, нанизав одну за другой несколько певучих и ходких мелодий, в пышном сценическом оформлении, на литературный текст, ценность которого никого не интересовала, так как он служил простым толчком для мелодической фантазии композитора. Поэтико-драматическая основа оперы, утратив свою руководящую роль, была сведена к положению незначительного придатка к формальной, гедонической музыке. Люди привыкли ходить в оперу не для того, чтобы переживать здесь часы духовного подъема, как это бывало в древней Греции по случаю больших праздников, а чтобы убить время и развеять скуку, слушая приятные кантилены или виртуозные вокализы певцов.

Все лучше и лучше осознавая неестественность путей развития музыки на протяжении веков, немецкие композиторы попытались вновь направить этот вид искусства в его первоначальное русло, разумеется, в соответствии с высокими достижениями средств музыкальной выразительности. Они чувствовали, что, ограничиваясь чисто музыкальными средствами, ни один большой художник не может придать содержанию той полноты выражения, к которой он стремится. Сама по себе музыка волнующе передает таинственный трепет души, но не способна отразить ни суждения разума, ни жизнь окружающего мира; это она может выразить лишь оплодотворенная словом, поэзией. Разъясняя слушателю туманный смысл музыкального произведения, поэзия играет в то же время для мышления композитора роль путеводителя, который оберегает его от соблазна формализма и направляет к образному и красноречивому выражению, при большой психологической обоснованности. Речь идет не о неполноценности музыки, а о пределах ее, как и любого вида

искусства в момент, когда развитие его специфических средств достигло высочайшей точки. С этой минуты настоятельно требуется сочетать его с другими видами искусства в целях преодоления этих пределов и как можно более широкого охвата жизни. Таково значение вмешательства человеческих голосов и шиллеровской поэзии в финале Девятой симфонии; Бетховен пытался таким образом веско и ясно высказать то, на что чистая музыка могла бы лишь туманно намекнуть. Эта потребность ощущается и в поэзии: для того чтобы передать все, что волнует его душу и не находит себе выражения в словах, поэт вынужден прибегать к музыке, этому искусству невыразимого, искусству духовного микрокосмоса; глубокое и сокровенное стремление поэзии — найти себе разрешение в музыке. Лучшее произведение поэта должно, в своей законченной форме, походить на совершенную музыку. Во всем художественном движении моего времени ощущалась тоска по этому первоначальному слиянию, когда пробелы одного вида искусства восполнялись достоинствами другого и из сотрудничества искусств рождалось величественное и содержательное произведение синтетического искусства. Так, решил я, должно выглядеть и художественное произведение будущего, а музыка и есть искусство, призванное воссоздать нарушенное единство. Великодушно жертвуя своей независимостью, она должна призвать другие виды искусства выйти из их горделивого и бесплодного уединения, объединить свои усилия.

Исследуя прошлое, я нашел в нем серьезное оправдание для этих предположений, ибо на протяжении последних веков основной тенденцией в развитии музыки было именно стремление преодолеть абстрактность и формализм, к которым привел ее отрыв от других видов искусства. В отрыве от поэзии и танца музыка перестала быть стихийным искусством, необходимым человеку. Она была вынуждена теперь образовываться по законам, вытекающим из ее частной сущности и поэтому не имеющим никакой связи с чисто человеческими явлениями, не находя себе в них оправдания. Вырабатывая приемы, формы и правила, композиторы создали на протяжении веков хитроумную науку комбинирования звуков, но наука эта развивалась не на почве живой человеческой действительности, а в абстрактной сфере умственных спекуляций. Контрапункт, например, в своих

многочисленных и многообразных проявлениях представляет собой игру искусства с самим собой, математику чувства, механический ритм эгоистичной гармонии. Для абстрактной музыки изобретение его настолько благоприятно, что она начинает считать себя абсолютным и независимым видом искусства, который не обязан своим существованием ни одной человеческой потребности, а лишь самому себе, своей чисто божественной сущности. Человек, свободно располагающий своей волей, вполне естественно считает себя единственным призванным пользоваться всеми привилегиями. И музыка, в свою очередь, тоже обязана своим независимым положением только своей воле, потому что все эти механические, контрапунктические музыкальные произведения совершенно неспособны *удовлетворять запросы души*. И вот возгордившаяся музыка превращается в свою собственную противоположность: из выражения души она становится игрой рассудка.

Желая разогнать атмосферу бесплодной сухости, композиторы обратились, в определенный момент, к свежей и чистой народной песне. Перенесенная на почву профессионального творчества, она породила оперную арию. Но и жанр оперы, первоначально возникший под знаком тесного слияния с поэтическим вдохновением, все более и более испытывал на себе пагубное влияние идеи чистой, абсолютной музыки. Постепенно музыкальная часть оперного спектакля стала все больше рассматриваться как самостоятельный элемент первостепенной важности, что и привело к превращению этого жанра в костюмированный концерт, в котором поэзия и драма служили не больше чем предлогами для блестящих арий с фиоритурами и высокими нотами. Чувствуя неверность такого подхода к музыке, некоторые гениальные композиторы — Глюк, Моцарт, Вебер — попытались ограничить роль дешевого дивертисмента, рассматривая музыкальный язык как выражение поэтической идеи; их усилия натолкнулись, однако, на незыблемую стену традиций, и поэтому, хотя они и повысили в некоторой мере художественность оперы, им не удалось все же изменить ее сути.

Попытки подобного рода наблюдаются и в инструментальной симфонической музыке XVIII века; такие композиторы, как Гайдн и Моцарт, пытаются придать музыке убедительность поэзии и красноречие драмы, приблизить ее

к интонациям человеческого голоса. Наивысшее выражение этой тенденции мы находим в музыке Бетховена. Понимая лучше, чем все его предшественники, что чистая музыка не может сама по себе дать определенное представление об определенном человеке, его физическом и моральном облике, Титан в своей Пятой симфонии пытается довести музыкальное выражение почти до разрешения моральных проблем, не выражая этого все же абсолютным образом. Шестая и Седьмая симфонии («Пасторальная» и «Апофеоз танца») представляют собой шаги вперед по пути роста реалистической и этической силы музыки. Испытывая все выразительные возможности чистой музыки, Титан доходит до момента, когда мореплаватель начинает кидать лот для того, чтобы измерить глубину морской воды, угадывая уже под водой очертания берегов нового материка. Это момент, когда он должен решить, вернется ли он снова на простор бездонного океана или бросит якорь у новых берегов. Но не простая прихоть мореплавателя завела великого музыканта так далеко в открытое море; он должен был и желал вступить в новый мир, к берегам которого предпринял свое плавание. Он решительно бросил якорь, и этим якорем было *Слово*. Но не какое-то незначительное слово, подобное тем, что пережевывает модный певец, как какая-то оболочка издаваемых им звуков, а слово нужное, всемогущее и всеобъемлющее, в котором бурным потоком выливалось бы из сердца чувство; верная пристань для блуждающего путника; свет, сверкающий в ночи безбрежных желаний. Слово, вырванное из глубины души человеком, обретшим искупление, слово, которым Бетховен увенчал свое произведение, было: *Радость!* И этим словом он взывал к людям: «Обнимитесь, миллионы! Всему миру поцелуй!»

Это слово станет языком художественного произведения будущего. Эту последнюю симфонию Бетховена я считал человеческим евангелием искусства будущего. После нее уже невозможен прогресс, потому что ее продолжением может быть лишь самое законченное произведение искусства, мировая драма, художественный ключ к которой создал для нас Бетховен. Таким образом, музыка — и только она — свершила то, что не сумел сделать ни один другой вид искусства. Каждый из них использовал свою независимость только в эгоистических целях приобретений или заимствований; ни

один не сумел, следовательно, оставаться самим собой и в то же время связать ту нить, что объединяет все виды искусства. Музыка же, нисколько не поступаясь своей сущностью, оставаясь и далее в своей родной стихии, сумела великодушно и грандиозно принести себя в жертву; дойдя почти до самоотрицания, она протянула братским видам искусства руку помощи и освобождения.

Жанром, который я считал наиболее подходящим для осуществления этого возврата к былому единству искусств, была опера. Следует, однако, отметить, что, существенно отличаясь от того, что обычно понималось под оперой, новая художественная форма в моем представлении должна была стать музыкальной драмой: первоочередное значение уделялось, следовательно, литературной основе, традиционному либретто, которое должно было создаваться на уровне подлинной литературы, но литературы, которую можно использовать и в музыке. Я надеялся, что создание этого жанра, единственного, за которым я — правда, несколько безоговорочно и деспотично — признавал право на существование в искусстве будущего, пресечет неоправданное существование музыки как самостоятельного, чистого искусства. Музыка, думал я, превратившаяся за целые века в дешевый дивертисмент, будет, наконец, возвращена поэзией в русло искусства, способного оторвать людей от пошлых интересов и возвысить их до понимания и почитания того наиболее глубокого, наиболее величественного, что сумел создать человеческий ум. Но, подчинившись высшим поэтико-драматическим требованиям, музыка не должна была стать простым иллюстративным добавлением к театральной пьесе. В моем представлении, в художественном произведении будущего музыка должна была величественно увенчать поэзию; а такое музыкальное увенчание поэтического произведения казалось мне возможным только в случае, если поэт полностью осознает неистощимость своих выразительных средств, ибо при создании поэмы он должен проникать в тончайшие фибры музыкальной ткани, чтобы выражаемая им идея полностью растворялась в чувстве. А для этого необходимо, чтобы музыкальная драма была произведением одного-единственного человека, в котором поэтическая изобретательность гармонично сочеталась бы с музыкальной. Значение драматической поэзии, увенчанной музыкой, ничуть

не умаляется: она доносит до людей музыкальные смыслы, помогает им проникать в мир идей, мир общественных отношений. Способная обращаться к целому коллективу людей, музыкальная драма призвана выполнять высокое назначение: она разъясняет собравшимся людям самые высокие и самые глубокие цели человечества. Торжественная и в то же время волнующая музыкальная драма, этот возврат искусства к его первоначальному единству, призвана возродить величие древнегреческой трагедии.

Но музыкальная драма могла взойти на такие высоты лишь при условии, чтобы ее автор сознательно стремился найти выражение для таких важнейших психологических проблем, на протяжении тысячелетий волновавших человечество, как например: тоска по абсолютной любви; конфликт между зовом чувственности и стремлением к возвышенной духовной жизни; смерть, понимаемая как избавление от страданий, и т. д. Живя в период бурного и повсеместного расцвета национальных школ, я был склонен видеть в стремлении к освоению сокровищ фольклора ограничение того общечеловеческого содержания, которое я считал необходимым для подлинного искусства. Цель, к которой я стремился, была идеальная, чисто человеческая форма, свободная от любых препятствий вроде национальных обычаев, призванная, следовательно, превращать национальные обычаи в обычаи чисто человеческие, подчиняющиеся лишь вечным законам. Стремление к общечеловеческому содержанию было, в моем представлении, тесно связано с заботой о широкой доступности; такая форма произведения была ценна именно тем, что, избавленная от узости той или иной национальности, она должна была стать доступной любому уму, понятной не только знатоку, но и профану, и самому наивному существу, при условии определенной сосредоточенности. В этом вы можете узнать старый идеал Глюка, который хотел придать музыкальному языку такую обобщающую силу, чтобы можно было сочинять «музыку, подходящую для всех народов, что приведет к исчезновению смешного различия между национальными музыками». Такое совпадение мнений было естественным следствием органической связи между усилиями Глюка и моим стремлением объединить музыку и драму.

К этой цели композитор может приблизиться, обращаясь не к истории, в которой факты и персонажи строго локали-

зованы, а к мифу или легенде, где извечные глубины человеческой природы раскрываются самым убедительным образом. Какой бы эпохе и какой бы нации ни принадлежала легенда, она имеет то преимущество, что содержит только чисто человеческий элемент, соответствующий данной эпохе или нации и представленный в чрезвычайно яркой, оригинальной и с первого же взгляда понятной форме. Какой-нибудь баллады, народного напева достаточно, чтобы в одну минуту показать вам этот характер в его самых ярких и самых убедительных чертах. Этот колорит легенды, который облекает чисто человеческое событие, обладает еще одним исключительно важным преимуществом. Он облегчает роль поэта в предупреждении вопроса *почему* и ответа на него. Характер сцены и тон легенды погружают ум в состояние сна, которое тотчас доводит его до полного *ясновидения*. И дух раскрывает тогда новую связь между явлениями мира, которую, в обычном состоянии, наяву, глаза не могли различить; именно этим последним обстоятельством объяснялось его беспокойство, побуждавшее его непрестанно задавать себе вопрос: «*почему?*», как бы с тем, чтобы положить конец навязчивому чувству страха перед непонятной загадкой этого мира, ставшей ему теперь понятной и ясной.

В то время я не отдавал себе отчета в том, что, пропагандируя идею легендарно-фольклорного вдохновения, я собственноручно упразднял установленное мною противоречие между национальным духом и стремлением к универсальности. По существу, я ратовал не за космополитическое, а за национальное искусство; пропагандируемое мною искусство, глубоко уходящее корнями в почву национальных и народных традиций, должно было именно оттуда брать свои соки, позволяющие ему подняться на вершины общечеловеческого. Речь шла, следовательно, о том, чтобы — вдохновляясь национальным искусством — выявлять то, что связывает один народ с другими, человека прошлого с человеком нашего сегодня и нашего завтра.

Мой взгляд на роль музыки в синтетической музыкальной драме был резко противоположен итальянскому духу, преобладавшему в то время в опере. Музыка рассматривалась как цель в себе, она не направляла зрителя к драме, к поэзии или к идее, а просто пленяла его своей прелестью, бравадностью, эффе́ктно́стью своих созвучий. Но музыка и не

могла быть иной, коль скоро ее литературная основа серьезно не продумывалась, а оставлялась на усмотрение либреттистов, чуждых подлинной литературе и тем более настоящей музыке. Я не мог согласиться с идеей развлекательной музыки именно потому, что с такой серьезностью ставил перед собой вопрос о поэтично-философской идее. Я требовал от музыки, чтобы она раздвигала рамки драмы, захлестывая слушателя вихрем развертывающегося действия. Не признавая участия музыки как самостоятельной эстетической ценности в комплексе драмы, я выступал за то, чтобы она писалась в строгой зависимости от требований драматического текста — что, само собою разумеется, должно было привлечь на меня грома и молнии со стороны приверженцев чистой музыки, которые видели в моей реформе посягательство на красоту и автономность этого вида искусства. А так как основным требованием драмы является неослабевающее развитие действия, то музыка не должна более делиться на мелодии и речитативы, чередование которых рвет действие на части, а призвана слить те и другие в единый поток — одновременно драматический, эпический и лирический: в *бесконечную* или *постоянную мелодию*. Обладая большой гибкостью, она будет согласовываться с потребностью действия и психологической эволюцией персонажей, следуя всем их изгибам. Я высказывался, таким образом, не против мелодии вообще, а против мелодии легкого, поверхностного типа, которая не позволяла слушателям подниматься от чувственного наслаждения, от туманного ощущения удовольствия до понимания драматического и философского смысла произведения. Я не требовал, чтобы музыка перестала быть мелодичной, а напротив, хотел, чтобы ее мелодизм стал целостным, не расчленялся бы больше искусственными остановками и вставками скучных речитативов. Драматической и психологической последовательности можно добиться только с помощью такой мелодической непрерывности.

Другим средством, призванным придать опере характер музыкальной драмы, был, по-моему, оркестр. В опере следовало полностью использовать все возможности инструментализма. Оркестрово-симфоническое мышление, в той высоко развитой форме, которой оно достигло у Бетховена, должно

пронизывать всю музыкальную ткань, став своего рода персонажем, динамизируя общий ход художественного развития. Между оркестром и драмой, в моем замысле, должно было существовать соотношение, аналогичное тому, которое существовало между древнегреческим трагическим хором и драматическим действием. Хор всегда был налицо, действие развертывалось у него на глазах; он старался вникнуть в мотивы этого действия и составить себе мнение о нем. Правда, хор принимал участие в драме лишь посредством своих размышлений; он оставался чуждым и самому действию и породившим его мотивам. Оркестр современного симфонизма, напротив, вмешивается в действие, непосредственно участвует в нем; ибо если, с одной стороны, в качестве гармонического элемента он делает возможным точное выражение мелодии, с другой стороны, он поддерживает непрерывность ее течения; таким образом, музыкальные мотивы все время звучат в сознании зрителя, воздействуя на него своей неотразимой энергией. Если мы считаем — так и нужно считать, — что идеальная художественная форма это та форма, которая бывает понятна без рассуждений и доносит замысел художника во всей его чистоте до сердца слушателя, если, наконец, мы признаем наличие этой идеальной формы в музыкальной драме, удовлетворяющей упомянутым требованиям, то оркестр предстает перед нами как замечательный инструмент, единственный, способный сделать это осуществимым. По сравнению с оркестром и с уделяемой ему ролью хор, которому в опере отводится место на сцене, не имеет уже ничего общего с античным хором; он приемлем лишь в качестве активного участника действия — и там, где в такой роли нет необходимости, он будет только мешать действию, окажется лишним; ибо его роль воображаемого участника действия полностью перешла к оркестру, который постоянно налицо в нем, но никогда его не стесняет.

Вот как представлял я себе искусство будущего, которое — благодаря своему синтетическому характеру — выведет не только музыку, но и остальные виды искусства из униженного положения средства развлечения для власти имущих. Правда, после того, как оно откололось от общего ствола античной трагедии, каждый из этих отдельных видов

искусства, щедро питаемый и охраняемый в целях доставления удовольствия и развлечения богатым, наводнило мир множеством произведений; в области каждого из них великие умы сотворили замечательные вещи; но собственно Искусство, настоящее искусство, не было восстановлено ни в дни Возрождения, ни после. Ибо совершенное произведение искусства, величественное, единственное в своем роде выражение свободного и прекрасного общества, драма, трагедия — какими бы великими ни были различные поэты-трагики — не возрождалось еще именно потому, что его надо было не возродить, а создать заново. Я сознавал, что своими усилиями в области теории и практики я еще отнюдь не осуществляю этот идеал, а лишь робко приподнимаю край завесы, отделявшей моих современников от далекого будущего; полное же торжество этой эстетической системы я обуславливал установлением такой политической организации, которая — исправляя недостатки античного государства — сумела бы установить порядок вещей, при котором взаимоотношения между искусством и общественной жизнью в той форме, в какой они существовали в Афинах, были бы возрождены, если возможно, в еще более благородной форме, во всяком случае с большими шансами на долговечность.

Я не желал искусственного повторения формулы античного государства, речь шла не о том, чтобы стать греками; ведь нам известно то, чего греки не знали, а именно причина, которая привела их к гибели. Даже сам их упадок, причину которого мы обнаружили после долгих бедствий, в глубине всемирного страдания, только более убедительно указывает нам, чем мы должны стать; указывает, что для того, чтобы полюбить самих себя и вновь обрести радость жизни, мы должны любить всех людей. Все дело было в том, как вырваться из позорного рабства механического мира с бледной, как тусклое серебро, душой и подняться на уровень свободного творчества человечества, душа которого озарит весь мир. Из надрывающихся на работе поденщиков индустрии все мы мечтали стать красивыми, сильными людьми, которым принадлежал бы мир, как неистощимый источник высших эстетических наслаждений.

Единственным возможным для человечества путем завоевания социальной и духовной свободы казалась мне революция. Только в результате создания общества, в котором человек станет поистине свободным, сможет расцвести искусство, к которому я стремился, считая, что борьба за его обновление неразрывно связана с борьбой за преобразование общества. Подлинное искусство, писал я в одной своей книжке, которая стала очень популярной, — не может подняться от состояния цивилизованного варварства до достойного его положения иначе, чем на плечах нашего великого общественного движения: оба они преследуют одну и ту же цель, осуществления которой смогут добиться только признав ее сообща. Эта цель — сильный и прекрасный человек: Революция даст ему силу, Искусство — красоту. Следует отметить, что отношения между искусством и революцией я рассматривал не односторонне: если революция создает благоприятные условия для расцвета подлинного искусства, то и искусство, в свою очередь, призвано раскрывать общественному движению его благородное назначение, указывать ему правильное направление развития.

Я с восхищением рисовал картину будущего мира, который — используя передовую технику — сможет предаваться самым благородным духовным занятиям в обстановке полной социальной гармонии. Мое воображение устремлялось к тем временам, когда дружное человечество далеко отбросит заботы, оставив их, как это делал древний грек со своим рабом, на попечение машины, этого искусственного раба, которому свободный человек и творец будущего служил раньше, как фетишист, поклоняющийся изготовленному его собственными руками кумиру; тогда весь его освобожденный инстинкт деятельности будет проявляться только в форме художественного инстинкта. Таким образом мы сможем еще более широко восстановить то, что было жизненно важно для древних греков: ведь то, что для них было следствием естественной эволюции, будет для нас результатом исторической борьбы; то, что для них было полусознанным даром, станет для нас знанием, достигнутым ценой борьбы, ибо у широких масс человечества нельзя отнять то, что они знают. В таком обществе все широко развитые виды искус-

ства будут тяготеть к одному средоточию, выражающему то, что есть в них самого глубокого: к драме, к великолепной человеческой трагедии. Трагедии будут праздниками человечества: свободный, сильный и прекрасный человек, избавленный от всяких условностей и этикета, будет славить в них радости и горести своей любви, будет с достоинством и величием жертвовать собой во имя своего великого чувства.

Вот какое понимание музыки и своего назначения складывалось у меня в первые годы моего изгнания в Швейцарии. Мои эстетические взгляды были плодом размышлений, к которым звала и которые делала для меня возможными моя новая жизнь, вдали от треволнений и суеты, столь неблагоприятных для углубленного раздумья. Наконец-то сбывалась моя мечта спокойно поразмыслить наедине с самим собой, вещь жизненно необходимая для всякого художника, стремящегося расти и развиваться, вещь, по которой я так долго и тщетно тосковал. Я не сожалею о том, что включился в адский общественно-политический механизм моего времени, несмотря на все связанные с этим заботы и на весь ущерб, принесенный моему творчеству: мешая мне склониться в тиши над нотной бумагой и глубоко поразмыслить о музыке, этот опыт в то же время обогащал мое сознание переживаниями и проблемами, которые обеспечивали моему творчеству гуманистическое содержание. Пробывание в башне из слоновой кости может быть плодотворным только тогда, когда ты время от времени спускаешься на площадь, шумная жизнь которой бодряще действует на чувства и разум.

Но мой духовный покой периода изгнания был все же крайне относительным и далеко не заслуживал зависти моих товарищей по профессии, которым мешала творить проза повседневной жизни. Одиночество изгнанника — это не уход по собственному желанию от мира, в который ты можешь в любую минуту вернуться. Какой бы удушливой ни казалась мне царившая в Германии обывательская атмосфера, в глубине души я оставался нерушимо связанным со своим народом, и запрет вернуться в его ряды мог вызывать в моей душе лишь постоянное и мучительное чувство тоски.

Швейцарцы, несмотря на всю их доброжелательность, не могли заставить меня забыть, что среди них я чужой человек, пришелец. Я дорого платил за возможность вдали от шума и суеты мечтать о будущем музыки, и мой покой нередко отравляла жгучая горечь сознания, что я изгнанник. Тоска по родине, вдали от которой я вынужден был жить целое десятилетие, повысила мой интерес к великим традициям родной страны, побудила все более и более горячо возвеличивать в своем творчестве наиболее грандиозные стороны немецкого духа. Германия изгнала меня; и все же на чужбине любовь моя к ней непрестанно росла.

Я отстаивал свой духовный покой, необходимый для того, чтобы уйти в себя, сосредоточиться, борясь и со своей старой бедой — несудавшейся супружеской жизнью, которая в данный период стала настоящей мукой. Неисправимая неспособность Минны понять меня достигла теперь апогея. В дни, когда я пытался выяснить для себя свой творческий идеал и стремился к максимальной последовательности, она усматривала в моих поисках только смешное донкихотство и пыталась навязать мне как образец глубоко презираемую мной музыку коммерсанта Мейербера. Изгнанный из родной страны, потому что я поступил согласно велениям своей совести и проявил свою преданность идее, я подвергался нападкам Минны за то, что мы вынуждены были жить так стесненно. Она была страшно возмущена, когда одна наша гостеприимная знакомая из Цюриха, г-жа Мюллер, следующим образом ответила на ее жалобы: «Вы ошибаетесь, сударыня; тот факт, что господин Вагнер не утратил нищеты, доказывает не легкомыслие, как вы уверяете, а именно величие его духа». При таком отсутствии взаимного понимания, жена предъявляла ко мне самые обременительные требования, постоянно давая мне почувствовать, что жертва, которую она принесла, последовав за мной в изгнание, обязывает меня к безоговорочному и безропотному подчинению. И каждый раз, когда я пытался вырваться из душливой атмосферы давно уже скомпрометированной супружеской жизни, на меня обрушивался град упреков и угроз. Вполне понятно, что, прикованный в течение полутора десятилетий к женщине, к которой я не мог питать ни любви, ни уважения и которая к тому же катастрофически быстро увядала, я имел все основания считать себя несчастным.

Я был настолько поглощен своей работой и настолько порядочен в отношении жены, что не решался предпринять необходимые шаги для пресечения этого положения и вновь обрести право на настоящую, свободную любовь. Фактически, прожив почти четыре десятилетия, я не знал подобной любви. Сердце мое, скованное требованиями условной морали, не могло сбросить своих оков и находило выход только в области творчества: Сента, Елизавета, в некоторой мере Эльза были отражениями моей несбывшейся мечты, тоски по женщине, которая сумела бы понять меня и полностью отдаться мне. Я был больше не в силах постоянно подавлять в себе потребность, острота которой угрожающе возрастала. Чаша моего терпения переполнилась, я чувствовал, что, если ничего не произойдет, я буду вынужден сам предпринять что-нибудь для того, чтобы во мрак моей души упал, наконец, луч солнца.

Х

Как легко и поверхностно судили мои противники, утверждая, будто моя реформаторская эстетика — произвол, будто она не имеет никакого отношения к подлинному художественному творчеству! Констатируя, что в период моей активной теоретической деятельности, между 1850 и 1853 годами, я не написал ни одного нового сочинения, они считали себя вправе выводить из этого заключение, что выдвигаемые мною идеи не что иное, как результат экстравагантных спекуляций. Им трудно было представить себе, что композитор испытывает иногда потребность прервать свой творческий труд и поразмыслить о путях будущего, так как в их представлении он был лишь своего рода певчей птицей и должен был творить независимо от того, есть ли у него что сказать или нет. В этом отношении мой взгляд глубоко расходился со взглядами моих критиков. Композитор не имеет нравственного права обращаться к людям посредством своего искусства иначе, чем тогда, когда он может сказать что-нибудь новое и значительное; а если ему сказать нечего, то с его стороны будет гораздо более честным и более достойным промолчать, чем повторять то, что другие или он сам сказали раньше. Я же лично в течение пяти лет не чувствовал себя в состоянии дать что-нибудь действительно новое, существенно отличающееся от «Тангейзера» и «Лоэнгрина», и считал бессмысленным сочинять во что бы то ни стало: этим и объясняется мое молчание. В те годы я выступал как мыслитель, как публицист; но это не означало, что Вагнер-художник прекратил свои творческие поиски.

Напротив, мои теоретические исследования велись рука об руку со стремлением задумать план оперы иного рода, чем «Тангейзер» и «Лознгрин», и дать таким образом как можно более последовательное дальнейшее развитие новым тенденциям, намечавшимся в этих двух операх. Мне хотелось также, чтобы вынашиваемое мною в этот период произведение — которое создавалось с куда большей трудностью, чем другие, — стало достойным того ясного и целостного эстетического видения, которого я добивался путем глубоких размышлений, было бы убедительным и чистым выражением нового идеала, который я вносил в музыку.

Речь идет о проекте, зародившемся в жаркий период 1848—1849 годов, когда меня, захлестнутого волной революционного движения, стал привлекать светлый образ легендарного Зигфрида. Я задумал тогда написать оперу о смерти этого героя, но обстоятельства не позволили мне зайти дальше сочинения либретто. Идея создания подобной оперы, отошедшая на второй план в бурные годы бегства из Германии и обоснования в Швейцарии, с новой силой возникла теперь в моем уме: Зигфрид был для меня символом подлинной Германии, той Германии, во имя которой я сражался в 1849 году на баррикадах и память о которой была для меня жизненно необходимой в этих прискорбных обстоятельствах. Однако, когда я приступил к сочинению музыки, мое первоначальное намерение изобразить Зигфрида в последние минуты его жизни показалось мне неудовлетворительным с точки зрения героической идеи, которую я хотел воплотить в этой опере; эта идея требовала более широкого развития. Тогда я задумал сюжет и план оперы, которая — предшествуя «Смерти Зигфрида» (впоследствии превратившейся в «Гибель богов»), — показала бы героя во всей красоте его юношеского пыла, его страстной жажды свободной и полнокровной жизни. Расширение первоначального замысла ставило, однако, передо мной новые проблемы, ибо теперь я чувствовал потребность объяснить появление героя на свет и его искупительную миссию, что обязывало меня сперва рассказать о трагической любви Зигмунда и Зиглинды, плодом которой был Зигфрид. И вот возникла драма «Валькирия», названная так в честь одной из валькирий Брунгильды, дочери Вотана; она помогает Зиглинде укрыться от гнева божественного отца, чтобы родить Зигфрида, будущего

нареченного Брунгильды, призванного спасти мир от тиранической власти золота. Логика сюжета, становясь сильнее меня, заставила меня сочинить к этой трилогии пролог, посвященный событию, вызвавшему переполох в мире богов, — похищению сокровища со дна Рейна корыстным карликом Альберихом, — и сделала необходимым появление героя, способного положить конец роковому господству золота. Так, параллельно и в тесной связи с эстетическими размышлениями, оказывавшимися таким образом отнюдь не бесплодными, рождался план тетралогии «Кольцо Нибелунга», которая должна была увенчать мои стремления превратить традиционную оперу в навеянную мифологией музыкальную драму. Выводя на сцену богов, великанов и карликов из старинных германских и скандинавских сказаний, я делал это не из любви к фантастическому, а для того чтобы предсказать неизбежный конец мира, основанного на эксплуатации и на могуществе денег, причем конфликты, порожденные этим процессом, развязывали страсти и раскрывали философские идеи общечеловеческой ценности. Мысль об этой монументальной тетралогии настолько овладела мной, что к осени 1852 года поэмы были уже закончены. Я издал их за свой счет и распространил текст, надеясь на одобрение и поддержку со стороны общественного мнения. Но отклики подобного рода были крайне немногочисленными и случайными. Критики же почти единодушно констатировали нелепость моей концепции.

На первый взгляд, мой замысел действительно казался неосуществимым. Создание подобной четырехчастной фрески вряд ли было под силу одному-единственному человеку; и даже если бы ему и удалось создать ее, какой театр взял бы на себя риск постановки и где бы нашлась публика, расположенная четыре вечера подряд приходить на спектакль, чтобы проследить сложную судьбу сокровища, похищенного Нибелунгом? Даже и сам я в один прекрасный момент усомнился в возможности удачи, но лишь на недолгое время; мое творческое сознание, закаленное в борьбе с самим собой, восторжествовало над соображениями конъюнктурного порядка. Запрещая себе учитывать в своих композиторских проектах такие условия, как немедленное исполнение оперы или быстрый ее успех у публики, я решил внимать лишь голосу своей творческой совести, с максимальной строгостью

соблюдая ее требования, без единой попытки смягчить их или применить к условным требованиям. А если я не смогу добиться постановки и оценки своих опер при жизни? Что ж — думал я — я стойко перенесу эти превратности судьбы и попытаюсь утешиться мыслью о том, что эта несправедливость будет исправлена после моей смерти, когда, конечно, найдутся и театры и публика, которые заинтересуются моим наследием. В порядке первого шага к отречению от всего, что могло бы помешать моему полному и свободному самовыражению, я расторг договор с Беймарским театром, где должна была быть поставлена опера, которую я назвал «Молодой Зигфрид». За период, истекший с тех пор, как я подписал этот ангажемент — заключенный, надо сказать, в результате моего предложения, тепло поддержанного Листом, — моя концепция обрела новый облик, и я предпочел скорее оставить партитуру в ящике, чем быть обязанным руководствоваться иными критериями, чем критерии сложившегося в моем уме на протяжении ряда лет обширного замысла. Я жил в полной неуверенности относительно грандиозного плана, к осуществлению которого готовился приступить. Отказ от стимула, которым является для любого творца уверенность в сбыте, и от удовлетворения, возможного лишь в результате непосредственного контакта с публикой, был, действительно, болезненным; но не настолько, чтобы парализовать необычайный подъем моих духовных сил, вызванный перспективой осуществления этого грандиозного четырехчастного произведения. Я не задумываясь принялся за работу. Прелюдия к «Золоту Рейна» родилась в моем уме во время поездки в сентябре 1853 года в Италию, в Специю. Однажды после обеда, утомленный, я прилег, чтобы соснуть; но вместо благотворного сна меня охватила тревожная дремота, сопровождаемая ощущением погружения в воду под звуки протяжных ми-бемоль-мажорных арпеджио. Поняв, что наступил момент создания музыки к «Золоту Рейна», я тотчас же вернулся домой, в Цюрих. Лихорадочная работа над прологом тетралогии завершилась в конце мая 1854 года; я тотчас же, без передышки, приступил к музыке «Валькирии», сочинение которой продолжалось в течение всего 1855 года.

Работа моя продвигалась, несмотря на все более и более сучные общественные обязательства, которые я все же был

вынужден исполнять. У меня завязалось множество всяких знакомств, и они нарушали обстановку уединения и сосредоточенности, в которой я жил и мыслил в первые годы изгнания. Положение изгнанника окружало меня своего рода ореолом, оттеняя некоторые мои черты как человека и художника, которые, по всей вероятности, иначе прошли бы незамеченными; и многие музыканты или любители музыки из Швейцарии и других стран направляли свои взоры и стопы к моему убежищу в Цюрихе. Здесь зарождалось то, что позднее мои противники в своей зависти и ненависти именовали вагнеровским культом, тогда как на самом деле это было лишь выражением вполне естественного желания многих любителей музыки воочию увидеть — в тот век продажности и разврата — пример благоговейного служения искусству. Тронутый проявляемыми ко мне симпатией и интересом, я не мог все же не смотреть с растущим неудовольствием на паломничество, целью которого я постепенно становился: приходилось снова вести ту же отчаянную борьбу, что и в Дрездне, отвоевывать хоть по несколько часов в день, чтобы иметь возможность сосредоточиться и спокойно поработать над задуманным. В молодости я жаждал известности и не знал, чем занять досуги, которые доставляло мне мое безвестное существование: теперь же, добившись известности, я жаждал тишины — этого высшего блага и жизненно необходимого условия для всякого настоящего художника. Я начинал понимать, что у славы не столь уж сладкий вкус, как я воображал, и сознание этого укрепляло меня в решении отказаться от преимуществ блестящей карьеры.

С моей стороны было бы, однако, неблагодарностью отметить только обременительную сторону моих общественных связей, не признаваясь в том, какой большой моральной поддержкой было для меня, в моем положении отверженного, ободряющее присутствие друзей и поклонников. Они несколько смягчали мою жгучую тоску по родине, отвлекали мое внимание от горечи безотрадной семейной жизни, укрепляли мою веру в правильность избранного мною идеала. Неизменно ценя благотворное влияние сердечности окружающих меня людей, я никогда не позволял своему стремлению к бегству от жизни, к уединению, дойти до мизантропии. Среди друзей, которые в этот период окружали меня любовью и оказывали мне поддержку, несомненно первое место зани-

мал Лист. В своих замечательных очерках о «Летучем голландце» и «Лоэнгрине» он снова проявил себя как современник, глубже всех других понявший мои новаторские намерения. Невзирая на предание меня политической анафеме, он усердно продолжал пропагандировать мою музыку и делал это — к моей величайшей радости — не только из преданности другу, но и из убежденности художника. Я признателен ему и за те горизонты, которые он мне открывал, позволяя вступить в контакт с еще неизвестными мне явлениями, например, с последними сонатами Бетховена; он исполнял их на рояле с проникновенностью, проливавшей изумительный свет на мир звуков, в котором большинство видели лишь хаос, бессвязные бредни безумца. Бетховен-пророк, раскрывающийся нам в этих последних сонатах, помог мне стать неуязвимым к дешевой иронии критиков на тему так называемой «музыки будущего», проповедь которой мне приписывалась. К тому же некоторые смелые гармонические и оркестровые звучания моих опер были бы немислимыми без того, что подсказывала мне музыка Листа, новаторского значения которой многие не умели различить, плененные в первую очередь его блестящими способностями исполнителя, — что побудило меня написать этюд об его симфонических поэмах. Крайне приятное воспоминание я храню и о молодых музыкантах, чье сердечное отношение и глубокое уважение к моей музыке и идеям настолько трогали меня, что я даже переставал сожалеть о бесплодной потере времени. Особенно привязался ко мне талантливый дирижер Ганс фон Бюлов, зять Листа, который с огромной самоотверженностью старался распространять мои произведения. Как это будет видно в дальнейшем, обстоятельства, оказавшиеся сильнее моей воли, вынудили меня ответить на его дружбу поведением, которое нетрудно счесть неблагодарностью.

Все бóльшей и бóльшей помехой для моей композиторской работы становилась моя дирижерская деятельность. Я избрал ее скорее под давлением материальной нужды, все время надеясь, что смогу отказаться от нее, как только в жизни моей наступит благоприятный перелом; однако я вынужден был, к моему удивлению и разочарованию, констатировать, что публика ценит меня скорее как дирижера, чем как композитора. Успех проходивших под моим управлением в Швейцарии бетховенских концертов обеспечил мне славу, которая

повлекла за собой ряд предложений. Я принимал их не только потому, что они представляли собой жизненно необходимый источник материальных доходов для моей более чем скромной семейной жизни, но и потому, что они представляли мне возможность включать в программу то увертюру, то фрагмент из моих опер, поддерживая таким образом в рядах слушателей хотя бы смутную идею о существовании композитора Рихарда Вагнера. Но недолговечное удовлетворение, которое приносила мне моя дирижерская деятельность, сопровождалось сожалением о времени, потерянном для моих композиторских занятий. Больше всего корил я себя за то, что согласился на гастрольную поездку в Лондон весной 1855 года, когда был вынужден прервать работу над «Валькирией», чтобы вступить в утомительную борьбу с тщеславным академизмом «Филармонии», сформировавшейся в школе самых плохих мендельсоновских традиций. На все мои попытки расшвелить оркестр и вдохнуть в него веяние жизни в исполнении великих классических произведений, критики отвечали насмешливым замечанием, будто я подхожу к Моцарту, Бетховену и Керубини так, словно и они сочиняли «музыку будущего». Истощив запас всех возможных упреков, они принялись критиковать меня за то, что я дирижировал симфониями Бетховена наизусть; сделав вид, что я принимаю критику, на следующем же концерте, когда исполнялась «Героическая», я положил перед собой партитуру и намеренно оставил ее открытой и после концерта, чтобы стало известно, что на пульте дирижера, которому на этот раз аплодировали, потому что он якобы проявил больше уважения к тексту композиции, находилась не Третья симфония, а «Севильский цирюльник». В Лондоне я встретился с Берлиозом, также приглашенным сюда в качестве дирижера, но с другим оркестром. За его приветливым обхождением скрывалась досада, которую вызывал в нем рост моей репутации; это огорчило меня, ибо я ценил его новаторские поиски, сочувствовал ему во всем, что ему приходилось переносить, и мне совсем не казалось, что слава одного из нас могла нанести ущерб другому. Досада Берлиоза бледнела, однако, перед цинизмом, с которым афишировал свою антипатию ко мне великий властелин господин Мейербер, также находившийся в то время в Лондоне. Как только я начал пользоваться некоторой известностью, он лишил

меня покровительства, которое оказывал мне, когда я был начинающим музыкантом, и показал акульки клыки современного музыкального меркантилизма.

Говоря о поездках, которые выводили меня из моего творческого уединения, вовлекая в водоворот городской жизни, такой привлекательный на расстоянии и такой раздражающий, когда он захлестывает тебя, не могу не вспомнить о двух поездках, предпринятых мною в Париж — в 1854 и 1858 годах. Я снова ехал в этот город, несмотря на то, что некогда поклялся избегать его, после горького опыта повторных столкновений с его музыкальной жизнью. Неоднократно отвергнутый Парижем, я продолжал испытывать к нему необъяснимое влечение и возвращался туда, как сказал бы Бальзак, «как игрок к игре». Я отлично знал, что меня там ждет разочарование и горечь, но демон, толкавший меня к Франции, был сильнее меня. В этом выражалось, быть может, невысказанное влечение немца к тонкости и ясности, присущим французскому духу и необходимым для нашей культуры, хотя и богатой идеями, но не отличающейся утонченностью. Само собой разумеется, что и в эти мои приезды я напрасно стучался в музыкальные двери Парижа: в репертуарах не было места для моих произведений, будь-то хотя бы симфонические фрагменты. Единственное утешение я получил, проезжая через Страсбург, где увертюра к «Тангейзеру», довольно странным образом, фигурировала в качестве вступления к спектаклю местного театра, ставившего какую-то французскую комедию...

Но дружеские связи, дирижерская деятельность и поездки не так мешали мне работать над своими произведениями, как отвратительное состояние моего вечно шаткого здоровья. Трудно поверить, что музыка такого исполинского размаха, столь монументальная, как моя, могла зародиться в таком болезненном, хилом теле. Думаю, что источник всех болезней, которые я перенес поочередно или одновременно — бессонницы, мигреней, колита, рожистого воспаления, — следует искать в ужасном напряжении, в котором я жил и, особенно, творил: нервное расстройство отрицательно сказывалось на всем организме. Самым неприятным было, однако, то, что на основе всех этих реальных недугов зарождалась своего рода сверхболезнь, скорее воображаемая, чем настоящая, но несмотря на это не менее мучительная и пагубная.

Меня преследовала навязчивая идея, что здоровье мое скоро совершенно разрушится; и я колебался между полным отказом от всякого желанья жить и лихорадочным употреблением всевозможных лекарств, которые предлагала современная терапевтика: я становился ипохондриком, неврастеником. Думаю, что это было не случайностью, а скорее характерной чертой биологической эволюции композитора XIX века. Духовная уравновешенность композитора-классика постепенно уступала место мятежной жизни романтиков, предвозвещенной в начале века великими муками, на которые безжалостная судьба осудила Бетховена. Но тогда как Титан находил в себе силу сопротивляться разбушевавшимся в нем стихиям, его последователи — Шуберт, Шопен, Шуман — сгибались под ударами беспощадных недугов и гибли в расцвете сил. Болезненность композитора-романтика была, по моему, следствием его необычайного творческого возбуждения: он стремился передать в своих произведениях вещи, выразимые только на уровне высшего накала, и состояние постоянного напряжения расшатывало его нервную систему. Еще более страстно стремясь донести до слушателей свои идеи, я должен был затрачивать для этого огромные душевные силы, что не могло не подорвать моего здоровья. Мне было немногим более 30 лет, и все же нервы мои были настолько расшатаны, что я неделями чувствовал себя изнемогающим и вряд ли уже когда-нибудь способным на упорную композиторскую работу. Какое мрачное, смертельное отчаяние охватывало меня в такие периоды, когда, измученный бессонными ночами и днями болезненного летаргического состояния, я видел сведенной на нет свою способность сосредоточиться! Как я сумел, несмотря на эту слабость организма, перенести и уложить одну на другую огромные гранитные плиты моего творчества? И в этом отношении я старался быть достойным последователем Бетховена, бесстрашно хватая судьбу за горло. И к моему величайшему удивлению, я обнаруживал в своем хилом теле поражавшие меня самого запасы жизненных сил.

Подъем, вызванный во мне замыслом моей тетралогии, и стремление осуществить этот план были, однако, настолько сильными, что не могли не преодолеть все эти препятствия. Мои побочные занятия и изменчивое состояние здоровья могли, конечно, затруднить акт творчества, но ни в коем

случае не свети на нет мой творческий подъем. И все же, в то время как я писал второе действие «Зигфрида», работа над тетралогией была внезапно прервана обстоятельством, которое оказалось сильнее всего — общественных обязательств, дирижерских гастролей и даже моих болезней, более или менее воображаемых. Лето 1857 года было переломным для моего решения полностью игнорировать современную мне публику, отказаться от желания немедленной славы, замкнуться в самом себе, примирившись с судьбой, и жить лишь идеалом, взлелеянным в часы одиноких размышлений. Я чувствовал, что, оставаясь по-прежнему вдали от мира, я стану подобным Антею, который, отрываясь от земли, лишался сил. Мечтать увидеть свои произведения исполненными и получить на них, может быть, восторженный отклик других — это не просто тщеславие. Для подлинного художника, наделенного большей чуткостью, чем остальные смертные, ознакомление современников с его творчеством и признание ими этого творчества являются жизненно важным стимулом для самого процесса творчества. Неблагоприятные обстоятельства могут заставить художника замкнуться в себе, и если в нем действительно горит священный огонь, он будет все же и далее идти вперед в холоде и мраке одинокой жизни. Но в нем будет неугасимо жить тоска по близости себе подобных. Он будет мысленно обращаться к ним даже тогда, когда, казалось бы, он уединился в своей горделивой башне из слоновой кости, будет время от времени протягивать им руку в надежде, что его не оттолкнут; и это стремление к братской близости, не платоническое, а реальное, он сохранит вопреки всем разочарованиям. Мало того: я начал остро испытывать потребность подвергнуть проверке на практике сценической постановки свою эстетическую концепцию, выкристаллизовавшуюся в годы цюрихских размышлений. Поэтому я прервал работу над грандиозной четырехчастной фреской, постановка которой была более чем проблематичной, во всяком случае являлась вопросом крайне отдаленного будущего, и приступил к сочинению драмы, которая — с максимальной четкостью выражая мой творческий идеал — могла бы быть представлена в рамках одного-единственного спектакля. Я решил дать волю этой духовной потребности и потому, что как раз в это время бразильский император предложил мне написать произве-

дение для оперного театра в Рио-де-Жанейро (откуда впоследствии я не получил ни одного признака жизни). Избранным мною и давно уже полюбившимся мне сюжетом была повесть о трагической любви Тристана и Изольды, начавшейся под знаком смерти, все время призывавшей смерть и достигнувшей осуществления только в небытии. Эта легенда привлекала меня не только как профессионала, но и как человека, потому что жизнь десятилетиями отказывала мне в настоящей, большой, всепобеждающей любви; я мог утолить свою тоску по ней, только создав ее в своем воображении, отождествившись с моими героями.

Удивительное совпадение: именно теперь жизнь позаботилась о том, чтобы предоставить мне опыт, который я так страстно желал как человек и в котором так нуждался как художник, стремящийся изобразить пламенную, жаркую любовь; до тех пор я старался представить любовь скорее как возвышенный, озаряющий душу идеал. Казалось, проект сочинения «Тристана и Изольды» чудодейственным образом привлек в окрестности Парижа семью Везендонк и побудил ее искать знакомства и близости с изгнанником, чье сердце изголодалось по любви. Это событие создало обстановку, благоприятную для осуществления моей новой драмы на уровне того духовного накала, который предполагает замечательный сюжет легенды. С этой супружеской четой я познакомился несколько лет назад и испытывал большое удовольствие каждый раз, когда встречался с ними; главную прелесть этим встречам придавала одухотворенная красота Матильды Везендонк. После длительного пребывания во Франции друзья мои в конце 1856 года вернулись в Цюрих, что обрадовало меня, как встреча с моей собственной семьей. Качества делового человека не мешали Отто Везендонку быть человеком благородным и чутко откликаться на искусство. Полюбив мою музыку и сочувствуя драме моей жизни, он представил в мое распоряжение очаровательную виллу среди райского пейзажа, неподалеку от его роскошного жилища: Я испытал чувство поистине неземного блаженства в памятный день страстной пятницы, когда, выйдя на балкон, почувствовал, что душа моя переполнена покоем, светом, красками, ароматами и песнями птиц, которые все вместе создавали потрясающее, великолепное чудо природы. Я переживал наяву восхитивший меня некогда момент из

«Парсифаля» Вольфрама фон Эшенбаха, когда герой, после мучительных скитаний, приближается к Граалю. В эти великолепные дни конца апреля 1857 года в уме моем зародилась идея оперы, которая, как я предчувствовал, должна была стать венцом и завершением всего моего творческого пути; может быть, именно поэтому я и откладывал постоянно ее сочинение. Захваченный этой идеей, я не смог все же противостать соблазну ввести Парсифаля, хотя бы эпизодически, даже в драму, над которой работал в то время, а именно в сцену, когда умирающий Тристан, ожидающий Изольду, встречается со странствующим Парсифалем. Желая придать своей драме как можно большую сосредоточенность, я решил, однако, некоторое время спустя, что лучше отказаться от этого эпизода.

До моего переезда на виллу, которую я многозначительно назвал «Убежище», я жил почти в олимпийском спокойствии. Мои переживания сводились, в основном, к колебаниям между созданием тетралогии и проектом драмы о Тристане, а сердце продолжало прозябать в мрачном одиночестве жизни, не знавшей бури страстей. Я примирился с этим состоянием бесстрастности и даже начинал ценить его, когда возврат чувства, которое я считал уснувшим навеки, внезапно открыл мне всю пустоту и серость подобного существования и положил ему предел. Чувство, одновременно и чистое и страстное, влекло меня к гармоничнейшему творению природы и существу высокого духовного склада, к жене моего благодетеля. Матильда, в свою очередь одаренная высокохудожественной натурой, понимала меня, как ни одна женщина до тех пор, и согревала меня теплом своего благородного, нежного, мудрого сердца. Как окрыляла мое вдохновение такая обстановка! Упоенный радостью чувства, которое я впервые переживал во всей его волнующей силе, я написал либретто драмы и музыку первого акта; и наибольшим наслаждением моим было ежедневно делиться с любимой женщиной тем, что я писал в моем очаровательном «Убежище». Я читал, играл на рояле, а она следила за мной с нежностью и благоговением Брунгильды, на коленях слушающей Вотана, своего любящего и огорченного отца. Любовь наша приносила нам, однако, мучительные волнения; мы не могли предаваться ей при свете дня; это была запретная любовь, и ночь, под покровом которой мы были вынуждены скрываться,

не озарялась ни одним лучом надежды, так как и я, и она были связаны роковыми цепями своего общественного положения: я был женатым человеком, она — женой и матерью. К тому же, как только в душе моей пробуждались угрызения при мысли о неблагодарности по отношению к моему великодушному покровителю, вся радость духовного общения между нами внезапно развеивалась. Судьба наша поразительно походила на судьбу героев моей драмы, вынужденных любить друг друга тайно и безнадежно, причиняя столько незаслуженных страданий мудрому и великодушному королю Марку, мужу Изольды. Я теперь лучше понимал их, но в то же время еще более мучительно осознавал весь трагизм своего существования; ибо Матильда была для меня воплощением всего самого чистого, самого идеального, что могла дать мне жизнь, а отказ от этого бесценного сокровища казался мне неизбежным. Вот в каком состоянии болезненного напряжения я задумывал «Тристана и Изольду». Благодаря этому грустному опыту музыка моя обретала такой накал, которого, вероятно, не имела бы, если бы я написал ее под знаком своего олимпийского спокойствия.

Мой подход к легенде Тристана и Изольды объяснялся не только моими переживаниями, но и философскими убеждениями. Это был определенный взгляд на смысл человеческой жизни, складывавшийся у меня на протяжении многих лет и достигнувший теперь зрелости, которая превращала его в путеводную звезду моей жизни. Взгляд этот полностью выкристаллизовался в период 1854—1855 годов, когда одинокий и непонятый человек, отчаяние которого привело его на край жуткой пропасти, открыл представлявшуюся ему спасительным чудом философию Артура Шопенгауэра. Чтение его труда «Мир как воля и представление», ставшего с тех пор для меня настольной книгой, было лучом света во мраке моей жизни. Главным образом с ее помощью я нашел в себе силы для восхождения на ту Голгофу, в которую превратилась за два десятилетия моя жизнь. Окончательно убедив меня, что жизнь не что иное, как горькое мучение и тщета, Шопенгауэр предлагал мне возможность сделать выносимым наше недолговечное пребывание в этом мире: покорное созерцание, отказ от всякого стремления чего-то добиться, чем-то стать, погружение в утешительный мир художественного вымысла, безмятежное ожидание смерти, как наивысшего

избавления от страданий и вступления в абсолютный мир нирваны. Это не было заимствованием философии, ибо идеи Шопенгауэра только продолжали и уясняли давно уже существовавшие в моем сознании стремления: разве не к тому же стремился я, создавая своего Голландца, скитальца, жаждущего вечного покоя, или Вотана, который, предвидя неизбежную катастрофу, угрожающую роду богов, предоставляет все же событиям следовать своим роковым путем и наблюдает их с пассивной печалью? Шопенгауэр потенциально существовал во мне еще до того, как я прочел его произведения; но чтение их позволило мне осознать самого себя. Мой подход к легенде Тристана и Изольды в значительной мере находился под влиянием этих убеждений: мои герои с самого начала жаждут смерти, они видят в ней единственный путь избавления от мук любви, которая, не имея возможности выйти на свет дня, горит всепожирающим пламенем; в то же время я должен был показать смерть без ее традиционных — печальных или ужасающих — атрибутов, изобразив ее в ореоле света, доказательством чего является мощное, ослепительное солнечное сияние, которым с музыкальной точки зрения является смерть Изольды, кульминационный момент и финал оперы. Надо сказать, что с годами я привык к мысли, что, завершив «Тристана и Изольду», я свершу высший творческий акт своей жизни, после чего смогу без сожаления покинуть этот мир; я уже видел себя окутанным черным знаменем, которое развеивается по ветру в конце оперы, готовым к переходу в великий вечный покой небытия. В свое время немало забавлялись по поводу влияния Шопенгауэра на мою эстетику и творчество. Некоторые критики высмеивали мою тетралогию, считая ее музыкальной иллюстрацией к его книге «Мир как воля и представление» и называя Вотана ученым-шопенгауэровцем. В этих дешевых шутках отражался многовековой отрыв музыки от философского мышления, в котором многие музыканты — из-за своей некультурности и узкого духа касты — видели занятие, несовместимое с их сугубо эмоциональным искусством, не задавая себе вопроса, не вытекает ли случайно и философия из глубокой эмоциональной потребности человека. Бетховен интересовался Кантом, Лист изучал Гегеля; думаю, что и я в некоторой мере содействовал философскому осмыслению музыки, что должно было духовно обогатить

это искусство, направить его в русло самого возвышенного мышления. Я и в этом отношении признателен Шопенгауэру, так как благодаря ему я стал твердо верить, что музыка — это философия в известном смысле более глубокая, чем спекулятивная философия. Если вы помните, он охарактеризовал музыку как «скрытое упражнение в мышлении души, которая не умеет философствовать» (перефразируя знаменитое лейбницевское определение музыки как «скрытое упражнение в арифметике души, которая не умеет считать»). Под влиянием теоретического мышления своего времени я пытался вывести музыку из состояния стихийной и эмпирической рефлексии, обогатить ее атрибутами развивающегося трезвого мышления. И как вы думаете: неужели это уменьшило эмоциональную насыщенность музыки?

В течение осени и зимы 1857 года работа над «Тристаном» успешно продвигалась, и я, полный надежд, подходил к весне 1858 года. Я думал, что если буду и дальше работать такими темпами, то скоро смогу преподнести Матильде подарок, достойный ее несравненной любви и являющийся, по существу, плодом, символом и залогом нашего чувства. Но и на этот раз, как случалось уже неоднократно, грянувший гром развеял мои мечты, оставив после себя лишь мрак и печаль. Жена моя Минна отлично знала, что я терплю ее присутствие возле себя только из сочувствия к ее хрупкому здоровью, что в сердце моем не сохранилось и тени чувства к ней и, следовательно, дальнейшая совместная жизнь является с моей стороны сознательно приносимой жертвой; и все же эта неблагодарная и несдержанная женщина со злобной грубостью вмешалась в мои отношения с Матильдой. После истерической сцены ревности, вызванной нескромностью, с которой она рылась в моей переписке, она отправилась к Матильде и стала угрожать ей, что расскажет ее мужу о нашей связи. Шумная и лишенная элементарного чувства приличия, Минна сделала все возможное для того, чтобы ее нелепое негодование получило как можно более широкую огласку. Меня мало заботила моя собственная репутация, но было больно знать, что я поставил Матильду в такое тяжелое положение; она замкнулась в молчании, полном достоинства и укоризны, как нельзя более ясно дав мне понять, что ответственность за поступок, совершенный моей женой, ложится отчасти и на меня. В то лето я уже не смог

продолжать работать над «Тристаном». Я жил в своем «Убежище», как на иголках, все более и более преследуемый мыслью, что не имею больше права оставаться там; к тому же я и не мог бы больше жить в этой обстановке, прежнее очарование которой уступило теперь место чувству гнетущей печали. Швейцария, одно время отождествлявшаяся в моем уме с понятием свободы, стала для меня на этот раз — по строго личным причинам — тюрьмой, не менее невыносимой, чем были в прошлом Германия и Франция. Я смог вновь обрести душевный покой, лишь уехав из этой страны. Минне я решительно сказал, что между нами все конечно, и посоветовал ей вернуться в Германию, распродав небольшое имущество, которое мне удалось сколотить. Я расстался с ней утром 17 августа 1858 года. Огромное горе, причиненное мне трагической развязкой моей единственной большой любви, несколько смягчало сознание освобождения от брачных уз — бремени, которое я с ангельским терпением нес на своих плечах в течение более двух десятилетий. В поезде, которым я выехал в Венецию через Женеву, я с грустью думал о том, что вся жизнь моя была постоянными скитаниями в поисках свободы, которая, в конечном счете, оказывалась лишь обманчивой видимостью, скрывавшей плен иного рода, а покой, в котором я искал убежища, таил в себе источники других треволений. Я бежал от филистерской жизни немецкой провинции, надеясь найти дух терпимости и великие культурные традиции во Франции, а потом не знал, как поскорее бежать из Франции, прислушиваясь к нежному голосу сирены далекой отчизны; но разыграв пародию на гостеприимство, родина изгнала меня и вынудила вновь искать пристанища на чужбине. Теперь же я не мог больше свободно дышать даже в Швейцарии, этой классической стране свободы, и в горе своем с робкой надеждой устремлял свои взоры к солнечной Италии. Я приближался уже к пятидесяти годам жизни — и с горечью и разочарованием вынужден был констатировать, что мое существование Легучего голландца продолжалось. Доколе? Было ли мне суждено так никогда и не познать настоящего, глубокого, прочного спокойствия? Должен ли я был и впрямь надеяться на избавление только после смерти? Вот каково было состояние моего ума, когда я переехал швейцарскую границу.

XI

После двух недель путешествия, вечером 30 августа, я наконец поселился в Венеции, в Палаццо Джустиниани. Я находился в городе смерти, так как Венеция издревле окружена траурным ореолом; но на этот раз моя склонность к суевериям не нагнала на меня пессимизма: чего я мог еще опасаться, раз уж и так прибыл сюда со смертью в душе? Весть о моем приезде быстро распространилась, и многие из ценителей моей музыки и моих идей пожелали навестить меня. Мне же не хотелось никого видеть, ни с кем знакомиться; я жаждал одиночества и, рискуя быть обвиненным в пренебрежении элементарными правилами вежливости, отдал распоряжение, чтобы меня никто и ни для кого не беспокоил. В сердце моем кровоточила глубокая рана, и залечить ее можно было лишь вдали от обязательств светской жизни, в заветной тиши самосозерцания. Но и одиночество, которого я жаждал и которое наконец обрел, начало удручать меня. Постоянно воссоздавая в моем уме счастливые дни и образ любимой, мысли, в которые я стремился уйти, нарушали мой душевный покой. Жизнь казалась мне более, чем когда-либо, лишеной смысла, а к тому, что могло еще случиться отныне и впредь, я проявлял мрачное безразличие. Непрерывная бессонница доводила мое душевное смятение до пароксизма.

Только возобновленная работа над «Тристаном», прерванная в начале второго действия, помогла мне постепенно выйти из этой разлагающей летаргии, вновь вдохнула в меня жизнь. Я опять сочинял, так же увлеченно, как и

«Убежище», ибо внутренняя потребность работать была столь же настоятельной, несмотря на иную обстановку: там любовь во всей ее полноте, стремящаяся вылиться в волнах гармонии; здесь — глубокое горе, которое рвалось наружу и требовало наивысшего выражения в искусстве. С другой стороны, язык «Тристана» казался мне настолько новым по сравнению с тем, что было написано до сих пор мною и другими, что я, как одержимый, шел вперед по этому пути, манящему в неизвестное, не считаясь с огромными трудностями исполнения, к которым, несомненно, обязывала моя музыкальная концепция. Меня интересовал лишь внутренний голос, и я старался как можно более точно записывать то, что он подсказывал мне: работать над «Тристаном» я был бы в состоянии всю жизнь. Венецианская обстановка всемерно способствовала вдохновению. Окруженный водой и грандиозными памятниками легендарного прошлого, я находил здесь необходимую атмосферу для настроений, которых требовал избранный мною сюжет. Заунывные песни гондольеров при свете луны придавали моему вдохновению болезненную остроту; одну из них я запомнил и сохранил как исходный мотив для мелопеи пастуха в последнем акте. К сожалению, угроза углубления конфликта между Италией и ее австрийскими оккупантами вынудила меня прервать свое пребывание в Венеции после семи месяцев, в течение которых мне удалось написать второе действие «Тристана». Я снова обосновался на швейцарской территории, в Люцерне, где с марта по август 1859 года завершил сочинение этой оперы, борясь с удручающей меланхолией (ибо, находясь так близко от семьи Везендонк, я чувствовал, как тени прошлого нарушают завоеванное столь дорогой ценой спокойствие) и со всевозможными болезнями.

К созданию «Тристана» я приступил из желания возобновить контакт с театром и публикой, с мнениями которой я попытался было не считаться в период своей отшельнической жизни. В силу сложившихся обстоятельств, однако, и в работе над этой оперой я постепенно перестал считаться с тогдашними требованиями оперных спектаклей; я прекрасно понимал, что директора, постановщики, дирижеры и певцы сочтут «Тристана и Изольду» вещью неисполнимой, но неуклонно преследовал замечательную цель, которую рисовало мне воображение, отказывая себе в малейшей уступке

и примирившись с мыслью, что это мое произведение сможет стать известным и будет оценено только после моей смерти. Но вот я закончил его и почувствовал, как во мне снова пробуждается жажда общения с людьми, стремление порадоваться плоду этих лет грустного уединения, увидеть осуществленной мою мечту о тотальной музыкальной драме, которую я предвозвещал в «Опере и драме». Я думал о необычайных трудностях исполнения — о непосильном напряжении, которого требовала от певцов вокальная тесситура, при подавляюще громком вмешательстве оркестра, которое они вынуждены были перекрывать силой голоса, как и о небывалой длине спектакля, но надеялся, что исполнители сумеют их преодолеть, если полюбят мою оперу; а я был уверен, что, освоившись с ней, они будут покорены горячей страстью, кроющейся за нотами партитуры. Мечтая о грандиозном сценическом воплощении «Тристана», осуществленном под моим непосредственным наблюдением, я обратился к великому герцогу Баденскому, расположение которого ко мне было мне известно. Он дал мне когда-то понять, что постановка «Тристана» в Карлсруэ была бы вполне возможной; и это позволяло мне надеяться, что подобное событие откроет мне двери родины, которую я не видел в течение десяти лет. За соблазнительным обещанием герцога последовало, однако, выражение его сожаления — не знаю, насколько искреннего; он сообщил мне, что не может сдержать свое слово, приводя при этом малоубедительные доводы: по всей вероятности, там, у них, боялись взять на себя ответственность за постановку произведения, скорее всего обреченного на провал. Это, однако, не обезоружило меня; напротив, я почувствовал, как во мне растет упорство. В туманных глубинах моей души пробудился старый и хорошо знакомый мне демон; и он вновь прошептал мне слово, в котором парадоксально сочетались для меня нищета и слава, слово, в одинаковой мере манящее и ужасающее меня: Париж! И я снова отправился на штурм «города света», намереваясь поставить там несколько образцовых спектаклей — «Тангейзера», «Лоэнгрин» и «Тристана», однако с участием немецких певцов; эти спектакли должны были, по моему мнению, доказать превосходство музыкальной драмы над традиционной, погрязшей в шаблонах оперой.

Я отлично знал, что ступаю не на дружескую землю. Моя музыка во Франции не исполнялась, я не воображал, что в какой-то мере существую для здешней публики, и поэтому, вполне естественно, ожидал встретить с ее стороны недоверие, которое обычно вызывает любое новое имя или явление. Насколько я знал, в артистической среде обо мне кое-что прослышали, особенно после того, как журнал «Газет мюзикаль» (в котором я некогда сотрудничал) напечатал отзыв о моем «Гангейзере», представленном в 1857 году на одном фестивале в Висбадене. За мной признавали известную долю таланта, но упрекали в гармонических экстравагантностях, которые перегружали и отягощали мою музыку. «Я с изумлением констатировал, — заключал автор рецензии, — что музыка будущего отличается от музыки прошлого отсутствием изящества. Если это действительно так, то пусть меня осудят на слушание только Моцарта и Вебера». Зная, что мне придется преодолевать упорное сопротивление закоснелых вкусов и салонных предубеждений, я все же не отказывался от намерения покорить Париж, рассчитывая на восприимчивость и чувство справедливости широкой публики, в которой видел подлинного представителя благородства французского духа, отделяя эту публику от снобов, живших, как паразиты, за счет музыки.

Надежды мои на хороший художественный вкус рядового француза оправдались с момента, когда я переступил границу, в сентябре 1859 года. Кое-какие осложнения в связи с таможенным контролем были словно чудом устранены, как только господин Эдмон Рош узнал, с кем он имеет дело. Я был рад видеть, что меня знает и ценит даже такой скромный таможенный чиновник, поэт в часы своего досуга, который, оказывается, глубже понимал мою музыку и мои стремления, чем сотрудники «Газет мюзикаль». Жизнь позаботилась, однако, о том, чтобы умерить оптимизм, с которым я прибыл в Париж. Встреча с Берлиозом, к которому я питал самые теплые чувства, дала мне понять, как недоброжелательно относятся ко мне профессиональные музыканты, мнение которых могло иметь больший вес, чем любовь простых людей: массовому слушателю не предоставлялись в распоряжение столбцы газет, чтобы в качестве общественного мнения высказывать на них свои симпатии, что имели возможность делать люди, высокомерно, в качестве тонких

знатоков, читавшие мне поучения. Увидев, с какими намерениями я прибыл в Париж, Берлиоз повел себя, как человек, чувствующий, что его праву собственности грозит опасность. Я заверил его, что не претендую на лавры первенства во французской музыкальной жизни, а хотел бы только, после десяти лет ожиданий, добиться постановки нескольких из моих опер. Париж, обещал я ему, не увидит меня больше у себя после осуществления этого вполне естественного желания композитора, подвергнувшегося остракизму. Мое пребывание во Франции протекало под знаком этих двух глубоко показательных линий отношения ко мне, с которыми я столкнулся с первых же дней. В противовес великодушному расположению широкой публики музыканты во главе с самим Берлиозом встречали меня холодностью, которая доходила до антипатии. Но не будем забегать вперед, а проследим внимательно ход событий. Прежде чем сделать это, я должен упомянуть о неожиданном приезде женщины, которую я давно уже перестал считать спутницей своей жизни. Минна совсем не была расположена отказываться от своего положения законной супруги, особенно с тех пор, как появились кое-какие шансы на то, что непризнанный изгнанник познает и славу. Совершенно неспособная откликаться на то, что волновало меня, как художника, и интересовавшаяся исключительно домашними делами, она стала мне теперь более, чем когда-либо, невыносимой. Я был, однако, бессилен: она была мне женой, и покинуть ее на произвол судьбы не позволяла мне совесть, тем более, что состояние ее здоровья вызывало во мне искреннюю жалость. Хорошо еще, что подготовка к предстоящей парижской музыкальной битве настолько поглощала меня, что я мог относительно легко игнорировать ее обременительное присутствие. Занимаясь своими делами, я предоставил ей проводить время в компании попугая и собаки Фипса, к которым она питала наибольшую симпатию.

Я выработал известную стратегию завоевания Парижа. Прежде чем осмелиться предпринять постановку своих драматических произведений, я решил сперва приохотить парижскую публику к своей музыке посредством ряда концертов, на которых будут исполнены характерные фрагменты из моих опер. Мне хотелось, чтобы они проходили в зале Большой Оперы, что придавало бы выступлениям престиж,

в котором они нуждались; и я предпринял шаги для обеспечения себе этого зала, обратившись с ходатайством к императору через его личного секретаря. Но в результате вмешательства Мейербера, личного друга одного крайне влиятельного министра, моя просьба осталась без ответа. Тогда я вступил в переговоры с директором Итальянской оперы Кальзадо, чтобы заручиться залом «Вентадур». С меня спросили очень высокую плату; но главное было получить зал для репетиций и концертов. Я надеялся, что выручка за концерты сможет, в конечном счете, покрыть эти большие расходы.

С помощью Ганса фон Бюлова, который занимался главным образом хором, я подготовил программу, в которую входили: увертюра к «Летучему голландцу», марш с хором, прелюдия к III действию, хор пилигримов и увертюра к «Тангейзеру», прелюдия к «Тристану» и Изольде», прелюдия, свадебный марш и эпиталама из «Лоэнгрина». Сотрудничество с оркестром было отнюдь не легким; мне приходилось бороться с упрямыми, преодолевая свою раздражительность и прибегая к таким любезностям, как, например, завтрак, предложенный оркестрантам в перерыве на генеральной репетиции. Они выступали неплохо, и на первый мой концерт 25 января 1860 года публика откликнулась даже с энтузиазмом. К сожалению, выручка не оправдала ожиданий, так как билеты продавались туго и зал был заполнен в основном приглашенными. Следующий концерт, 1 февраля, был гораздо менее успешным — и в смысле количества публики, и в смысле реакции на музыку. Справедливо озабоченный, я чуть было не отказался от третьего концерта (8 февраля). И правильно бы сделал, потому что он состоялся перед почти пустым залом. На этот раз крушение было полным. Напрасно попытался я, несколько недель спустя, покрыть вопиющий финансовый дефицит, повторив эту программу в Брюсселе; результат был столь же прискорбным. Мой импрессарио Беллони объяснил мне причины неудачи, сказав, что французы не умеют ценить музыку, если глаз их не ласкает зрелище декораций, костюмов и, главное, балета. Так хорошо же, сказал я себе и им, я еще не признал себя побежденным и предоставлю парижской публике возможность послушать мою музыку, приправленную декорациями, костюмами и, если нужно, даже балетом.

Зная заранее, что печать набросится на меня — иначе и быть не могло! — я встретил ядовитые уколы парижских критиков в состоянии относительного иммунитета, не очень огорчаясь их нападками. Но то, что написал в «Журналь де деба» от 9 февраля Берлиоз, к словам которого я не мог не относиться с большим уважением, глубоко огорчило меня, заставив констатировать либо его неспособность откликаться на новое (что было совершенно парадоксальным для такого новатора в области искусства), либо явную злонамеренность по отношению ко мне (что было более вероятным, так как известно, что яд зависти проникает иногда и в душу великих художников, наивно убежденных в том, что свое величие они смогут сберечь путем отрицания тех, кому суждено судьбой стоять в одном ряду с ними). Как бы то ни было, факт тот, что Берлиоз иронически ставил в своей статье под вопрос все мои композиторские принципы и — карикатурно искажая их — представлял так называемую «музыку будущего» источником всех эстетических погрешностей: отказа от мелодии, нарушения традиций и правил, пренебрежения к слушателю, терзания его ума и слуха, замены прекрасных созвучий нестройными звуковыми комбинациями, насилия над человеческим голосом, отказа от певучести и т. д. и т. п. Разоблачая всю эту приписываемую мне ересь, Берлиоз произносил в своей статье громкое «Non credo», несомненно решив при этом, что, услышав его, я брошусь к себе на квартиру, на улице Ньютона, и начну поспешно складывать свой багаж. Но я ничуть не испугался. Мне ли было впадать в панику при прочтении какой-то заметки, будь она и самой едкой, после того как я с достаточным хладнокровием выстоял против прусских войск и саксонской полиции! Повторяю, я только огорчился тем, что такой гениальный человек, как Берлиоз, мог подать руку ополчившимся на меня пигмеям. Я ответил ему две недели спустя на столбцах той же газеты, совершенно спокойно — и даже подчас в сердечном, дружеском тоне, — что понятие «музыка будущего» не принадлежит мне, а является лишь измышлением кельнского профессора Бишофа и что приписываемые мне этим человеком идеи не имеют ничего общего с моими подлинными творческими устремлениями. Я вовсе не желал начать с «*tabula rasa*», а, напротив, намеревался продолжать определенную традицию — традицию сочетания музыки с другими видами

искусства. К слушателю я не проявлял пренебрежения, а, наоборот, стремился посредством синтеза искусств как можно более непосредственно и более ясно донести до него идею оперы. Убежденный в том, что нападки Берлиоза могли быть продиктованы лишь ошибочным толкованием моих намерений, я высказывал надежду на установление между нами взаимопонимания, как это и подобало художникам, которые — хотя и значительно отличались один от другого с точки зрения стиля — не могли все же не чувствовать себя связанными между собой общим стремлением обновить музыку и своей судьбой не понятых современниками творцов и мучеников. Вскоре, я, однако, убедился, что питал в этом отношении тщетные иллюзии.

Если моим критикам не удавалось запугать меня, тем менее могли они заставить меня сложить свои пожитки. Неудавшаяся попытка была для меня не первой; и я был готов продолжать борьбу за осуществление основной цели моего приезда в Париж. Однако, трезво оценив существующие реальные возможности, я все же несколько посбавил свои претензии: я уже не мечтал поставить три оперы сразу, а одну-единственную и не самую трудную, не «Тристана», а ту, которая могла прийтись по вкусу французам — «Тангейзера», с его увертюрой и маршем, которые уже были в некоторой мере известны. В этом деле я нашел неожиданную и серьезную поддержку со стороны княгини Меттерних, которая с таким энтузиазмом рассказала Наполеону III о «Тангейзере», что добилась от него обещания отдать распоряжения относительно постановки этой оперы. Ставленник Мейербера министр Фуль тотчас же обратил внимание императора на совершенную неосторожность; но слово было дано, и обещание императора не могло не быть выполненным. И вот весной 1860 года меня вызвали к графу Боччиоки, первому камергеру императора. Попросив меня рассказать сюжет оперы и выслушав его, он с удовлетворением воскликнул: «Ах, так значит, папа не появляется на сцене? Отлично! А мне сказали, что вы ввели в числе персонажей и Святого отца, что, конечно же, было не дело. К тому же, милостивый государь, теперь всем известно, что вы гениальны, потому что сам император отдал приказ о постановке вашей оперы».

Приказ императора возымел действие магического заклинания: «Сезам, откройся!». С этой минуты для меня откры-

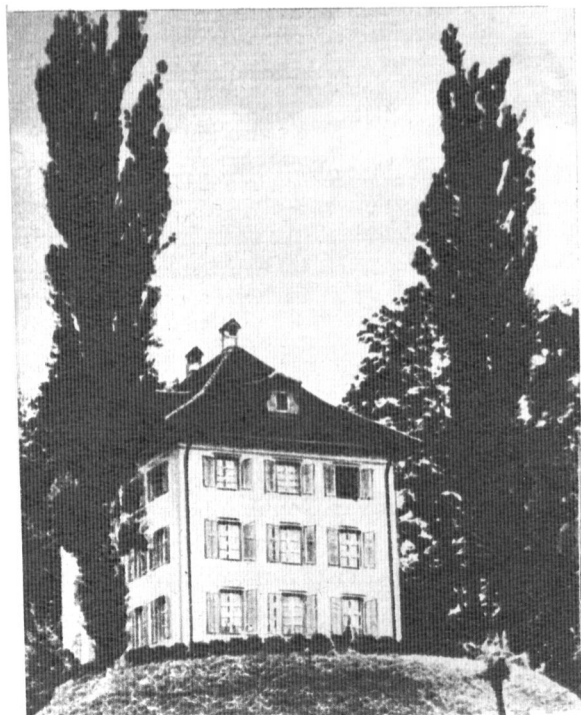
лись все двери, в которые до тех пор я стучался столь тщетно. Был предпринят перевод поэмы, были приглашены несколько певцов из Германии, для декорации были выделены огромные суммы с тем, чтобы они как можно лучше соответствовали моим намерениям. Мне было предоставлено право на неограниченное число репетиций еще до начала сезона, в сентябре. Я просто глазам своим не верил: впервые опера подвергалась столь тщательному изучению, ставилась с такой щедростью; я мог наконец осуществить тот музыкально-драматический спектакль, мысль о котором преследовала меня десятилетиями. Франция, думал я, желает вознаградить меня за все то, что она заставила меня перенести. И она не пожалеет, продолжал я свои размышления; наступит день, когда она сможет гордиться тем, что увенчала лаврами чело Рихарда Вагнера. Как видите, я совершенно отказался от своей аскетической философии, плененный миражем успеха, который казался мне столь близким.

Но, как всегда, грозовые тучи вскоре же стали собираться на ясном небе этого многообещающего начала. Меня предупредили, что опера вряд ли понравится, если в нее не войдет балетный дивертисмент. «Как, балет на мою музыку?» — ответил я государственному министру Валевскому, с возмущением человека, который изгнал подобного рода прикрасы из оперного спектакля столь же сурово и решительно, как некогда Иисус изгнал из храма менял. Позднее, попытавшись более спокойно обдумать этот вопрос, я пришел к выводу, что могу без ущерба для моего идеала пойти на эту уступку вкусам французской публики; да, я введу хореографический дивертисмент в сцену с гротом Венеры в первом акте, где он естественно включится в ансамбль, как наглядное изображение наслаждений, которые вкушал здесь в течение семи лет Тангейзер. «О нет, господин Вагнер, — весьма решительно ответил мне министр, — балет должен быть введен в середину второго акта, чтобы его могли видеть члены клубов, особенно «Жокей-клуба», которые приходят в оперу после ужина и только для балетной части. Эти господа очень могущественны, в их руках вся печать». «Нет! — категорически возразил я. — На это я никогда и ни за что не соглашусь». «Это может обойтись вам довольно дорого, господин Вагнер», — были последние слова министра. Бесчисленные предупреждения такого рода доходили до моих



Рихард Вагнер (1865).

*Козима Вагнер
(около 1872).*



*Вилла в Трибшене, где жил
Вагнер с мая 1866 года
по апрель 1872 г.*

ушей, но я твердо стоял на позициях: я не мог пойти на большие уступки, чем позволяли мне мои убеждения; и важнее даже, чем успех «Тангейзера», было для меня не терять уважения к самому себе.

Вопрос о балете я считал решенным, но в ходе репетиций с оркестром с ужасом обнаружил, что дирижер, помимо полного отсутствия таланта, абсолютно ничего не понимает в моей музыке: предоставление ему и далее управлять моей оперой могло привести только к катастрофе. Обнадеженный проявленным ко мне расположением, я направил тому же графу Валевскому докладную записку с просьбой доверить мне музыкальное руководство спектаклем. Оказалось, однако, что на этот раз я преступил границы дозволенного. Подобные претензии — да еще со стороны иностранца — считались равносильными оскорблению, нанесенному национальному самолюбию, священным традициям. Я могу без искажений воспроизвести текст ответа, потому что он запечатлелся в моем уме как образец административной и лжепатриотической ограниченности: «Никогда еще во Франции, независимо от того, идет ли речь о произведениях наших композиторов или таких зарубежных мастеров, как Россини или Мейербер, дирижер не был лишен права возглавлять фалангу своих оркестрантов. Более того: согласно нашим, французским, взглядам и обычаям, дирижер, который покинул свой пульт в эти торжественные и решающие дни, считался бы дезертиром, не выполнившим свой долг, и утратил бы на будущее весь свой авторитет». Что мне оставалось делать? Я предоставил дирижеру отбивать такт, как метроном, а сам, стоя в двух шагах от него, управлял оркестром руками и, главное, ногами, окруженный клубами пыли, которые поднимались с пола. Вы еще лучше поймете мое негодование, если я скажу вам, что этот бездарный дирижер был не кто иной, как господин Дитш, тот самый, которому двадцать лет назад было предложено написать либретто для моего «Легучего голландца» . . .

Враждебную атмосферу, которая создалась вокруг меня в опере из-за моей непримиримости, нередко сопровождавшейся вспышками гнева, должны были еще больше сгустить иронические выпады газет; подхватывая на лету случайные отзывы о хаотичном, бесформенном характере и антимилодичности моей музыки, они не стеснялись — в карикатурах

и острогах — выставлять напоказ свое невежество. Я озабоченно задавал себе вопрос, сумеет ли моя опера пробить толстую стену клеветнических измышлений, которые газеты распространяли среди публики на протяжении целых месяцев перед премьерой. В своей неисправимой наивности я воображал, что смогу дать отпор всей этой клевете, добившись напечатания обширного «Письма о музыке», в котором пытался изложить в как можно более рациональной форме (как-никак, я жил в стране Декарта!) свои намерения композитора. Брошюра не оказала, однако, желанного воздействия — по той простой причине, что французы, восприимчивые к легкой, остроумной прозе, но не к размышлениям и рассуждениям, даже не потрудились ее прочесть.

Знаете, кто принес мне несколько мгновений отрады в эти лихорадочные и полные мрачных предчувствий дни? Человек, от которого я совершенно не ожидал благосклонности, так как его музыка была резко противоположна моей эстетике; к тому же, считая его априори одним из своих противников, я не упускал случая посмеяться над ним. Это был Джоаккино Россини. Мне давно уже говорили, что *il maestro*, в свою очередь, охотно саркастически высказывается о моей музыке. Поэтому я не знал, что и думать, когда в одном из журналов появилось письмо Россини, в котором он опровергал распространившееся было мнение, что автор анекдотов о Вагнере якобы он. Разумеется, я поспешил нанести ему визит, чтобы лично познакомиться с ним и выразить ему свою признательность. Меня удивило не то, что он принял меня исключительно любезно, а совершенно другое: я с изумлением обнаружил, что под кажущейся поверхностностью творчества этого музыканта крылся исключительно трезвый, самокритический взгляд: Россини прекрасно сознавал ограниченность своей музыки и сожалел о том, что сложившиеся обстоятельства сделали из него раба вкусов публики, особенно браня итальянскую леность, помешавшую ему учиться в школе немецких мастеров, которых он высоко ценил. Что касается моих произведений и принципов, то он не только понимал мое стремление расширить сферу музыки, но и приветствовал его, считая, что призвание композиторов, особенно молодых композиторов — в том, чтобы придавать музыкальному языку все большую выразительность. Надо сказать, что он перестал сочи-

нять музыку именно потому, что сознавал свою неспособность справиться с этой задачей, что, по-моему, было новым доказательством высокой сознательности, которую следует предпочесть плодовитости тех, кто не задумывается о пользе бесконечного повторения уже сказанного. Я, конечно, гораздо более высоко ставил музыку Берлиоза; но Россини поразил меня душевным благородством, какого я не встретил у автора «Фантастической симфонии», — несмотря на то, что, судя по его музыке, каждый был бы готов приписать ему это благородство. И как чудесно было бы, если бы человек такой большой души, как Россини, обладал творческим дерзновением и непримиримостью Берлиоза!

Но вот, наконец, наступил и день премьеры — 13 марта 1861 года. Стоит ли напоминать еще об этом скандале, о полном провале моей оперы? Они были слишком громкими для того, чтобы история не запечатлела и не увековечила их, как своего рода памятник глупости и торжествующей злобе. Фактически я не могу ни в чем упрекнуть рядового парижанина: он следил за спектаклем с такой благожелательной серьезностью, что заслуживает с моей стороны скорее признательности; он не обманул моих надежд, порожденных встречей с восторженным вагнеровцем — таможенником! Скандал устроили господа из «Жокей-клуба». Явившись, как всегда, в середине спектакля, они возмутились отсутствием балета во втором акте (что мне, между прочим, предсказывали) и сочли своим долгом не только энергично выразить свое недовольство, но и ответить репрессиями на нанесенное им оскорбление; их рев и почти непрерывные свистки градом отравленных стрел проникли сквозь аплодисменты, отвлекли внимание публики, деморализовали исполнителей и обрекли весь спектакль на полный провал. Это был ужасный вечер; гнев и боль душили меня, но я сумел совладать с ними, надеясь, что такая чудовищная несправедливость не сможет повториться, что на последующих спектаклях публика сможет свободно выразить свою положительную оценку.

На свой второй спектакль, в день 18 марта, я пришел в приподнятом настроении отчасти и потому, что в тот день в печати вышел пространный очерк Бодлера, посвященный моей музыке и эстетике. После высказываний Листа это было самое глубокое, самое проникательное мнение о моих

поисках, о моем стремлении превратить музыку в зеркало современной сложной и противоречивой духовной жизни и в то же время в отражение извечного общечеловеческого, выходящего за пределы исторической обусловленности. Полемизируя с господином Фетисом, известным музыковедом и автором направленного против меня памфлета, Бодлер отмечал в моих операх ряд достоинств, которые позволяли ему считать меня «самым подлинным выразителем восприимчивости современного человека»: эмоциональную насыщенность, силу страстей и воли, колебание между небом и адом. Более того: видно было, что Бодлер не только прочел, но даже и изучил недавно напечатанное мною «Письмо о музыке», а внимания такого человека было для меня достаточно, чтобы заставить забыть безразличие других. Я сравнивал его статью со статьей Берлиоза и изумлялся превосходству литератора над музыкантом в том, что касалось понимания моих намерений. Это объяснялось, по всей вероятности, тем, что моя реформа по сути дела имела отправную точку в литературе: я исходил из потребности обновить и облагородить поэтическую идею оперы и из намерения подчинить музыкальное мышление драматургическому. К тому же Бодлер угадывал, вероятно, в моей музыке трепет души, близкий к тому, который он сам внес в поэзию. Тот факт, что издание «Цветов зла» вызвало скандал, подобный тому, которым ознаменовалась премьера «Тангейзера», не кажется мне случайным. И если к моей музыке долгое время относились с подозрением, то это объяснялось тем, что ее демонизм и страстность тоже понимались как своего рода «цветы зла», вызывавшие бурю негодования со стороны лицемерного академизма.

Но оптимизм, с которым я направлялся к оперному театру под впечатлением замечательной статьи Бодлера, оказался неоправданным. Недооценивая масштабы окружавшей меня ненависти, я не мог предвидеть, что господа из «Жокей-клуба» (занимавшие слишком важные социальные позиции, чтобы можно было призвать их к порядку) возобновят скандал, вооружившись на этот раз еще более действенными средствами для произведения шума. В доказательство своего сатанинского упорства они на третьем спектакле вели себя еще более разнузданно. Я понял тогда, что настаивать нет больше смысла, а власти облегченно вздохнули, когда я,

по собственной инициативе, сообщил им о своем намерении снять оперу из репертуара. Редактируя заявление, я вспоминал о своих наивных надеждах, что Франция когда-нибудь будет гордиться тем, что первой оценила мою реформаторскую деятельность в искусстве. Судьбой было предрешиено, что Париж так и останется навеки запятанным памятью о постыдном отказе принять музыку, в будущем торжестве которой я ничуть не сомневался. И все же, косвенным образом, скандал с «Тангейзером» явился одним из камней, положенных в основу моей славы, — и даже довольно прочным; сказанные в связи с ним глупости были настолько чудовищными, что создали мне известность, которую, пожалуй, не принесли бы даже и самые похвальные отзывы прессы. Эта печальная известность значительно помогла мне выдвинуться; под воздействием «вагнеровского психоза» мною заинтересовались музыкальные круги всего мира. «Дай мне, боже, такой провал», — говорил Гуно, делая вид, что завидует мне, каждый раз, когда речь заходила о провале «Тангейзера». Не говорю уже о симпатиях, которые всегда рождаются в светлых и чутких умах при виде того, каким гонениям подвергают художника. Глупость и злоба не понимают, что клеветой на творца они могут обеспечить себе лишь кажущуюся и недолговременную победу, что победителем, в конечном счете, выходит все же сам художник, который мужественно боролся с препятствиями, будучи уверен, что клевета и гонения на него когда-нибудь уступят место славе.

Но в те трудные дни я не понимал диалектику поражения, которое превращается в победу. Скандал из оперного зала перенесся на страницы газет, где развертывалась начатая уже до того кампания; музыка моя называлась в них нелепой и непонятной, а объявленному против нее хулиганскому бойкоту обеспечивалось полное благословение. Я начинал понимать, что происшедшее не было плодом простой причуды господ из «Жокей-клуба», а входило в заговор, организованный «по всем правилам искусства». Меня бы не удивило, если бы я узнал, что одним из заправил этого заговора был Берлиоз: «Как я отомщен!» — с садическим удовлетворением восклицал он в кругах, в которых вращался. Вы, конечно, понимаете, что, несмотря на все свое самообладание, я был не в силах оставаться невозмутимым среди этого осинового гнезда, видя обреченной на провал цель, за осуществ-

вление которой я почти два года боролся в Париже. Меня охватило глубокое отчаяние, подобное тому, которое я испытывал, когда писал свой рассказ «Смерть музыканта в Париже». Но вот, как истинный ангел-утешитель, снова появился Бодлер; он заклеил клеветников и изрек пророческие слова, которые я никогда не мог забыть: «Те, что надеялись избавиться от Вагнера, радовались слишком рано. Настоятельно рекомендую им менее шумно праздновать торжество, отнюдь не такое почетное, и вооружиться смирением на будущее. Им совершенно чуждо понимание превратностей человеческого бытия, прилив и отлив страстей. Они не знают, каким терпением и упрямством наделяет обычно Провидение тех, на кого оно возложило ту или иную миссию. Фактически, реакция уже началась; она возникла в тот же день, когда недоброжелательность, глупость, косность и зависть, объединившись, попытались похоронить это произведение. Но чудовищность несправедливости породила тысячи симпатий, и они непрестанно растут».

Несмотря на шопенгауэровскую философию резиньяции, я все же недолго оставался подавленным неудачей. Мое второе я, жаждущее борьбы и утверждения, оказалось более сильным и сумело зажечь в моей душе желание действовать, чтобы проложить путь своим идеям и произведениям. Я сказал себе, что не имею права сидеть сложа руки и смотреть, как тупоумие попирает ногами ценности, в которые я вложил все, что имел в себе лучшего. Поэтому я отправился в Карлсруэ, рассчитывая на благорасположение великого герцога Баденского, который когда-то предложил мне (хотя тогда он не сдержал своего обещания) посодействовать постановке «Тристана». Позднее, чувствуя себя, по всей вероятности, моим должником, он потребовал, а в 1860 году добился того, чтобы запрещение возвращаться на землю Германии было для меня ограничено пределами Саксонского королевства. Сердечно встретив меня, он выразил готовность поддержать постановку «Тристана» в Карлсруэ; но когда, совместно с дирекцией театра, мы предприняли конкретное изучение имеющихся возможностей, оказалось, что нет певцов, способных исполнить главные роли. Тогда я выехал в Вену в надежде, что Венская опера уступит на некоторое время нескольких артистов, необходимых для постановки «Тристана» в Карлсруэ. Поездка в Вену доста-

вила мне большое удовольствие: здесь я впервые присутствовал на постановке «Лоэнгрин». Симпатия, с которой встретила его публика, отчасти вознаградила меня за парижские злоключения. Я постепенно убеждался, что далек от настроений смирившегося с судьбой аскета и что возможность общения с публикой для меня насущная потребность. Несмотря на любезность, с которой меня здесь встретили, дирекция оперы не смогла выделить трех выдающихся певцов, но обещала в обмен — и обмен этот был как нельзя более выгодным для меня — сделать Вену местом премьеры «Тристана». В восторге от этого предложения, я поторопился разрешить все оставшиеся до тех пор неразрешенными вопросы в Париже, который и покинул окончательно — после краткого пребывания в нем — в первых числах августа 1861 года. По пути в Вену я узнал весть, которая глубоко огорчила меня, но в то же время показала мне своего рода символом моего стремления высвободиться из плена парализующей волю философии: умер Шопенгауэр, мой кумир в период изгнания, мыслитель, который помогал мне в свое время перенести разочарования, но в то же время побуждал меня убить в себе волю к жизни и к действию.

ХП

Желание увидеть мои оперы на сцене никогда еще не было таким жгучим, как теперь, когда я изыскивал — и предвкушал уже — возможность постановки «Тристана и Изольды». Опера эта была плодом бурных переживаний, в ней я раскрыл свой духовный мир с искренностью, отбросившей все преграды условности, недомолвок и формальных требований. Помимо этого — скажем, сентиментального — повода, я имел и другой, строго артистического порядка: сознавая, что это произведение совершенно не похоже на все написанное до тех пор — оно было как бы рискованной вылазкой в неизвестное, которое могло оказаться роковым, и представляло собой момент коренного перелома в моей эволюции (и, кто знает, может быть, и поворотный пункт в истории музыки), — я с лихорадочным нетерпением ждал его сценического и музыкального исполнения, которое, дав материальное воплощение того, что родилось в недрах ума, смогло бы укрепить во мне веру в основательность этого опыта.

Оперу эту породила жгучая тоска по большой любви, по полному слиянию душ, неутоленная тоска, никогда не покидавшая меня, не позволявшая мне обрести покой. Возможно, что это был своего рода протест против растущей склонности моих современников к фривольному отношению к любви, против недолговечности и мелочного, эгоистического расчета в сфере чувства. Я был в душе идеалистом и, раненный грубой действительностью, тем более страстно утверждал необходимость настоящей любви и надеялся найти в ней спасение. Такую благородную любовь, доходящую

до самопожертвования, даровала Голландцу Сента и Тангейзеру — Елизавета. Правда, в какой-то мере скептицизм моих современников задевал и меня краем своего крыла, ставя под вопрос самую возможность такой любви. Вот почему в обеих операх я представлял ее не как победное, торжествующее чувство, а только как стремление, которое в момент своего осуществления познает роковое лобзание смерти и продолжает жить лишь в крайне проблематичном потустороннем мире. В «Лоэнгрине» я проявил еще ббльший скептицизм, заставив своего героя, жаждущего любви и полного доверия, вернуться разочарованным в свое уединение после неудавшейся попытки соединить свою судьбу с судьбой Эльзы, в которой он с горечью обнаружил неизбежную ограниченность, колебания, неустойчивость человеческой природы. Но зов абсолютного оказался, в конечном счете, сильнее зова эпохи прозаического скептицизма; он побуждал меня искать, стремиться, надеяться, к чему побуждало, в значительной мере, и постоянное присутствие возле меня обывательщины и посредственности, столь полно воплощенных в Минне. Я был, вероятно, анахроничным явлением в мире, довольствовавшемся видимостью и суррогатами чувства, представляющего собой суть нашего бытия. Жившая во мне жажда абсолютного гармонировала скорее с идеализмом средневековья; вероятно, именно этим и объяснялось уже давно испытываемое мною безудержное влечение к старинной легенде о роковой любви Тристана и Изольды.

В этом замечательном творении средневековой фантазии меня привлекала непобедимая сила любви, которая преодолевает все препятствия, выдвигаемые на ее пути общественными условностями, и, не задумываясь, кидается в пропасть, убедившись, что только там она найдет свое высшее осуществление. Тристан везет своему сюзерену и другу, королю Марку, прекрасную Изольду; но во время плавания по морю, между Ирландией и Корнуоллом, выпитое обоими волшебное зелье превращает их в рабов горячей страсти. Не имея возможности свободно проявить себя, вынужденная скрываться в тени, любовь между Тристаном и Изольдой становится все более могучей, испепеляющей страстью. Их застают в момент высшего блаженства, оба они совместно переносят позор и вместе готовы принять кару. Раненный

Мелотом, соглядатаем, скрывающимся под маской друга, который доносит о его ночном свидании с Изольдой, Тристан направляется к своему владению в Бретании, Кареолу, куда везет его верный Курвенал. Конец его близок. Он ждет там прибытия любимой, и напряженное ожидание дает ему силу жить, но оно же истощает его отчаянными муками, так как Изольда запаздывает. Когда же, наконец, она появляется, он уже не в состоянии произнести ее имя и умирает в ее объятиях. Изольда и Курвенал тоже падают бездыханными рядом с безжизненным телом Тристана; жизнь утратила для них всякий смысл, ибо из нее ушел человек, с которым их неразрывно связывала великая любовь и великая дружба. Глубоко запечатлевшаяся в моем уме, легенда о Тристане и Изольде пленяла меня возможностью воспеть эту роковую, но всепобеждающую любовь, представить ее во всей потрясающей полноте, чего я до тех пор еще не смог сделать.

Как я уже говорил, известные обстоятельства интимного характера придавали особую остроту моему влечению к этому сюжету, побуждая перейти от туманных проектов к конкретным свершениям. Появление в моей жизни Матильды Везендонк позволяло мне поверить в возможность такой любви, по которой тосковал Летучий голландец и которую я был склонен считать химерой. Опера «Тристан и Изольда» была, следовательно, плодом самого волнующего опыта в области чувства, какой мне довелось до тех пор пережить. Я был во власти чар любви, но сколько горечи несли они с собой! Вынужденная скрываться и обманывать, эта любовь развивалась под постоянной угрозой неизбежного конца. Между положением Тристана и Изольды и моими отношениями с семьей Везендонк, несомненно, было много общего: я поступал по отношению к моему благодетелю так же неблагоприятно, как и Тристан по отношению к королю Марку, а Отто Везендонк вел себя с тем же великодушием, которое проявил и корнуоллский король. Надо ли еще добавлять, что Матильда представлялась мне в легендарном образе пленительной Изольды, тем самым помогая мне чувствовать себя ближе к моей героине, что придавало ей подлинную человечность.

В существовании автобиографического подтекста «Тристана» не может быть сомнений; но мне было бы неприятно

знать, что проведавшие про это люди сводят смысл этой оперы к моей жизненной повести. Я говорю это, желая предупредить возможность подобного толкования; мне нередко приходилось видеть, как обстоятельства, в которых создавалось то или иное произведение, принимались за само содержание этого произведения. Это глубокая ошибка, потому что настоящий художник всегда стремится поднимать частное и субъективное на вершины объективного и общего. Конечно, при сочинении «Тристана» любовь моя к Матильде была решающим стимулом; но она служила лишь исходной точкой, так как моя цель превышала простую потребность отвести душу, раскрыть в музыкальных созвучиях личные переживания. Мне хотелось, чтобы в моей опере люди видели, словно отраженное лазоревым небом, вечное и неутолимое стремление к отождествлению своего я с другим существом, ибо только в этой полноте самоотдачи и слияния жизнь раскрывает свой высший смысл. Вы, может быть, возразите мне, что в жизни редко встречаются примеры людей, подобных Тристану и Изольде, для которых не существует ничего, кроме их любви, так как и он и она готовы отказаться от жизни, лишенной света этого чувства, и, соединившись навеки, погрузиться в ночь небытия. Я же не только не намерен вам противоречить, а, наоборот, признаю, что, действительно, большинству смертных дано любить лишь временно и отдаваться не полностью. Это неизбежно, потому что абсолютная любовь и полное самоотречение упраздняют инстинкт самосохранения, ставят под угрозу само существование индивидуума. Они воздействуют и на самую сущность человека как социального существа, ибо тираническая власть страсти заставляет его чувствовать себя одиноким среди других, побуждает держаться в стороне от себе подобных. К тому же чем сильнее любовь, тем более острым источником страданий она становится, даже и в условиях полной взаимности, ибо высокий накал чувства испепеляет душу, а неистовое желание полного слияния с предметом любви всегда сопровождается не менее жгучим желанием вырваться из этого плена. И так как обычно раб чувства, одинокий и безвольный, не находит в себе силы, необходимой для освобождения, то избавление свое он видит лишь в покое небытия. Вот почему мне кажется естественным, что люди, следуя велениям своего рода и

жизни, инстинктивно избегают проникновения в царство абсолютного, роковые чары которого влекут всех (или почти всех), но зову которого следуют лишь исключительные натуры. Но даже и из них большинство жаждет вернуться вспять, ибо полученные ожоги настолько серьезны, что без неотложного лечения и без включения вновь в ряды обычных благонамеренных людей им грозит роковая катастрофа. Лишь немногие — в том числе Тристан и Изольда — в состоянии до конца вынести пыл этого пламени, позволяя ему окончательно испепелить себя; трагическая развязка кажется катастрофой только тем, кто смотрит на нее со стороны, а для тех, кто ее переживает, она является увенчанием любовной страсти и в то же время избавлением от ее мучительного деспотизма. Повторяю, однако, что такое сверхразвитое стремление к слиянию с другим существом — нечто сверхчеловеческое. Даже моя любовь к Матильде, в которой следует усматривать источник моего «Тристана», оказалась преходящей, вопреки ее исключительной силе, а может быть именно по этой причине, так как инстинкт самосохранения проявился во мне как реакция на влечение, которое грозило подавить всякую волю к жизни. По правде сказать, когда я закончил своего «Тристана», большой, глубокий и безмятежный покой охватил мою измученную душу. Творческая работа облегчила бремя, под тяжестью которого я чуть не упал. Трезвость и равновесие ума постепенно восстанавливались, возвращая меня к жизни, людям, искусству; но эта трезвость и уравновешенность были иного рода, чем у людей, не знавших бури страстей, которые могут утратить их в любой момент. Пережитое мною тяжелое испытание закалило меня. Убедившись в том, как безнадежно слаб человек, я уже не страшился больше новых опасностей. Отлично сознавая, что только родство душ придает красоту и цель существованию, я учился контролировать и направлять свои порывы, не позволяя им тиранически овладевать моим сознанием. Трагедия Тристана и Изольды указывала мне пределы, которые чувство не должно переступать, чтобы не стать врагом жизни. И не только чувство любви, но и дружба: преданность Курвенала, достигнув степени экзальтации, подобной силе любви Изольды, гасит в нем желание жить с той минуты, когда Тристан прекращает свое земное существование. Абсолютная дружба — чувство столь

же исключительное, ибо столь же всепожирающее, как и абсолютная любовь. Распространенны, часты лишь примеры неверности или непостоянства, вроде того, которое сам Тристан проявил по отношению к своему большому другу, королю Марку (уязвленному не столько утратой любимой, сколько потерей друга, которому он верил), или же маска дружбы, как та, под которой кроется коварный образ Мелота.

Как видите, к сочинению «Тристана» я приступил, привлеченный миражем абсолютного, стремясь найти отдохновение для своей израненной души в безопасной зоне мудрого релятивизма. То же произошло и с Матильдой, которая, пережив подобный же кризис, стала впоследствии идеальной матерью и верной женой. От прежнего пламени остался чистый, прозрачный огонь, к которому можно было приблизиться, не обжигаясь, потому что он сохранил лишь возможность светить: страсть одухотворилась, оставив по себе отрадное воспоминание, согревавшее душу безмятежной нежностью. Таким образом, в конечном счете из «Тристана» получилось нечто иное, чем то, что я намеревался создать в лихорадочный период начала работы над ним; это было не восхваление абсолютной любви, в невозможности которой я постепенно убеждался, а скорее драматическое предупреждение о роковых опасностях, которыми усеян путь людей, жаждущих такого чувства и намеренных добиться его любой ценой. Несмотря на это, думаю, что моя опера предлагает и в высшей степени положительный пример, так как она содержит не только предупреждение, но и — может быть, главным образом — стимул: образ благородной любви и дружбы, чувств, достигнувших полноты и совершенства идей Платона. «Тристан и Изольда» — произведение, способное помочь людям продлить духовную связь и усилить духовную самоотдачу, расширив в некоторой мере столь прискорбную ограниченность переживаемых нами чувств. Мы знаем, что абсолютное опалает, и все же не желаем пребывать в тепленькой зоне умеренности; ибо, только живя полной жизнью, мы осознаем величие человека. Поэтому «Тристан» — это зов вершин, на которые нет необходимости восходить, чтобы испытать чувство блаженства, так как достаточно лишь стремиться к ним. В духовном мире стремление к вершинам, к абсолютному имеет, возможно, большее

значение, чем само завоевание этих вершин. Относительность наших чувств, озаренная таким порывом, приобретает благородный ореол, предстает перед нами как неотъемлемое условие человеческого бытия, порождающее и его непрочность, и его величие. И, наконец, пример подобной страсти, роковой, но возвышенной, способен вооружить нас против современного морального разложения, под влиянием которого первоначальная относительность чувства перерождается в пошлую фривольность. В моем подходе к легенде о Тристане выразался, в числе прочего, и мой протест против этой атмосферы, все более и более распространявшейся в мире, где господствовали деньги, а целью существования были доставляемые деньгами удовольствия.

Был ли такой взгляд пессимистичным? Многие считали психологическое воздействие музыки «Тристана» разлагающим, а некоторые даже усматривали в ней социальную опасность. Дошло до того, что так стал думать и даже высказываться в этом духе и человек, который в течение стольких лет был моим страстным пропагандистом и который, по собственной инициативе, взял на себя роль дирижера на премьере оперы, — мой друг Ганс фон Бюлов. Эти возражения были точь-в-точь похожи на те, которые Платон высказывал в связи с современными ему трагедиями Эсхила и Софокла. Должен признаться, что, работая над этой оперой, я сам задавал себе вопрос, не ввергнет ли слушателей в отчаяние или безумие музыка, в которой всепожирающая роковая страсть выражается с такой еще неслыханной силой? Однако я успокаивал себя, вспоминая, что «Эдип» или «Электра» раскрывали перед древними греками несравненно более страшную действительность, и все же, вопреки опасениям Платона, это не только не нарушало духовного равновесия зрителей, а, напротив, возвышало и закаляло их. В настоящее время никто бы и не подумал осуждать древнегреческую трагедию за пессимизм ее видения. Думаю, что примерно такое же влияние оказывает и «Тристан» на людей, потрясенных силой выраженной в нем страсти: это не подавленность, а скорее очищение, эмоциональный толчок, испытываемый при виде страдания героев и являющийся источником морального обновления. Я попытался усилить это воздействие, полностью исключив все мрачное и выдвигая на первый план грандиозное бушевание духовных сил, развя-

занных подобной страстью, что должно не подавлять, а, наоборот, воодушевлять слушателей. Действительно, можно ли найти хоть одно похоронное, мрачное звучание в сцене агонии Тристана или смерти Изольды? Не раскрыты ли здесь скорее безудержное стремление к вершинам недостижимого идеала, возвышенный порыв к свету, экстаз пред лицом бесконечности? Нашлись, разумеется, и такие пуританские, догматические умы, которые сочли мою оперу тем более опасной, осуждая ее, как отравленную философию, представленную в соблазнительной оболочке, как какой-то цветок зла. Но с глупцами бесполезно разговаривать, и я только сожалею, что понапрасну тратил энергию, пытаюсь ответить на их нелепые упреки. Возможно, что в ваше время уже не осталось больше представителей подобных взглядов; в таком случае вам можно, конечно, позавидовать, но в то же время это означало бы и отсутствие стимула для того священного негодования, которое порождает великие творческие порывы.

Между замыслом «Тристана» и идеями Шопенгауэра, несомненно, существует известная связь, и я первый признаю факт влияния его философии на мой образ мыслей и мое творчество. Глубоко ошибаются, однако, люди, которые — видя в моем произведении только иллюстрацию отдельных тезисов знаменитого пессимиста — игнорируют его органическую связь с романтизмом, традиции которого развивали эти тезисы. Для того чтобы полностью вкусить горечь чаши, которую жизнь заставляет нас испить до дна, и видеть в смерти единственную возможность избавления, я не нуждался обязательно в Шопенгауэре: все это жило уже десятилетиями в душе печального и одинокого художника-романтика, где оно пустило глубокие корни, я же лично жил и творил под влиянием этого исторического течения, которое подчас оказывалось более могущественным, чем бетховенский элемент в моем мировосприятии. Настолько могущественным, что оно побудило меня прервать работу над тетралогией в момент, когда я уже находился у порога торжествующего героизма, воплощенного в Зигфриде; а когда много лет спустя я снова принялся за сочинение тетралогии, музыка моя, как и образ неукротимого Зигфрида, приобрели тристановские отблески. Уже и сама эволюция музыки моих предшественников направляла мои поиски к туманным далям,

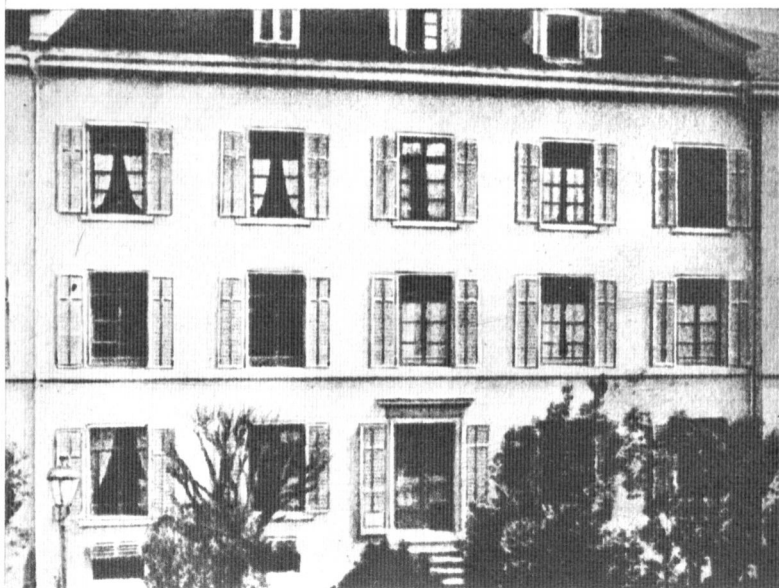
побуждала исследовать глубокие и темные недра людской души; все это было чуждо классицизму, но все более и более близко романтизму, и думаю, что удельный вес таких поисков еще больше возрос в музыке, которую писали после меня. Музыкальное искусство должно было развиваться в этом направлении, даже если оно и казалось пагубным, должно было в силу непреодолимого внутреннего импульса. Сдержать этот импульс можно было лишь на время — что я и сделал, поспешив тотчас же после «Тристана» искать убежища в жизнерадостности «Мейстерзингеров», вернуться к мужественному героизму тетралогии и окончательно бросить свой якорь в тихой гавани безмятежного аскетизма «Парсифаля»; я убежден, однако, что действие роковых сил, длительное развитие которых достигло кульминационного пункта в «Тристане и Изольде», должно было выразиться в новых наступлениях. Колесо истории нельзя остановить; любое явление, которое появилось и определилось в жизни, должно полностью пройти траекторию своего развития, вопреки встающим на его пути препятствиям. Вы, пожалуй, скажете: значит, вы сами признаете пессимизм вашего «Тристана». По правде сказать, я дошел до того, что не придаю характер антонимов выражениям «пессимизм-оптимизм», столь произвольно понимаемым, когда речь идет о художественном явлении. Самое важное — чтобы художник выражался с полной, благородной и увлеченной искренностью: тогда его произведение, будь оно и самым мрачным, окажет более благотворное воздействие, чем сочинение, где через край хлещет легкомысленное веселье. И если мой так называемый пессимизм оказался способным рождать новые силы, то я не задумываясь сочту свое произведение проникнутым этой философией.

Итак, идеи Шопенгауэра пустили ростки в сознании, давно уже готовом со всей остротой поднять вопрос о трагизме человеческого бытия. Напрасно упрекали меня некоторые из моих современников, — а среди них и такой восторженный поклонник моей музыки, как писатель Гасперини, — в том, что образы моих героев якобы построены абстрактно, так как они ведут себя не как настоящие влюбленные, а как верные последователи Канта и Шопенгауэра. Мои Тристан и Изольда, прежде чем стать данниками той или иной спекулятивной философии, были порождены горьким личным опы-

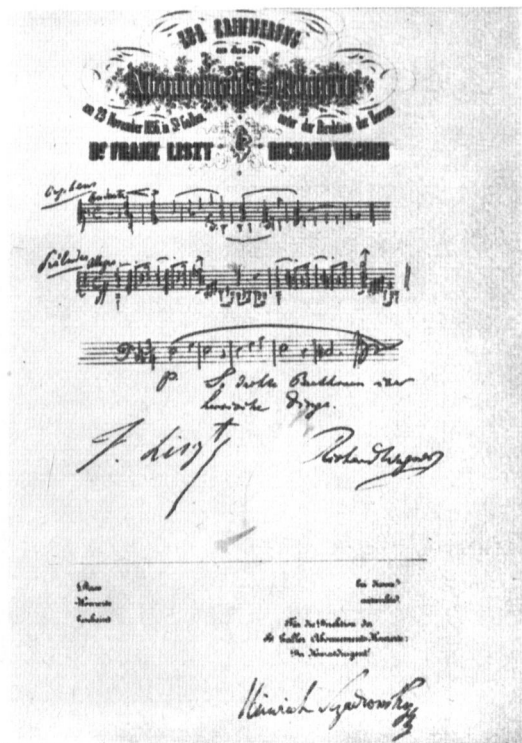
*Минна Вагнер
(1853).*



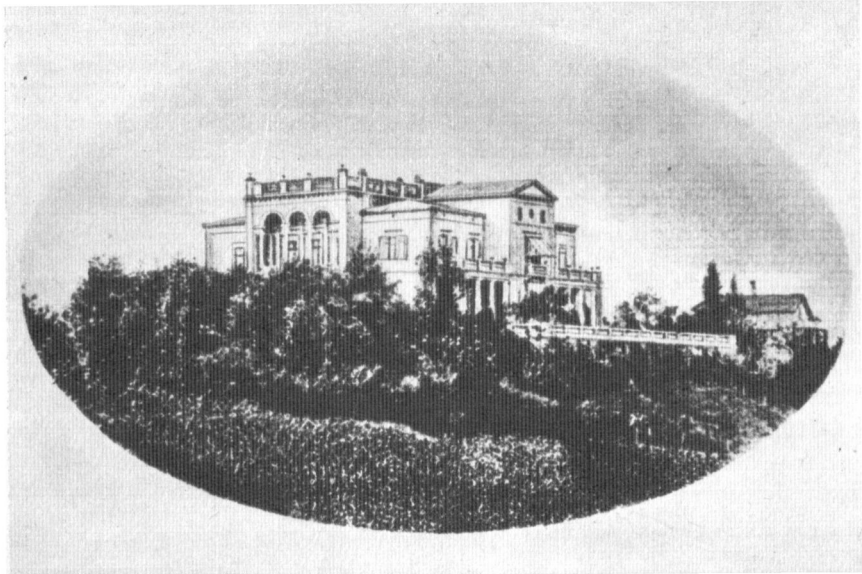
*Дом, где жил Вагнер в Цюрихе (с осени 1851 г.
до весны 1857 г.).*



Страница рукописи «Валькирия» (парти- тура, написанная в 1854—1856 гг.).



В память концер- та в Сен-Галле.



*Вилла супругов Везендонк в Энге под Цюрихом.
Справа — павильон, где жил Вагнер с апреля
1857 г. по август 1858 г.*

*Отто Везендонк
(1815—1896).*



*Матильда Везендонк
(1828—1902).*



том, выражали потребность, которую я ощущал всеми фибрами своей души. Более того: в музыке Тристан и Изольда были явлениями совершенно неизбежными, так как образы их возникли из мглы самой истории, вырисовываясь на горизонте уже тогда, когда такие художники, как Джезуальдо и Монтеверди внесли в безмятежное искусство Возрождения трепетные лейтмотивы рока, страдания и смерти, непрестанно нараставшие, начиная от Баха и вплоть до меня. Идеи Шопенгауэра были только воспламеняющим материалом, бранным на раскаленные уголья, которые разжигали многие поколения. Вот какова роль этих идей в создании «Тристана и Изольды» — и только. К тому же, даже если в образе мыслей этих героев и проглядывают некоторые отголоски философии Шопенгауэра, можно ли быть настолько бесчувственным, чтобы не понимать, что сама музыка преодолела пределы спекулятивного мышления, а герои обрели плоть и кровь, как настоящие люди, являющиеся рабами не какой-либо философской системы, а бурных, пламенных страстей? Сочиняя музыку этой оперы, я совершенно забывал о всякой теории, прислушиваясь только к голосу жгучей страсти, с которой отождествлялся в акте самозабвения. Обычно упреки в шопенгауэровском происхождении моих героев основывались на благородстве языка, на котором они изъяснялись и о котором итальянские или французские критики говорили, что это варварский, туманный, непонятный и неуклюжий жаргон (надо сказать, что к этим эпитетам сводится все то, что мои недалекие критики сумели понять из немецкой классической философии, недоступной для умов, жаждущих плоской понятности и поверхностного блеска). В действительности же Тристан и Изольда в беседах между собой не прибегали к тезисам из трудов Канта и Шопенгауэра, а попросту изъяснялись благородным слогом, которого требовало столь одухотворенное искусство, как музыка, а также их любовь, чувство сверхчеловеческой силы. Разве Фауст или Гамлет говорят на языке повседневной прозы? Разве речь их не исполнена строгого благородства и достоинства, свойственных искусству, которое затрагивает самые острые проблемы человеческого сознания? Нападки, направленные на образ выражения моих героев, вдохновлялись не шедеврами искусства, а пошлыми либретто ходких итальянско-французских опер, всемогущество которых в оперном репер-

туаре навязало критикам в качестве мерила плоские тексты, избилующие избитыми выражениями. Да и, в конце концов, даже если в речи героев и чувствовались следы шопенгауэровского влияния, разве это было так уж плохо? Мне кажется, их следует все же предпочесть скабрёзным отголоскам алькова и улицы или литературным влияниям господина Скриба.

«Тристана и Изольду» я полюбил больше, чем все мои остальные оперы, еще и потому, что в ней идея обновления выразительных средств музыки утверждалась с полной непримиримостью, без всяких скидок (чего мне не удалось добиться в предыдущих операх). Жанр оперы, насчитывавший около трехсот лет существования, постепенно обретал свой особый облик, способный возмутить людей, которые могли представить его себе не иначе, как серенаду с аккомпанементом гитары: я впервые совершенно исключил из нее классические арии и каватины; оркестр использовал всю выразительную силу, которой наделило его долгое развитие симфонизма; пение, освободившееся от всяких украшений и чисто виртуозных вокализов, подверглось испытанию высшего мастерства, которого требовало отображение бурных страстей, причем его традиционная плавность нарушалась, и само оно, бушуя и дробясь, расширяло свой амбитус. Оркестр и пение переплетались в непрерывной мелодии, которую—я это прекрасно понимал—привыкший к ходким ариям Беллини и Доницетти слух воспринимал, как бессвязное нарастание звуков (писал же Берлиоз, прослушав в 1861 году прелюдию, исполненную под моим управлением в Париже, что, кроме жутких диссонансов и хроматических вздохов, он в этой музыке ничего не смог разобрать). В «Тристане и Изольде» впервые полностью выкристаллизовался оперный стиль, который я туманно намечал к «Летучем голландце», более смело развивал в «Тангейзере» и «Лознгрине», а затем теоретически обосновал в своих работах по эстетике, написанных в первые годы изгнания. Теперь я ни за что в жизни не уклонился бы с этого пути; все, что было написано мной до «Тристана», казалось мне предысторией моего композиторского творчества, и дальнейшее свое развитие я представлял себе не иначе, как под знаком тотальной музыкальной драмы, избавленной от всех остатков «костюмированного концерта». Этот шаг я сделал, сознавая его важность не только для

самого себя, но и для любого композитора, стремящегося придать оперному жанру оттенок жизненной правды и драматической полноты, вырвать его из когтей условности и облагородить. Надеюсь, что моя дерзновенная попытка порвать с прошлым не осталась без отклика и что последующее оперное музыкальное творчество, воспользовавшись примером «Тристана», пережило новый и еще более пышный расцвет.

Музыкальный язык «Тристана» имел, однако, и более широкое значение, связанное с судьбами музыки вообще. Под давлением необходимости выразить более волнующее, чем когда-либо, содержание, я широко использовал хроматические элементы, стремясь придать традиционной и довольно-таки избитой тональной гармонии максимум накала, даже взрывчатой силы; я сознательно избегал разрешений, созвучности, устойчивости, постоянно стимулируя процесс модуляции, отдаляя его как можно больше от тонального центра, который, когда мне случалось обращаться к нему, я окружал довольно густым туманом. И в этом смысле опера моя также была кульминационным пунктом исторической эволюции, потому что от Баха и до моих дней беспрестанно расширялась сфера диссонансов, хроматизмов, альтерации — иначе говоря, элементов, которые затеяют тональную четкость. Эта эволюция протекала параллельно с усилением депрессивных состояний, с раскрытием душевных бурь, которые композиторы стремились передавать все более красноречиво и впечатляюще, что становилось возможным благодаря выбору именно этого пути хроматизирования гармонии и нарушения тонального равновесия. Я думал, однако, не без тени озабоченности и о том, что произойдет, если композиторы попытаются дать этому процессу дальнейшее развитие, порвав последние непрочные связи с классической функциональностью. Разрыв этот казался мне неизбежным, так как его требовал беспощадный многовековой ход развития, не имеющий повода остановиться. Я пытался представить себе, как будет выглядеть музыка, полностью избавленная от тяготения к тональному центру, и замечал, что у меня при этом кружится голова: не будет ли это полным хаосом? Мне казалось, что я привел музыку на край кризиса, и я чувствовал на своих плечах всю тяжесть ответственности за совершенный шаг. Но шаг этот не был продиктован азартом аван-

тюриста; я шел вперед, руководствуясь таинственной логикой истории, которая прокладывает свой созидательный или разрушительный путь независимо от воли индивидуальности.

Благодаря тому, что в нем было сказано, и тому, как это было сказано, «Тристан» представлялся мне как бы окрашенным волшебными красками багрового заката. В своем нетерпении увидеть и услышать его поставленным на сцене с тем же накалом, с которым я создавал его, я поспешил в Вену, гостеприимство которой пробудило в моей душе большие надежды.

ХІІІ

По прибытии в Вену, 14 августа 1861 года, первой моей мыслью было отправиться на репетиции «Тристана», которые, как я узнал, уже начались. В течение всего пути я с наслаждением представлял себе, как постепенно создается спектакль, наивысшей точкой которого будет премьера, когда в зале, погруженном в глубокое, напряженное молчание, под моим управлением прозвучат первые такты прелюдии.

Но, как всегда, надежды мои оказались иллюзорными, так как вѣнцы, при всей их кажущейся благонамеренности, отнюдь не торопились с постановкой «Тристана». Мне сообщили, что репетиции были прерваны из-за болезни тенора Андера. Они должны были возобновиться с выздоровлением артиста, но его болезнь горла затянулась на недели. Мне казалось, что это скорее предлог (разве нельзя было обратиться к другому тенору?), что постановке «Тристана» противились какие-то гораздо более влиятельные силы, которые к тому же было нелегко раскрыть.

Венская гостеприимность постепенно сменялась безразличием. Я чувствовал, как меня снова одолевают разочарование и готовность примириться с судьбой, неразлучные внутренние враги, с которыми мне всю жизнь приходилось бороться. Желая избежать кризиса, я решил, приняв приглашение семьи Везендонк, встретиться с ними в Венеции, куда они должны были прибыть из Цюриха. Отношения между нами наладились, и мы могли теперь спокойно смотреть друг другу в глаза. Меня заранее радовала перспектива прожить некоторое время в их обществе в городе, где в одиночестве,

печали и лихорадочном труде родился второй акт «Тристана». Но, вопреки ожиданиям, встреча с ними не смогла развеять моей мрачной апатии. Чудотворное избавление пришло совсем с другой стороны, оттуда, откуда я всего меньше ждал его. Не знаю, в силу каких таинственных процессов созерцание картины Тициана «Успение Богородицы» вызвало во мне внезапный и почти чудодейственный возврат жизненных сил. Откуда-то из недр сознания выплыл легендарный и замечательный образ нашего добродушного Ганса Сакса — воплощения всего самого светлого, что только есть в немецком духе; и этот образ стоял передо мной как настоятельный призыв. После болезненного напряжения, которого потребовали от меня созданные до тех пор оперы, насыщенные идеей трагизма человеческого бытия, я чувствовал огромную потребность отвести душу; поэтому мысль о создании комической оперы, посвященной мейстерзингерам (которая уже начала созревать в моем уме во время перерыва между «Тангейзером» и «Лоэнгрином»), тотчас же и всецело овладела мной. Она настолько увлекала меня, что — к великому огорчению моих друзей — я был вынужден прервать свое пребывание в Венеции, чтобы неотложно приступить к ее сочинению. Вдохновение снизошло на меня своевременно, как раз кстати, чтобы оторвать от пессимистических размышлений, вызванных проволочками в постановке «Тристана» в Вене. Воображение мое лихорадочно заработало; уже в поезде сложился план поэмы и наметились основные темы увертюры.

Но где работать? Своего дома я не имел и продолжал вести кочевой образ жизни, а в Дрезден, где я мог бы обосноваться, так как Саксония тем временем открыла мне свои двери, меня совсем не влекло, несмотря на все приглашения Минны, которая там неплохо устроилась. Я знал, что буду чувствовать там гнет ненавистного прошлого, о котором эти места напоминали бы мне на каждом шагу, а присутствие этой женщины, абсолютно чуждой мне духовно, отбило бы у меня всякую охоту работать. Необходимость хоть где-нибудь обосноваться была тем более неотложной, что, помимо вопроса об условиях для композиторской работы, вставал и вопрос о покое, к которому естественно стремился человек, доживающий пятое десятилетие своей жизни. Летучий голландец был очень и очень утомлен...

Как видно, однако, уют семейного очага не входил в число тех благ, которыми одарили меня у моей колыбели добрые феи. На мое обращение к великому герцогу Баденскому, у которого я просил разрешения обосноваться недалеко от Карлсруэ и о годовой пенсии в 1200 флоринов, я получил отрицательный ответ; при дворе, очевидно, боялись, что если я поселюсь там, мне захочется вмешиваться в музыкальную жизнь герцогства, что, конечно, вызовет некоторые осложнения (надо сказать, это опасение не было вполне необоснованным; факты подтвердили это впоследствии, в ущерб другому правителю, который оказался менее осторожным, чем герцог Баденский). А между тем положение становилось все более и более критическим; вопрос о постановке «Тристана» продолжал оставаться открытым, что не предвещало ничего доброго, и призрак материальных лишений все более и более настойчиво стучался у моего порога. Я предложил издателю Шотту уступить ему, за 20 000 франков, права на литературный текст «Мейстерзингеров», как и авторские права на сборы со спектаклей. Человек практического склада, Шотт не рискнул вложить деньги в несуществовавшее еще дело; но все же, по всей вероятности, тронутый моими затруднениями, он предоставил мне 1500 флоринов за фортепьянный клавирасцуг «Валькирии». Благодаря этому я смог уплатить часть своих долгов и прожить несколько недель, до тех пор, пока неожиданное предложение пробудило во мне надежду на резкое изменение моей горестной судьбы. Княгиня Меттерних, та самая, которая испросила у Наполеона III распоряжение о постановке «Тангейзера», великодушно предложила мне, в качестве спокойной рабочей резиденции, апартаменты прусского посольства в Париже, неограниченным гостеприимством которого я мог пользоваться с Нового года. И вот, в середине декабря 1861 года я вновь приехал в город, куда уже не думал никогда больше возвращаться. Я поселился здесь в скромной гостинице имени Вольтера на одноименной улице и с лихорадочным нетерпением ждал 1 января; но увя! — мои иллюзии снова развеялись: происшедшие в семье Меттерних события — чья-то смерть, приезд родственников — делали невозможным мое поселение в занятом ими доме посольства, о чем и сообщила мне крайне огорченная этим княгиня. Я все же прожил еще весь январь в Париже, чтобы закончить поэму

«Мейстерзингеров», единственный положительный результат этой поездки, которая стоила мне много денег и не меньше огорчений.

Небольшие пособия от издателя Шотта, в счет все того же клавираускуга из «Валькирии» (о которой я меньше всего думал теперь, занятый мыслью о «Мейстерзингерах»), позволили мне по возвращении в Германию поселиться на берегу Рейна, в Бибрихе, где я, казалось, нашел желанное уединение и покой. Писать увертюру я начал в благоприятной обстановке пробудившейся к жизни природы, которая напоминала мне о первых днях работы над «Тристаном» среди весеннего пейзажа, окружавшего «Убежище». Стараясь максимально использовать этот период безмятежной жизни, которому — я был в этом уверен — не суждено было долго длиться, я быстро продвигался в сочинении первого акта, в восторге констатируя, что могу свободно выражать задуманное в жанре, который не считал соответствующим своим сокровенным чаяниям. Меня увлекали также вопросы, которые выдвигало передо мной применение на практике в комической опере тех принципов, которые выкристаллизовались в «Тристане». Как этого и следовало ожидать, что-то должно было все же нарушить мой плодотворный покой, вдали от городского шума и суеты. В один прекрасный день в Бибрих прибыла Минна, выдвинувшая передо мной всевозможные претензии (она требовала, в числе прочего, и мебель, которую мы приобрели в Париже); чтобы избавиться от нее, я поторопился удовлетворить ее требования, согласившись на всяческие жертвы. Не успел я вздохнуть после ее отъезда, как меня снова вывел из душевного равновесия град писем, в которых к новым претензиям добавлялись всевозможные упреки и угрозы. Развод — каким бы он ни был в то время компрометирующим, особенно для женщины, — представлялся мне на этот раз единственной возможностью пресечь затянувшуюся агонию ставших невыносимыми отношений.

Но время шло, а мои небольшие денежные средства таяли на глазах. Я уже задолжал за дом, и в ближайшем будущем намечалась угроза остаться даже без самых необходимых средств существования. Положение стало попросту угрожающим с той минуты, когда Шотт не только прекратил выплату субсидий — и так довольно скудных, — но и просто отказался принимать меня. Мне больше ничего не оставалось,

как отложить в сторону начатую партитуру «Мейстерзингеров» и предпринять хоть что-нибудь, чтобы заработать самое необходимое на жизнь. Положив партитуру в ящик, я вынул оттуда дирижерскую палочку, благодаря которой и прежде выходил из материальных затруднений. И вот я снова разъезжаю по Германии, дирижируя то спектаклем во Франкфурте, то концертом в Лейпциге и добывая себе таким образом лишь необходимые средства для самого скромного существования. Моя гастрольная поездка проходила, однако, со все меньшим и меньшим успехом, и провал ее достиг — если так можно выразиться — кульминационного пункта на трех концертах в Вене (декабрь 1862 — январь 1863 года), где небрежность оркестрантов, плохая акустика зала, безразличие публики и финансовый крах как бы объединились, чтобы всей своей тяжестью раздавить меня. В этих обстоятельствах мне представилась возможность обнаружить, кто именно был одним из тайных виновников проволочек в постановке «Тристана» в Венской опере. Пользуясь своим авторитетом, человек, которого боялись во всех музыкальных кругах, ибо он обладал едким пером, г-н Эдуард Ганслик, профессор музыки и музыковед, систематически чернил мои оперы. В основе его антипатии ко мне лежало разногласие эстетического порядка: он не признавал подчинения музыки иным требованиям, кроме требований ее собственного языка, традиции которого казались ему ненаружимыми; я же подчинял музыку драматической идее и не постеснялся преступить традиции, в которых видел тормоз на пути к более глубокой выразительности. Высказав свое пренебрежение к этом ограниченному музыкальному критику, я навлек на себя его гнев и ненависть, которая изливалась не только в статьях, но и во всей его деятельности «наставника умов» в венской музыкальной жизни. Казалось, девизом для него стало преграждать мне путь. «Помирись с Гансликом, — советовали мне друзья, — только тогда сможет «Тристан» увидеть огни рампы».

Я привык к тому, что периоды благополучия в моей жизни обязательно резко обрываются, но твердо верил в то, что в самый критический для меня момент обязательно появится ангел-спаситель. И он действительно появился в лице одного русского импрессарио, который предложил мне на весну 1863 года поездку в Петербург и Москву, где

я должен был дирижировать циклом концертов, в репертуар которых входили произведения Бетховена и фрагменты из моих опер. Откровенно говоря, я думал только о возможности заработать побольше денег, чтобы обеспечить себе существование на то время, когда я буду занят созданием «Мейстерзингеров». Тем бóльшую радость и удовлетворение доставила мне неожиданная восприимчивость русских к моей музыке. Русские, как видно, были рады встретить в ней присущее и им стремление к возвышенному. И здесь, разумеется, существовали яростные антивагнеровцы, но они терялись в общем потоке симпатии, которой меня встретили и окружали в продолжение всех моих гастролей. Я с приятным удивлением констатировал, что русские понимают даже и мои новейшие музыкальные произведения, в которых я окончательным порвал с прошлым и провел рискованные опыты. Прелюдию к «Тристану», в которой два года до того Берлиоз не сумел различить ничего, кроме бессмысленных хроматизмов и диссонансов, замечательно раскрыл в своей статье Александр Серов, увидевший в ней непосредственное выражение любовной страсти, в котором решающее слово принадлежало не традиционным формам увертюры, а требованиям психологической драмы. Серов, с которым я имел удовольствие близко познакомиться во время моего пребывания в России, был замечательным, светлым умом; музыкант с самыми широкими и самыми передовыми взглядами, он самостоятельно вел героическую борьбу с закоснелым, националистическим, консервативным мировоззрением, очень агрессивным и еще весьма могущественным в музыкальных учреждениях и в печати. Он подготовил благоприятную почву для моих концертов глубоко продуманными статьями о моей музыке, сыграв, таким образом, в русской среде примерно ту же роль, какую, правда с меньшим успехом, сумел сыграть во Франции энтузиаст Бодлер.

Выручка от поездки в Россию позволила мне продолжать уединенный образ жизни, посвященной композиции. Однако ввиду того, что мне обещали безотлагательно возобновить репетиции «Тристана», я не оставался больше в Бибрихе, а поселился около Вены, в Пенцинге. Это произошло в мае 1863 года. В течение нескольких недель я успешно работал здесь над инструментовкой первого акта «Мейстерзингеров» — к сожалению, всего нескольких недель, потому

что из-за своей неосмотрительности я оказался вынужденным раньше, чем думал, снова обратиться к более доходным дирижерским занятиям. Что же случилось? После стольких лет материальных лишений и жизни «на колесах» я позволил себе роскошь заказать мебель, которая обеспечила бы мне уютную и приятную рабочую обстановку, — желание, по моему мнению, как нельзя более естественное, от которого я никогда не считал необходимым отказываться, даже с риском дать пищу легенде об окружавшей меня вызывающей роскоши. Правда, меня никогда не влекло к аскетической жизни; но когда превратности судьбы приводили меня на грань нищеты или даже ввергали в нее, — а это случалось со мной неоднократно, — я умел стоически переносить лишения, примиряясь с самыми скромными условиями жизни. На этот раз я, очевидно, поторопился в своей попытке достигнуть уровня жизни среднего буржуа: расходы намного превысили мои доходы, и мне пришлось с сожалением отложить в сторону «Мейстерзингеров» и взять в руки дирижерскую палочку. Концерты в Будапеште, Праге и Карлсруэ, на которых я выступал осенью 1863 года, хотя и принесли мне некоторое моральное удовлетворение, смогли лишь частично покрыть мои растущие долги. Озабоченный мрачными перспективами, я решил, преодолев свою гордость, обратиться за помощью к моим друзьям, супругам Везендонк. На этот раз, однако, они — столь великодушные когда-то — проявили самое холодное равнодушие. Круг сжимался вокруг меня все более и более угрожающе.

Только надежда на постановку «Тристана» поддерживала во мне бодрость духа на этом пути к катастрофе. Можете себе представить мое состояние, когда мне сообщили, что Венский оперный театр отказался от своего намерения поставить его. Происки Ганслика увенчались успехом, обеспечив ученому профессору печальную славу на будущие века: немало людей вошли в историю, уцепившись за крылья художников, произведения которых они чернили! В качестве аргументов мне приводили исключительные трудности постановки, связанные с моим новым стилем, — что было вполне справедливо; но я убежден, что, при наличии энтузиазма, желания поддержать новую идею, благорасположения власть имущих было бы достаточно, чтобы преодолеть эти трудности. Но в наших оперных театрах господствовали рутин

и коммерческий дух, что побуждало меня пессимистически смотреть на будущее моего нового произведения, вдохновленного тем же идеалом, который породил «Тристана». Если так трудно было добиться постановки одной только оперы, да еще в театре, пользующемся мировой известностью, то где же можно было бы, четыре дня подряд, исполнять тетралогию, которую я по-прежнему продолжал считать важнейшим делом своей жизни, хотя временно прервал работу над ней? Отдавшись во власть меланхолии, я воображал, что какой-нибудь великодушный правитель все же сочтет своим почетным долгом создать и поддерживать оперный театр, лишенный всех пороков современной оперы. Этот театр, который должен быть расположен в живописной и уединенной местности, чтобы позволять умам оторваться от городской суеты и скучных забот, становился в моем воображении святилищем искусства, в котором оперный спектакль приобретал бы торжественность церемониала, носил праздничный характер и напоминал величие античной трагедии. Таковы должны бы быть условия, приличествующие моим произведениям, столь непохожим на бессодержательные итальянско-французские дивертисменты, которые были тогда в моде; и только в таких условиях могла быть осуществлена постановка «Тристана» и, тем более, тетралогии. Эти идеи я изложил в 1862 году на бумаге, в предисловии к печатному изданию поэмы «Кольцо Нибелунга», завершив их вопросом: «Найдется ли такой правитель?!» Фактически я был уверен, что попусту задаю этот вопрос, потому что долгий опыт научил меня реально оценивать великодушные правителей: оно способно демонстративно вознаградить за результаты труда, но не в состоянии поддержать творца в его труде и жертвах, ценой которых этот результат достигается.

Единственным утешением в эти трудные дни были для меня присутствие и привязанность Козимы Бюлов. Да, я полюбил жену моего лучшего друга, и чувства мои находили в ее сердце волнующий отклик. Но к этому утешению, в свою очередь, примешивалось немало горечи, потому что — вопреки упрекам в беспринципности, которые я так часто навлекал на себя, — меня сильно огорчала мысль о том, что я делаю несчастным человека, с такой самоотверженностью боровшегося за утверждение моей музыки. Я был, однако

бессилен: любовь не руководствуется этическими критериями в выборе своих жертв и избранников. Всемогущая повелительница сердец, она заставляет нас покоряться себе, жертвуя любыми соображениями. Кто знает, может быть, в других условиях я попытался бы отдалиться от Козимы и подавить в себе зов сердца (ведь некогда я бежал из Цюриха в Венецию), но слишком уж я истосковался по простым человеческим радостям, чтобы найти в себе силы отказаться от последней утехи, которую могла принести мне взаимная любовь. Меня лишали возможности увидеть на сцене «Тристана и Изольду»; зато я сам во второй раз оказался в положении Тристана, которого превышающие его волю силы заставляли отплатить своему другу и благодетелю неблагодарностью. Неблагодарностью не преданной, но не менее тягостной для того, кто ее совершал.

Если в мире существует высшая справедливость, то могу сказать, что за свой поступок я тотчас же получил надлежащую кару. Жизнь моя складывалась все хуже и хуже, и, казалось, все ведет к трагической развязке. Долгов у меня накопилось столько, что кредиторы не только отказывали мне в содействии, но были готовы даже подать на меня в суд. Состояние моего здоровья также значительно ухудшилось, что не могло не сказаться на моей психике, и так довольно расшатанной столькими неудачами. Казалось, никогда еще я с таким безразличием не отдавался на волю судьбы, желая лишь одного: чтобы волны ее как можно скорее умчали меня в небытие. Конец казался мне настолько неизбежным, что, боясь, как бы он не застал меня врасплох, я даже составил завещание. Но так как смерть запаздывала, а угрозы кредиторов становились все более и более агрессивными, я решил, следуя советам друзей, без огласки покинуть Вену и переехать в Швейцарию, упорствуя в своем намерении обосноваться там даже и после отказа, которым — непоколебимая в своем безразличии — семья Везендонк ответила на мою просьбу дать мне приют. Я уезжал в условиях, подобных тем, в которых за двадцать пять лет до того бежал во Францию, с той только разницей, что тогда в груди моей билось сердце юноши, полного надежд, а теперь передо мной был непроходимый мрак.

Вновь преследуемый, на пороге нового периода изгнания, 1 мая 1864 года я остановился в Штутгарте, где воспользо-

вался щедрым гостеприимством капельмейстера местного театра. Здесь произошло событие, в котором я всю свою жизнь видел знамение судьбы, чудодейственное, спасительное вмешательство моего доброго гения. Утром 4 мая в дом моего гостеприимного хозяина явилось, чтобы нанести мне визит, лицо, звание которого не могло не поразить меня: это был личный секретарь короля Баварии. Увидев меня, он облегченно вздохнул, так как уже несколько дней провел в розысках. Он сообщил мне сенсационную весть: восхищенный моей музыкой, Его Величество король Баварии желает взять меня под свое высочайшее покровительство и предоставляет в мое распоряжение все необходимое для осуществления моих планов; на следующее утро он ждет меня в своем королевском дворце в Мюнхене, а в знак своего высочайшего благоволения шлет мне в подарок свой портрет и дирижерскую палочку.

Завесу окружавшей меня тьмы внезапно прорезал ослепительный луч света.

Я был вне себя от радости.

XIV

Случилось то, о чем не смел и помышлять мой ум, все более и более склонный к скептицизму. Зов, брошенный мною в бесконечность, не только не потерялся в пустоте, как я того ждал, но нашел отклик в великодушном и полном энтузиазма сердце коронованной особы, чье благородство заключалось не только в гербе, но и в необычайно возвышенной душе. Будучи еще подростком, он познакомился с «Лознгрином», и моя музыка уже тогда пленила его. С этой минуты наибольшим наслаждением для него стало присутствовать на постановках моих опер и изучать мои работы по эстетике. С горечью и удивлением узнал он о том, какую страшную цену лишений, гонений и преследований пришлось мне уплатить за дерзновенное стремление реформировать музыкальный театр, и был глубоко потрясен, прочтя мое предисловие к «Кольцу Нибелунга», с заданным в нем вопросом, который звучал, как отчаянный крик утопающего. Да, на свете есть такой правитель, подумал юный Людвиг, готовый протянуть мне руку помощи, как только это позволят обстоятельства. И вот случай сделать это представился: король Максимилиан Баварский умер, и восемнадцатилетний принц должен был вступить на престол. Первое, что сделал новый король, было — призвать меня ко двору.

Его великодушие отличалось от великодушия других князей: оно не было ни показным, ни основанным на расчете, а проистекало из искреннего сочувствия моему эстетическому идеалу, который он понял так глубоко, как никто до тех пор (это побудило Листа сказать, что он настолько же воспри-

имчив, насколько я плодovit). Он вел себя скорее, как великий человек с душой артиста, чем как монарх. Он предлагал мне все, о чем мог мечтать человек, жаждавший работать и творить: спокойное, обеспеченное существование, неограниченное поле для проявления моей инициативы и реформаторских идей, полнейшую материальную и моральную поддержку для осуществления самых дерзновенных планов. Кроме того, с моих плеч спадало непосильное бремя долгов, которые заставили меня покинуть родину, да еще и втихомолку. Вначале мне просто не верилось, что случившееся со мной — действительность. Свалившееся на меня счастье было столь велико, что подчас казалось мне непомерным: жизнь не приучила меня к таким щедростям.

Мне шел уже пятьдесят второй год, но я словно вдруг вернулся вспять, помолодев на десятки лет, так как вновь обрел юношеский пыл эпохи энтузиазма. Ко мне вернулась не только физическая молодость, но и молодость духа, так как, стряхнув с себя парализующую кору скептицизма, я снова начал надеяться, верить, мечтать. И каким исполинским, всемогущим двигателем оказался этот возродившийся к жизни идеализм! Впервые в жизни избавленный от забот, бремя которых я чувствовал до тех пор изо дня в день, поселившись в жилище, превосходившем своей роскошью все мечты моего разгоряченного воображения в дни самой жуткой нищеты, я жадно набросился на нотную бумагу. Передо мной все время лежали раскрытыми партитуры «Зигфрида» и «Мейстерзингеров»: в своем лихорадочном стремлении наверстать потерянное время, под властью более кипучего, чем когда-либо вдохновения, я пытался работать над ними параллельно. Что касается тетралогии, я взял на себя перед королем обязательство закончить ее за два года, с тем чтобы летом 1867 года «Кольцо Нибелунга» могло быть полностью поставлено в Мюнхене. Помимо этого, меня неотступно преследовала мысль о новой опере, которая все больше и больше пленяла меня: это был «Парсифаль», замысел которого впервые возник в моем уме, когда я работал над последним актом «Тристана». И голос, идущий из сокровенных недр сознания, шептал мне, что эта опера должна завершить цикл сотворенного мной на этом свете.

Представьте себе, однако, что, невзирая на замечательные условия работы, я все же не мог разрешить себе полностью



Ричард-Львиное сердце музыки.
«Эуропа», 1854 г.



- Сударь, у вас есть билет на мой концерт, я попросил бы вас уплатить за него.
 - Милостивый государь, я плачу в будущем, это подходит к вашей музыке. Зайдите примерно лет через 10.
- «Шаривари», 1860 г.



- Я продал свою партитуру.
 - Музыкальному издателю?
 - Нет, аптекарю.
 - В качестве снотворного. Отлично.
- «Шаривари», 1861 г.



- На репетиции «Тангейзера».
- Черт возьми, господин Вагнер, ваша музыка ужасно шумна!
 - Да, я хочу, чтобы меня услышали отсюда в Германии.



**Бедный путник! — Неужели?
«Пуни», 1865 г.
(Намек на ежегодную пенсию
в 8000 франков, предоставлен-
ную Вагнеру королем при от-
бытии из Мюнхена).**



**Вагнер пробивает барабанную пе-
репонку слушателей.
«Эклипс», 1869 г.**



**Современная мифология.
Обожествление Вагнера в Бай-
рёйте (1876).**



**Юпитер передает Вагнеру ору-
жие от имени богов старого
Олимпа.
На втором плане: Козима Вагнер
собирает золотой дождь.
«Дер Фло», Вена, 1876 г..**



Вагнер сочиняет.
«Иллюстрирует спортинг энд драматик ньюз», Лондон, 1877 г.



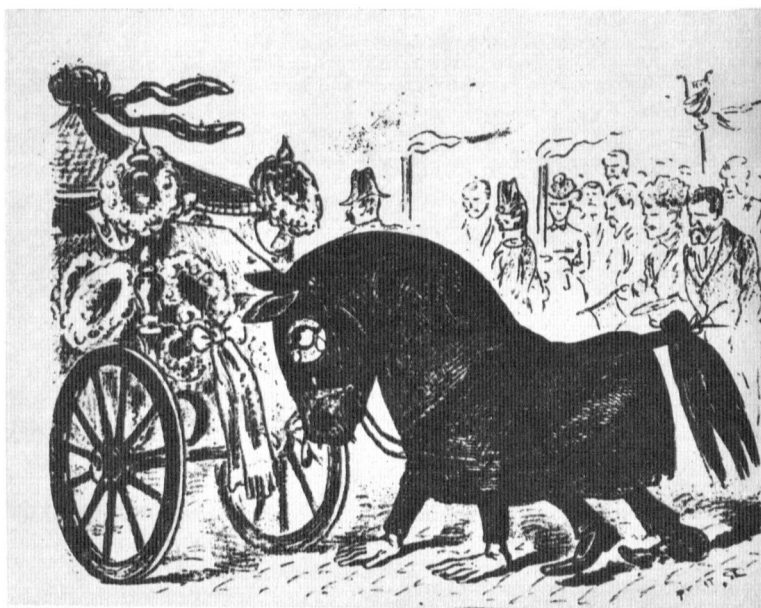
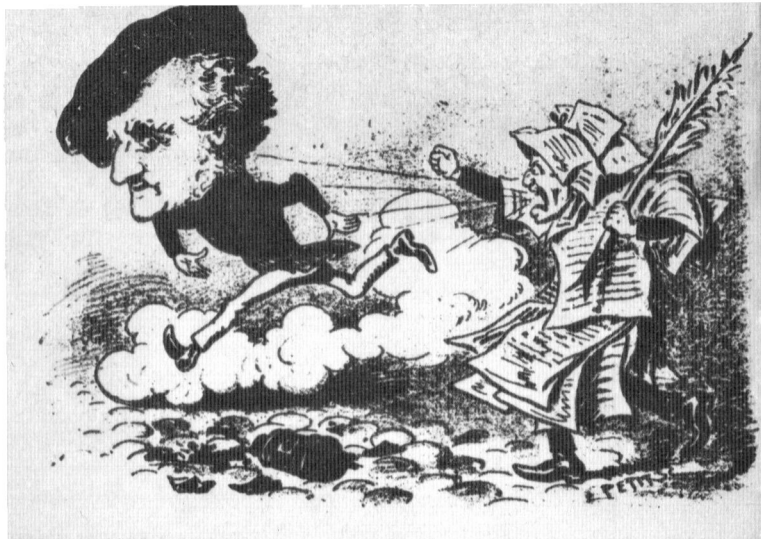
Вагнер тащит в Байрёйт все барабаны, за негодностью списанные с учета австрийским военным министерством.
«Кикирики», Вена, 1876 г.



Вагнер в раю, среди ангелов:
«Дорогие мои, устроенный мне прием чрезвычайно любезен, но без литавр и труб вы никогда не добьетесь никакого эффекта!»
«Кикерики», 1883 г.



Современные рыцари Грааля:
Лист, Вагнер, Бюлов.
«Дер Фло», 1882 г.



*При жизни критика яростно преследовала его.
Теперь, идя за похоронными дорогами, она играет роль
коня в траурной погоне.
«Кикирики», 1883 г.*

отдаться творческому порыву. Но на этот раз вдали от письменного стола меня держала приятная причина. Мой высочайший покровитель предоставил мне полную свободу принимать все меры, которые я сочту необходимыми для того, чтобы музыка смогла занять в общественной жизни подобающее ей почетное место; это пробуждало во мне предприимчивость и организаторские способности, заглухнувшие было за отсутствием возможностей проявления. Намереваясь искоренить в зачатке упадок музыки, я во всех подробностях разработал проект реформы музыкального образования, призванный, согласно моей концепции, с самого начала воспитывать будущих музыкантов в духе преклонения перед большим, серьезным, содержательным искусством, прививать им чувство высокой ответственности за свое призвание. Кроме этого, совместно с архитектором Земпером я разрабатывал план идеального музыкального театра, в котором постановки моих опер проходили бы в самых благоприятных условиях, создавая атмосферу священнодействия, и который располагал бы самым усовершенствованным техническим оснащением. В ожидании этого театра, ради строительства которого король был готов прекратить начатые работы по сооружению больших, важных построек, я приступил к образцовой постановке своих произведений в здании Мюнхенской оперы. «Летучий голландец», «Тангейзер» обретали, наконец, музыкальное и сценическое воплощение в той форме, в которой я их задумал, чего раньше я никогда не мог добиться, ибо все время в большей или меньшей мере зависел от мелких административных расчетов, от театральной и музыкальной рутины; теперь же я был полновластным хозяином, и все, чего я требовал, осуществлялось как по мановению волшебной палочки. Когда коллектив Мюнхенской оперы, в результате этого сотрудничества, сумел в полную меру реализовать свои артистические возможности и проникся образом моего мышления, я счел, что наступил момент вынести на сцену оперу, в которой я видел верх всего совершенного мною до тех пор. Я приступил к репетициям «Тристана и Изольды», вполне сознавая, что постановка этой оперы будет важнейшим и самым волнующим моментом моей жизни. Чтобы объективно и полно судить о спектакле, я решил доверить музыкальное руководство человеку, который проявил столько энтузиазма

и понимания в пропагандировании моих опер, — Ганс фон Бюлову. Преодолев в себе горечь разочарования в друге — ибо предпочтение Козимы ко мне проявлялось все более явно, — он ответил на мое предложение с прежней готовностью и преданностью. Для исполнения ролей моих двух главных героев я обеспечил себе неоценимое содействие замечательных дрезденских певцов — тенора Людвига Шнорра фон Карольсфельда и его жены, певшей партию сопрано. Шнорр был самым совершенным исполнителем для воплощения на сцене моего музыкального идеала, который много лет назад открылся мне в вокальном и сценическом искусстве Вильгельмины Шрёдер-Девриент. Шнорр понял мою музыку и освоил ее еще до знакомства со мной, расшифровав в ней самые тонкие психологические оттенки. Когда я отдал себе отчет в его необычайной способности вникать в сокровенные тайны вещей, я испытал трагическое беспокойство за его судьбу. Несмотря на слабое здоровье и крайнюю молодость, он каким-то чудом героически вынес огромные усилия, которых требовало исполнение адски трудной роли Тристана. Премьера, состоявшаяся 10 июня 1865 года, была поистине замечательным увенчанием моих трудов. Артисты играли и пели на сверхчеловеческом уровне напряжения, выше которого я не мог себе ничего представить. Зрителей не шокировала новизна выражения, потрясающая сила чувства, которая передавалась и им, вопреки загадкам столь сложного — пожалуй, даже озадачивающего — мелодического, гармонического, оркестрового языка. Потрясенный свершившимся чудом, я прекратил после четвертого спектакля постановки «Тристана», опасаясь, что с их повторением экстатический трепет, вызванный спектаклем, утратит свою силу; к тому же я не желал ставить под угрозу здоровье артистов, требуя от них и в дальнейшем изнуряющей затраты энергии. Происшедшего было достаточно, чтобы укрепить во мне веру в свой идеал и побудить меня неуклонно следовать по избранному пути.

Но блаженство этих моментов не было все же вполне безоблачным. Его омрачали тени сил, закипавших в темноте, с приглушенным угрожающим гулом: то была волна недовольства, которое мое пребывание в Мюнхене вызывало в рядах ограниченного филистерства. Я не совсем понимал смысл этого недовольства, да и не особенно старался разо-

браться в нем, закаленный тремя десятилетиями клеветы и гонений. И если в душе я испытывал некоторую озабоченность, то это было беспокойство за моего высокого покровителя, который не мог избежать упреков за деятельность, развернутую мной в столице Баварии. Эти тени еще более сгустились надо мной, когда, вскоре после премьеры «Тристана», я дирижировал концертом, на котором исполнялись фрагменты из моих опер — «Тангейзера», «Лознгринна», «Тристана», «Золота Рейна», «Валькирии». По желанию короля, который не любил слушать музыку в окружении толпы, концерт этот был дан всего лишь для нескольких человек. Но в моем вечно возбужденном воображении этот пустой зал становился как бы символом окружавшей меня враждебности. Пение Шнорра залило, однако, солнечным светом темный и пустой зал театра. Зигмунд и Зигфрид, поочередно оживавшие благодаря его бархатистому и звучному голосу и своеобразной фразировке, свидетельствовали перед слушателями, пожалуй, в еще более ярком свете, чем тот, в котором задумал их я. Кто мог бы предположить тогда, что это божественное пение было для Шнорра лебединой песней? Спустя неделю после его отъезда из Мюнхена, из Дрездена пришло известие о внезапной кончине этого замечательного артиста. В отчаянии поспешил я в Дрезден, но увы! — прибыл в тот момент, когда последние комья земли падали на свежую могилу. Это трагическое событие было для меня как бы мрачным предупреждением со стороны судьбы, и испытываемое мною чувство стало тем более гнетущим, что многие — и даже печать — считали меня моральным виновником смерти Шнорра, погибшего, как говорили они, под непомерным бременем «Тристана». Именно тогда и зародилась в моем уме мысль, ставшая впоследствии источником непрерывных духовных мук, — мысль о том, что преданность мне так или иначе оказывается роковой для всех моих друзей. Эта мысль возникла в моем уме, правда еще в туманной форме, еще тогда, когда я узнал о преждевременной кончине убежденного вагнеровца Эдмона Роша, довольно талантливого поэта и автора французского перевода «Тангейзера», с которым — если вы помните — я повстречался на французской таможне. Драма фон Бюлова, которая должна была усилиться с годами, все

более и более упорно заставляла меня возвращаться к этой мысли, а ужасная весть о смерти Шнорра навсегда наложила на мое сознание свою зловещую печать.

Вслед за теньями не замедлили появиться и отбрасывающие их силы, выполняющие роковое предвестие судьбы. Что случилось? Впервые в жизни ставший баловнем судьбы, я вызвал чудовищную зависть и ревность. Меня ненавидели, в первую очередь, придворные, глубоко оскорбленные тем, что король приблизил меня к себе, как друга, как наперсника, которому нередко с возмущением жаловался на раболепие и тупость своих министров. Меня ненавидели писатели и музыканты Баварского королевства, которые, все поголовно считая себя гениальными, не видели, что именно дает мне право на первенство, тем более, что для многих мое искусство являлось выражением самой нелепой концепции. И, наконец, я был антипатичен всем провинциальным патриотам, для которых саксонец, обосновавшийся в Баварии, оставался пришельцем, чужаком, а щедро оказываемые ему почести казались вызовом, брошенным нации. Все они сплотились и развязали против меня яростную кампанию в печати. Мое присутствие при дворе было объявлено серьезной политической опасностью, так как воздействие моих идей якобы могло толкнуть короля на действия, пагубные для государства (они не знали, что в управлении своим королевством Людвиг был гораздо более независимым, чем это казалось со стороны; несмотря на всю свою привязанность ко мне, он был способен начать насвистывать какую-нибудь мелодию или упорно смотреть в сторону, как только я начинал давать ему советы такого рода). Расходы, связанные с постановкой моих опер, считались глубоко обременительными для казны Баварии, как будто субсидии, выплачиваемые тому или иному музыкальному учреждению, могли привести государство в финансовому краху; к этим расходам некоторые с возмущением добавляли и затраты, связанные с моей личной жизнью, помещая в газетах подробности о роскоши, в которой я жил, — подробности, доходившие до уточнения числа моих шлафроков (основанного на ошибочных сведениях, потому что у меня их было не 60, как писали в газетах, а 65...).

Скандал разрастался. Становилось все более и более очевидным, что эти яростные нападки сможет приостановить

только отъезд «пришельца». Людвиг с замечательным мужеством противостоял давлениям со стороны своих министров, проявляя готовность пойти на все, даже ценой роковой для него развязки. Но этого не мог допустить я, который был ему в такой мере обязан. Меня мои враги могли разве что прогнать; для него же государственный переворот означал бы конец всему. Решившись покинуть Мюнхен, я заклинал его не противиться моему намерению. Я, правда, не открыл ему своей тайны, но меня более чем когда-либо преследовала мысль о роковой судьбе преданных мне людей. Пытаясь предупредить новое подтверждение этого рокового предназначения, я отказался бросить еще один вызов судьбе и 30 ноября 1865 года покинул Баварию.

Мое благополучие длилось полтора года. Вы скажете, это мало? О нет, это колоссально много, дорогой друг, если подумать, что до тех пор у меня бывали лишь моменты прояснения и целые десятилетия мук. Как и незабываемое пребывание в «Убежище» подле Цюриха, баварский период моей жизни был даром провидения и внес в нее перемену, которая не могла длиться дольше, ибо это противоречило бы общей линии моей судьбы. И я сознательно, примирившись со своей судьбой вечного скитальца, вступал в период нового изгнания.

XV

И вот я снова ищу себе убежища. Несколько недель я скитался по швейцарским дорогам, без всякой определенной цели, останавливаясь то в Вевейе, то в Женеве, но нигде не обосновываясь окончательно. Снова живя под знаком Летучего голландца, я с мрачной апатией следил за тем, как из потайных уголков моей души угрожающе всплывает пессимизм, который я имел было наивность считать навсегда искорененным. Человек, который несколько лет назад так страстно жаждал покоя, отдыха, затворничества, чувствовал себя теперь гонимым какой-то таинственной, демонической силой по пути бесконечных скитаний. Как только я пробовал задержаться где-нибудь на более долгий срок, меня охватывало невыносимое отчаяние; оставаясь наедине со своими мыслями, я позволял им овладевать собой, скитальческая же жизнь, напротив, занимая мой ум всяческими мелкими заботами, отвлекала меня от убийственного самоанализа. Я дошел до того, что стал даже радоваться серьезно расшатанному состоянию моего здоровья, так как оно побудило моего врача приписать мне, как абсолютно необходимое средство, поездку на юг Франции, что я и поспешил сделать в январе 1866 года. В Марселе до меня дошла весть о смерти Минны. Таким образом, кончилась не только ее агония (в последнее время болезнь сердца, которой она страдала, обязывала ее к почти полной неподвижности), но и бесконечно долгая агония нашего супружеского союза, источника стольких неприятностей, сущего проклятия моей жизни. За две недели до смерти она сделала жест, глубоко тронув-

ший меня: возмущенная клеветническими выпадами против меня в печати, в числе которых было и утверждение, будто я обрек свою жену на голодную смерть, она поместила в одной из газет от 9 января категорическое опровержение этих слухов.

Но вот разбушевавшиеся воды успокоились, отчаяние сменилось примирением с новой, или вернее со старой, действительностью, ибо мое мюнхенское счастье было лишь временным отступлением суровой судьбы, с которой поневоле приходилось смиряться. Предаваться и далее отчаянию было бы роскошью, недозволённой в период, когда жизнь моя близилась к закату и каждый день был необходим для завершения здания, возведение которого было единственным оправданием моего существования на этом свете. Пытаясь восстановить прерванную нить творческой работы, я пресек, наконец, свои скитания и обосновался в местечке Трибшен под Люцерном, на берегу озера, среди гор и хвойных лесов. Вскоре после того, как я поселился там, мне нанес визит фон Бюлов, также вынужденный покинуть Мюнхен и направлявшийся теперь в Базель, где ему предстояло зарабатывать на жизнь уроками игры на пианино. К семейному несчастью добавлялась теперь и профессиональная неудача, и я нес значительную долю ответственности как за одно, так и за другое. Полный достоинства и сдержанности в своем горе, фон Бюлов не сделал мне ни малейшего упрека. Напротив, отлично зная, что судьба не пощадила и меня, он выказал крайнюю обеспокоенность о состоянии моего здоровья и духа. В качестве товарища по одиночеству он оставил мне Ганса Рихтера, молодого дирижера, энтузиаста и поклонника моей музыки, присутствие которого внесло в мою жизнь немного радости. Но наибольшее облегчение в беде принесло мне доказательство замечательной верности в дружбе, которое дал мне мой высочайший покровитель, приехавший отпраздновать со мной 53-й год моего рождения. Пренебрегая требованиями этикета, он, к величайшему огорчению своих министров, покинул Мюнхен, чтобы подбодрить изгнанника и заверить его в своей нерушимой дружбе. Он сказал мне, что случившееся нимало не поколебало его в решении проложить моим операм путь, используя весь авторитет, которым он располагал. Чувствуя подле себя такую поддержку, я словно чудом вновь обрел творческое вдохновение.

Из двух партитур, с которыми я прибыл сюда из Мюнхена, — «Зигфрида» и «Мейстерзингеров», — я выбрал вторую, несмотря на то, что первая давно уже ждала своего завершения. Но я уже не был больше Зигфридом, а со временем уподобился скорее Гансу Саксу, ибо юношеская горячность постепенно сменилась безоблачной примиренностью зрелых лет, когда замолкает голос желаний и страстей. Если до сих пор я так долго откладывал работу над «Мейстерзингерами», — возможно, это происходило и по той причине, что тогда я еще не вполне вжился в психологическую проблематику произведения, которое теперь, по мере приближения заката жизни, воспринимал с автобиографической остротой. Увлечись работой, я уже не останавливался больше, пока 20 октября 1867 года не написал заключительного аккорда партитуры. Мой высокопоставленный друг сдержал свое обещание: новое мое произведение было немедленно принято Мюнхенской оперой, которая — следуя энергичным рекомендациям свыше — мобилизовала все свои силы для осуществления спектакля. Премьера состоялась 21 июня 1868 года, месяц спустя после того, как, при сердечном участии короля, я отпраздновал в Бергенском замке 55-ю годовщину своего рождения. За репетициями я следил из королевской ложи; опасаясь возобновления ярости, которую три года назад вызывало мое присутствие, Людвиг желал внушить таким образом как можно больше уважения моим возможным противникам, открыто подчеркивая свое высокое покровительство и задавая тон аплодисментам. Думаю, что успехом, поистине впечатляющим, я был обязан не только королевской поддержке, но и тому — и, пожалуй, главным образом тому, что опера эта, пророчески возвещающая торжество немецкого духа в искусстве, обращалась к национальному чувству населения, чрезвычайно накаленному в тот период, непосредственно предшествовавший войне с Францией. Однако я холодно смотрел на овации мюнхенских зрителей, будучи убежден в недолговечности их энтузиазма: кто мог бы гарантировать мне, что через день он не сменится безразличием, с той же легкостью, с которой вчерашние хулители, позабыв о том, что именно они изгнали меня, приветствовали меня теперь как героя дня? Редко случалось мне на протяжении всей моей жизни встречать понимание и сочувствие в тот момент, когда я больше всего

нуждался в них; они проявлялись обычно с запозданием, в минуту, когда, в лучшем случае, могли принести мне лишь тень утешения, после того как я самостоятельно преодолевал кризис, отчаянно стискивая зубы и платя кровавую дань. Сарказм злопыхателей, подавленный в зрительном зале, проявился все же в печати, к тому же в такой форме, которая — вопреки моей постепенно выработавшейся бесчувственности к ядовитым уколам критики — заставила больно сжаться мое сердце. Вагнер — писал один из тех, чьим пером, вероятно, водила рука самого дьявола, — привык убивать своих благожелателей: «Тангейзер» оказался роковым для Эдмона Роша, «Тристан» — для Шнорра; кто же будет теперь жертвой «Мейстерзингеров»? Я ужаснулся, прочитав в газетах то, что до тех пор было лишь скрытым опасением, которое даже я сам не смел высказать вслух. Едкий намек был как нельзя более прозрачным, и с тех пор судьба молодого короля стала для меня постоянным поводом тревоги. Эта тревога росла по мере того, как Людвиг, окруженный рутиной, посредственностью и злобой, упорствовал в своих смелых намерениях, без которых он не мог бы проложить путь для моих опер. Мне хотелось бы знать, что он вне всякой опасности; но мог ли я отказаться от единственной возможности увидеть свое творчество поднятым на надлежущую ступень?

Наконец, пришел и черед тетралогии. Нелегко было мне, после почти десятилетнего перерыва, вновь связать нити столь сложной ткани; продолжать некогда начатую, но затем отложенную в сторону работу бывает намного труднее, чем заново начать ее. Но и на этот раз участие короля послужило для меня решающим толчком: «Золото Рейна» и «Валькирия» были поочередно поставлены в Мюнхене, в 1869 и 1870 годах; это вновь воспламенило меня, пробудило во мне интерес к проблематике тетралогии, восстановило в сознании развитие ее многочисленных планов — философского, драматургического, музыкального. В 1869 году я закончил «Зигфрида» и тотчас же принялся за оперу, призванную увенчать весь цикл и уточнить его смысл, самую сложную и самую объемистую из всех частей тетралогии, а именно за «Гибель богов». Я выразил свою признательность за поступок, который побудил меня приступить к завершению этой грандиозной фрески, посвятив «Кольцо Нибелунга» королю

Людвигу и приказав инкрустировать на фронте оперы стихи посвящения. Присутствуя на постановках «Золота Рейна» и «Валькирии», я, однако, с сожалением констатировал огромную пропасть между тем, как представлял себе постановку тетралогии, и тем, что было достигнуто в этих спектаклях. Техническое оформление постановки (начиная уже с архитектурного замысла театра) не соответствовало идейному содержанию моих произведений, имеющих космические масштабы и глубоко философское значение; его можно было бы полностью раскрыть лишь в зале, где царила бы атмосфера глубокой и благоговейной сосредоточенности, чего можно было добиться только путем совершенного и своеобразного технического оформления постановки — с одной стороны, и полного раскрытия духовного содержания произведения — с другой. В постановке же при помощи средств и приемов, носивших явный отпечаток несерьезной традиционной оперы, против которой я восставал, мои произведения раскрывались в ложном свете, высокие намерения нередко компрометировались смешными сценическими решениями. С другой стороны, постановка драм, входящих в тетралогия, по отдельности — да еще и с перерывами на целый год — создавала усеченную и, следовательно, неправильную картину того, что я хотел ими выразить, так как смысл каждой из них мог четко раскрываться только в контексте четырех последовательных спектаклей, из которых должна была слагаться идеальная постановка «Кольца». Какой театр в мире согласился бы и оказался в состоянии взять на себя задачу осуществления подобного тетралогического спектакля? Все эти размышления выдвигали на повестку дня вопрос о строительстве специального вагнеровского театра, давно уже созданного моим воображением, но все время отесняемого в отдаленные уголки моего сознания огромными практическими трудностями, с которыми не могло бы справиться даже и неограниченное великодушие моего высокого покровителя. Без такого театра мой новаторский замысел был вынужден остановиться на полпути, ибо моя новая концепция оперы требовала радикального преобразования стиля постановки и сценического оформления. Мой план был, конечно, химерическим, но я отказывался верить, что покину этот мир, так и не увидев его осуществления. Как я вам уже говорил, я научился не отчаи-

ваться, овладел искусством ожидания. К тому же спасительное вмешательство моего высочайшего покровителя в момент, когда все казалось потерянным, доказало мне, что на этом свете бывают и чудеса...

В годы, проведенные в Трибшене, особенно ярко раскрылось воинствующе-национальное направление моей эстетики. Горячность, с которой я боролся за утверждение в искусстве немецкого духа, того, что есть в нем наиболее глубокого, наиболее здорового, наиболее традиционного, достигла в этот период наивысшей точки, что нашло свое выражение в работе «Немецкое искусство и немецкая политика», выход которой из печати в 1868 году вызвал настоящую бурю и воспламенил умы. По своей вероятности, этому способствовали и общие настроения тех лет, когда повсюду в Германии распространялись антифранцузские лозунги, а начало вооруженного наступления на наших западных соседей казалось неизбежным. Но решающим фактором был, думаю, все же мой собственный жизненный опыт: мое творчество встретило самый яростный отпор именно со стороны французов, с их фривольностью и развратом, всеильных не только в Париже, но и в наших городах, где они процветали под покровительством князей, с их салонными вкусами, тогда как немецкое искусство оставалось на положении Золушки. Хуже всего было то, что эти влияния проникли, главным образом, в тот вид искусства, который имел самый широкий отклик в обществе, а именно в театр, ставя под угрозу само духовное здоровье народа, усыпляя его национальное сознание. Продолжая традиции Моцарта и Вебера, я добивался того, чтобы со сцены мощно звучал голос подлинного, но все более забываемого немецкого духа, и делал это не из дешевого ура-патриотизма, а потому, что всей душой верил в благородство этого духа и был уверен, что оно способно содействовать возрождению всей европейской культуры. Вот почему я с сочувствием смотрел на кампанию 1870 года против Франции и на наступление прусских войск на Париж. Капитуляция французов вызвала у меня саркастический выпад («Капитуляция, комедия в античном духе»); этой статьей я мстил за мои парижские злоключения, а в честь победы Германии написал «Кайзермарш» для оркестра и хора, продиктованный искренним энтузиазмом, в надежде, что это будет не простое сочинение «на случай»,

а настоящее произведение искусства. О, иллюзии интеллигента-идеалиста! Вскоре выяснилось, что война не имела ничего общего с идеей обновления одряхлевшей культуры и была развязана нашими правящими кругами отнюдь не во имя защиты культурных ценностей. В свете этой действительности проявленные мною симпатии казались мне тем более неуместными, что они явно противоречили идее «Парсифаля», который в то время как раз обретал свою окончательную форму (либретто его было набросано мною еще в 1865 году): в этой драме я стремился воспеть братскую любовь между людьми, а между тем сам позволил захлестнуть себя волне братоубийственной ярости! Таким образом, я вступил в конфликт с самим собой не только как художник, но и как мыслитель, ибо считал спасительной миссией Германии торжество духа над гедонической чувственностью, которой поддалась европейская, и в первую очередь французская, культура. Но разве насилие и кровопролитие могли быть выражением высокой духовности? Разве своим надменным и мрачным торжеством мы, немцы, не являли французам зрелища такого падения, до какого не докатились даже они? После того, как мои националистические страсти понемногу улеглись, трезво пересмотрев свое поведение, я понял, что дело обстоит не так просто, как я воображал, думая, что на правом берегу Рейна царят возвышенная духовная жизнь и подлинные художественные ценности, а на левом берегу этой реки — разврат и торгашеский взгляд на искусство. Сводить всю французскую культуру к Оффенбаху, Алеви и Скрибу было крайне несправедливо; и я слишком легко забыл, что в современной мне Франции цвела поэзия Бодлера и Готье, которых мне не подобало обходить своим вниманием, хотя бы уже потому, что первый некогда с героическим мужеством подлинно культурного человека отстаивал мои заслуги, а к дочери второго, Юдите, я питал более чем дружеские чувства в те годы. А разве музыка Берлиоза, это великолепное выражение стремления человечества к вершинам, величественное и непризнанное (что заслужило ему незавидное прозвище... французского Вагнера!), не была, в свою очередь, доказательством жизненности культуры, которую я поспешил огульно осудить из-за некоторых упадочнических явлений? Чем больше я приближался к старости — и к

мудрости, тем яснее становились мне ошибочность, субъективность, пристрастность моих антифранцузских настроений; но, к сожалению, растущее число забот помешало мне пересмотреть и разъяснить свои взгляды. Надеюсь все же, что люди, полюбившие меня и вникнувшие в суть моего творчества и мышления, сумели раскрыть их подлинный смысл, глубоко гуманный, решительно отвергающий спесивый и агрессивный национализм. Избрать эти временные настроения исходной точкой и истолковывать мое творчество в их свете, находя в нем оправдание для бог весть каких антикультурных и антигуманистических действий, означало бы исказить мое творчество. Не думаю, однако, что подобное толкование возможно вообще; слишком уж оно чудовищно для того, чтобы человеческий разум мог принять его.

Переезд Козимы ко мне в Трибшен положил конец превратностям моей интимной жизни. После неоднократных раскаяний и возвратов — ибо такой чуткой женщине нелегко было видеть, как по ее вине морально гибнет человек, Козима решила навсегда расстаться с Бюловым и последовать за мной. Она пришла ко мне как Сента, чей безошибочный инстинкт подсказал, что призвание ее жизни — утешить Голландца; и действительно, до конца моей жизни она была для меня неоценимым спутником, стимулом и поддержкой, если хотите, своего рода леди Макбет — только в положительном смысле. В чувстве моем к ней не было, разумеется, того пыла, с которым я любил Матильду (о чем Козима лишь догадывалась; об этом эпизоде моей жизни я не упомянул в своих «Мемуарах», которые диктовал по ее настоянию, щадя ее самолюбие). Чувство, которое я питал к Козиме, спокойное и благоразумное, не было от этого менее прочным; оно было порождено сознанием огромной вдохновляющей роли, которую должна была сыграть в моей жизни любовь этой чуткой и высококультурной женщины (качества, отсутствие которых породило неудачу моего первого, 30-летнего брака). Скрепив связь, которая длилась уже годами, наш законный брак, состоявшийся в 1870 году, совпал с появлением на свет крошечного существа, которому я в своей отеческой любви пожелал стать таким же богатырем душой и телом, как мой любимый герой, Зигфрид; именно поэтому я и назвал его Зигфридом. Это обстоятельство побудило меня на минуту уклониться от решения все-

цело посвятить себя жанру музыкальной драмы: в честь первой годовщины рождения моего сына я сочинил большую симфоническую пьесу, написанную в исключительно спокойных и светлых тонах — «Идиллию Зигфрид»; скрытый в кустах небольшой оркестр под руководством Ганса Рихтера исполнил его в этот праздничный день для Козимы, в момент, когда она выходила из виллы. Вы можете восполнить свое представление о моих подлинных чувствах к Франции, узнав, что крестной матерью Зигфрида была Юдита Готье, которая вместе со своим мужем Катюлем Мандесом долго гостила у нас в Трибшене, и мы жили с ними душа в душу.

Годы, проведенные в Трибшене, остались незабываемыми не только из-за царившей там семейной гармонии, но и потому, что здесь я познакомился с молодым человеком, чей блестящий ум буквально обворожил меня. Знакомство между нами началось, фактически, еще за несколько лет до того — с того момента, как мои статьи и музыка завоевали мне симпатии профессора Базельского университета Фридриха Ницше, и весенним утром 1869 года он, робея, вошел в сад нашей виллы. Мой взгляд на музыку сыграл в его умственном развитии примерно такую же роль, как некогда идеи Шопенгауэра в становлении моих философских идей. Занятый вопросом духовного возрождения современного общества, являвшего признаки обветшания и разложения, Ницше видел в моем реформаторском творчестве путь к избавлению и моральному взлету: человечество оздоровится, черпая силы из такого источника, как опера, являющаяся результатом объединения всех видов искусства вокруг музыки и по ее почину. Мое творчество представлялось Ницше возрождением древнегреческой трагедии на уровне мировоззрения и художественной техники XIX века, будучи призвано духовно возвышать людей, как праздники Диониса две тысячи лет назад. Я был счастлив услышать эти идеи, ставшие глубоким личным убеждением человека, в котором я различал признаки гениальности; это укрепляло во мне убеждение в правильности моих гипотез, неоднократно опровергавшихся за их экстравагантность. Особенно радовала меня мысль, что эти идеи, сформулированные таким вдохновенным пером, как перо Ницше — более живым, более красочным, более «французским», чем мое, — смогут

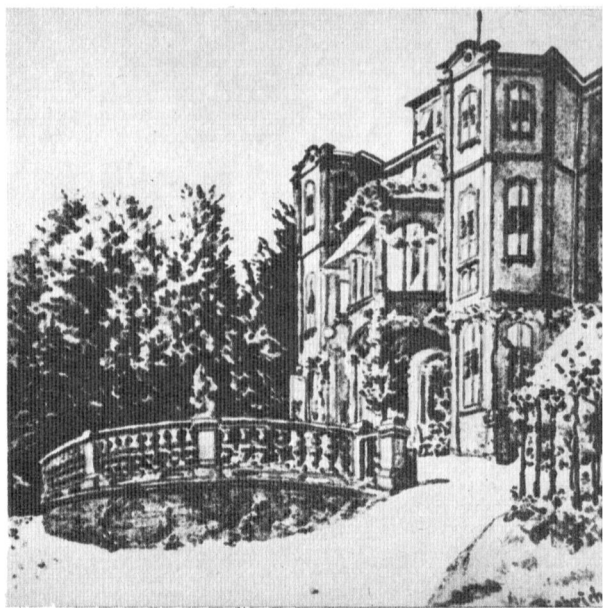
найти новых приверженцев, глубже укорениться в сознании людей. Ничто не могло доставить мне большего интеллектуального наслаждения, чем наши долгие беседы, на фоне чарующих картин швейцарского пейзажа, во вдохновляющем присутствии Козимы (на которую мой молодой собеседник смотрел почти с благоговейным восхищением, что, однако, нимало не беспокоило меня, потому что Ницше отнюдь не обладал чарами Тристана, и, следовательно, у меня не было причин для комплексов короля Марка, хотя я и мог бы быть отцом Козимы). Эти беседы дали материал для целого цикла лекций, которые Ницше прочел в Базеле и которые были собраны затем под заглавием «Рождение трагедии из духа музыки» в его книге, вышедшей в 1872 году. Ницше не упомянул в них моего имени, но из изложенного вполне отчетливо явствовало, что речь идет о моем творчестве, и появление книги вызвало громкий скандал: как смел этот юнец считать образцовой музыку, нелепость которой была доказана до него столькими мастерами?

Шесть лет моего пребывания в Трибшене были самым длительным и прочным периодом затишья в моей жизни. Неужели судьба сжалилась наконец надо мной? Но, очевидно, такая жизнь была не по мне, возможно потому, что после всего пережитого я не был уже в состоянии полностью оценить ее прелесть — подобно Зигфриду, который, сочетавшись с Брунгильдой и вкусив минуты блаженства, рвется на новые подвиги, хотя никто не зовет и не толкает его на них, даже и не помышляя о том, чтобы продлить — навеки или хоть на время — это блаженство. Люди больше не травили меня, ницета не стучалась у порога, но во мне росла и все больше терзала меня духовная неудовлетворенность. Стремясь к идеальному воплощению на сцене своих опер, в первую очередь тетралогии, постановку которой полностью я не мог себе представить ни в одном из существующих театров, я жил всецело под властью идеи о постройке специального вагнеровского театра. Мысль эта, ставшая навязчивой идеей, лишала меня сна и покоя, не позволяя продолжать работу над «Гибелью богов». Кипящий котел должен был рано или поздно взорваться. Это и случилось в тот день, когда я решил, любой ценой, с любым риском, перейти к действию. Многие считали это безумием; но, не

внимая их призывам к рассудочности и расчетливости, я все же пустился в туманную даль. В опровержение пословицы, начало оказалось легким: я очень скоро остановил свой выбор на месте, где должен был быть построен этот театр; местом этим был живописный городок Байрёйт. Но на какие средства намеревался я выполнить свой план? Помимо благорасположения местных властей, которые великодушно предложили мне площадь для постройки, и туманных обещаний собрать деньги по подписке со стороны отдельных почитателей моего искусства, я пока ни на что не мог рассчитывать. Продолжая упорствовать в своем решении, я начал битву, которая обещала стать ожесточенной, и перенес свою штаб-квартиру из Трибшена в Байрёйт, то есть на передовую линию фронта. В конце апреля 1872 года я покинул место, где прожил столько спокойных дней. В моем разгоряченном воображении храм искусства будущего, возвышающийся на холме, поднимающемся над Байрёйтом, уже обретал очертания, подобно Валгалле, о которой мечтал и которую предвосхищал гордый ум Вотана.



*Палаццо Джустиниани в Венеции
(Р. Вагнер жил здесь с августа
1858 г. по март 1859 г.).*



*Дом в Бибрихе, где Вагнер жил весной
1862 г.*

**ПЕРВЫЕ ПОКЛОННИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ
ВАГНЕРА.**

*Шарль Бодлер (1821—
1867).*



*Ганс фон Бюлов (1830—
1894).*



Jan Vorlesung des berühmten Symphoniker Beethoven's

Don
Friedrich Wagner

+
Damen

Mir sind bei einer Besichtigung von mir geleiteten Aufführung
des von dem Komponisten ausübenden Beethoven's
welche, weil sie die uns unentbehrlich ständige Beethoven's
des Vortrages bekräftigen, so nicht so stark annehmen, dass
ich nachträglich auf Abhilfe bei von mir angeführten
Lafelstücke kann. Das Ergebnis ist, dass ich beabsichtige
auswärtig geübten Musikern, wenn es nicht als Kupfer,
Klang von Nachahmung meines Verfahrens, so doch als
Angebot zu ähnlichen Merkmalen übertragbar ist.

In Abhängigkeit mache ich darauf aufmerksam, in welcher
eigentlichsten Lage Beethoven liegt, der Instrumenten-
kation seiner Orchesterwerke geübt. In den meisten Fällen
ganz nach demselben Annehmen von der Verbindungsfähigkeit der
Orchester, wie eine Vorzüge Klavier und Orgel,
während er im Charakter seiner instrumentalen Kompositionen
ausdrücklich mit der Idee, die Ausübung, die, was bei im
Betriff der Anweisung der Gruppen der ver-
schiedenen Instrumentalgruppen eines Orchesters sehr
wohl als Plastik bezeichnet werden, hätte ich bei
Klavier und Orgel für eine feste Verbindung der Charaktere
und Kompositionen mit der Art dahin angeordnet, und geordnet
zusammenstellung mit Vorzüge der Orchester geübt.
Es kann nicht füglich übergeben als eine Mozart'sche Sym-
phonie und die Mozart'sche Orchester, man sollte annehmen,
Klavier und Orgel kann mit einander übergeben. In dem Orchester
nicht von selbst ergibt sich, dass es in einem Orchester
angewendet hätte. Hier sind solche Kompositionen, die Toll
mit Tompkins und Pianos & mit solchen Merkmalen mit
in der Tonika angewendet, die Quantität der Instrumente
die Klänge aller der Teile der Orchester, und die un-
dieserlichen Das der Waldhorn, Horn & die für die Orgel
Lage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Instrumentes
ein Orchesterkompositionen. Von dem Beethoven'sche muss man
sich belegen, dass auch Beethoven nicht anders konnte, als

Первая страница рукописи Вагнера «К исполнению Девятой симфонии Бетховена».

Beethoven

von

Richard Wagner.

Zweite Auflage.

Leipzig,

Verlag von C. F. Schönb.

1870.

WAGNER-VEREIN.

Mannheim, Mittwoch, 20. Decbr. 1871

CONCERT

im grossen Saale des Hoftheaters,

ausgeführt von dem vereinigten Orchester der Kärntnerhof- und Mannheimer Hofkapellen,
unter der gelehrten Leitung von

Richard Wagner.

Programm.

Zur Einleitung Kaisermarsch.

1. Ouvertüre zur Jenseitsseite.
2. Beethoven's A-dur Sinfonie.
3. Vorspiel zu Tannhäuser.
4. Vorspiel zu Tristan und Isolde.
5. Vorspiel und Schlußstück aus Tristan und Isolde.

Die zu jeder Stunde von 10 bis 12 Uhr im Hoftheater im Hoftheater zu Mannheim ausgeführt wird. Die zu jeder Stunde von 10 bis 12 Uhr im Hoftheater im Hoftheater zu Mannheim ausgeführt wird.

Eintrittspreise für Concert:

Platz	1. 2. 3. 4.	Orchestra	1. 2. 3. 4.
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4.

Hauptprobe

Freitag, den 20. December 1871, Abends 8 Uhr. Die Einleitungsstücke sind dieselben wie zum Concert.

Программа первого концерта, данного с целью собрать средства для Байрёйтского фонда. Мангейм, 20.XII.1871.

VI

Прежде чем рассказать о том, с какими трудностями возводилась эта Валгалла, мой театр в Байрёйте, изложу вам — в качестве интермеццо — несколько замечаний о моей единственной музыкальной комедии — «Нюрнбергских мейстерзингерах». Мне бы не хотелось, чтобы остроумие и народность этого произведения побудили вас, как и многих других, рассматривать его как нечто коренным образом отличающееся от моего основного творчества, что помешало бы вам проследить в нем преемственность и последовательность моей эволюции. Начиная с премьеры этой оперы, приветствуемый восторженными овациями, я не без тени иронии следил за тем, как к постоянным поклонникам моей музыки присоединялись многие из ее противников: они с удовлетворением отмечали, что Вагнер, наконец, вернулся на «путь истины», что побуждало их ставить в моем дневнике хорошую оценку. Возвращением на путь истины считался отказ от горькой философии и болезненного психологизма в пользу так называемого оптимизма и реализма, что предполагало принятие во внимание данного мне критиками совета — выражаться проще и в более традиционном духе. Не отрицаю, что эта опера была более жизнерадостной, чем другие, что она дышала народностью и доносила отзвуки музыки великих мастеров прошлого, в частности Баха; но было бы совершенно ошибочным рассматривать ее как отклонение — пусть даже удачное отклонение — от избранного мною пути, как отказ от моих прежних мнений и попытку искупить грехи, в которых обвиняли меня критики. В ней

я по-прежнему оставался верным самому себе, а что касается критиков, то я не только не намеревался заключать с ними перемирия, а, наоборот, бросал им своими «Мейстерзингерами» вызов, полный гордого презрения. Те из них, которые не почувствовали себя затронутыми и приветствовали мое новое произведение, оказались столь же неспособными понять меня, как и тогда, когда освистывали «Тангейзера» или разоблачали «Тристана», как общественную опасность. На их месте я бы с возмущением покинул зал, как это сделал г-н Эдуард Ганслик, присутствовавший при чтении поэмы во время моего пребывания в Вене: узнав себя в образе Бекмессера, он в гневе покинул помещение и с тех пор перестал здороваться со мной.

О нет, нет, эта моя опера совсем уж не такая веселая, как кажется, хотя и принадлежит к комическому жанру, хотя ее герой, Ганс Сакс, и добродушный весельчак, а происходящие с ним события действительно заняты. Люди, видевшие в моем произведении лишь вспышку веселья, оставались глухими к драматическим переживаниям моего героя, выраженным иногда с силой, напоминающей скорбь несбывшихся желаний в «Тристане и Изольде». Вспомните хотя бы атмосферу прелюдии к 3-му акту. К тому же, подлинный, глубокий и многозначительный комизм отнюдь не исключает серьезного и даже отуманенного грустью отношения к жизни, а, напротив, предполагает его. Если трагический автор смотрит на жизнь из самой ее глубины, сам ужасается своих открытий и заставляет содрогаться тех, кто его слушает, то автор комедии пытается хоть несколько разжать роковые тиски судьбы, смотря на драму жизни с расстояния, которое позволяет ему «смеяться сквозь слезы». Обращение к комическому жанру может стать жизненной потребностью для художника, душу которого слишком долго опалаял чересчур тесный контакт с трагической сущностью бытия. Такой возможностью облегчения показалась мне идея «Мейстерзингеров» уже в 1845 году, когда я кончил «Тангейзера»; и если я не разработал ее тотчас же, то только потому, что еще чувствовал себя способным выносить опаляющее дыхание откровения, более того — испытывал подлинное наслаждение, осушая до дна чашу мировой скорби. Но вот наступил момент, когда мои духовные силы почти иссякли, и тогда, повинувшись инстинкту самосохранения, я

обратился к сюжету, который позволял мне несколько отдалиться от трагической сути вещей, которая влекла меня с мрачным неистовством. Тот факт, что я приступил к сочинению «Мейстерзингеров» не в благополучный, а, пожалуй, в самый трудный период моей жизни (помните, это был период кризиса, когда — не предвидя никакого шанса на удачу — я уже написал завещание и ждал конца), так вот, этот факт может послужить лишним доводом в пользу чрезвычайно серьезного подтекста этой комедии. Мне хотелось посмеяться, чтобы забыть тоску; но в этом смехе вдумчивый слушатель не мог не различить отголосков подавленного страдания.

Попробуйте лучше вникнуть в добродушную и на первый взгляд веселую фигуру знаменитого поэта-сапожника XVI века, и вы обнаружите в нем мятежную душу; подобно Вотану, он задает себе, в монологе из второго акта, поистине шопенгауэровские вопросы в связи со смыслом жизни, этой вечной суеты, «извечной безумной тоски», которая бессмысленно терзает людей, «превращая их существование в сущую муку». Нередко не понятый своими собратьями, не знающий семейного счастья и уюта, Сакс остро ощущает свое одиночество. Одиночество тем более гнетущее, что некогда он был доблестным Зигфридом: его песня «Йерум, йерум», полная жизнеутверждения, но сопровождаемая нудными причитаниями Бекмессера, — явный намек на бурную сцену ковки меча Зигфридом, за которым в бессильной злобе следит карлик Миме. Но молодость прошла, и буйный Зигфрид превратился в смирившегося с судьбой мудреца, который научился владеть своими чувствами. С его незаурядным дарованием он мог бы добиться на соревновании певцов руки страстно любимой Евы (которая, несмотря на его лета, питает к нему более чем нежные чувства); но он умеет совладать с соблазном, не стать его рабом. Трезво смотрящий на вещи, в совершенстве владеющий собой, Сакс остерегается совершить ошибку короля Марка, который, страшась одинокой старости, мечтал облегчить ее себе, сочетавшись с молодой и прекрасной Изольдой. Эту идею я попытался выразить, повторив в сцене между Саксом и Евой (в 3-м акте) мотив любовной тоски из «Тристана и Изольды», прием, подсказанный мне Моцартом, который умышленно внес в сцену рокового пиршества Дон Жуана

мотив из арии Керубино из «Свадьбы Фигаро». Отказываясь поддаться многочисленным соблазнам жизни и уйдя в себя, Ганс Сакс обретает награду и источник духовного удовлетворения в стремлении помогать другим, любоваться счастьем, в котором ему было отказано; это благородное движение души побуждает его содействовать вступлению в ряды мейстерзингеров юноши Вальтера фон Штольцинга и его женитьбе на Еве Погнер. Этот момент предвещал возвышенный альтруистический отказ от личного счастья, который я воспел позднее в «Парсифале». Умудренный годами и духовно окрепнувший, Сакс умеет совладать со слепыми силами страстей и страдания, преодолеть в себе жажду счастья; победив в этой ожесточенной борьбе, он способен даже улыбаться: таким образом, его покорность судьбе окружена светлым ореолом, что отличает его от мрачного фатализма Вотана и суровой печали короля Марка. Представленная таким образом драма отказа может пройти незамеченной для окружающих, так как героя считают не тем, чем он является в действительности, а тем, чем он кажется (обстоятельство, которое и позволило ему стать центральным персонажем комедии). Следует ли еще добавлять, что в образе Сакса я представил самого себя, человека, пережившего столько бурь, а затем примирившегося с собой и с жизнью, глядя на все с добродушным благожелательством и скрывая свое смирение под видимостью веселья, призванного внести хоть немного радости в нелегкое существование окружающих! Возможно, что образ Ганса Сакса привлек меня еще когда мне было 32 года, потому что в нем я как бы предвосхищал то, чем мне предстояло стать после чистилища великих испытаний. Показательно, что за работу над «Мейстерзингерами» я принялся в момент, когда дожил до положения и возраста, подобным положению и возрасту моего героя.

В беспредельном благодушии Сакса нет, однако, и признака слабости. Он умеет быть беспощадным к человеческой подлости; его запасы сурового сарказма обрушиваются преимущественно на косный педантизм и ядовитую зависть товарищей по цеху. Симпатию его к молодому поэту и певцу Вальтеру фон Штольцингу нельзя сводить к платонической сердечности, так как Сакс оказывает ему существенную помощь в преодолении упрямого сопротивления таких

«мастеров», для которых буквальное соблюдение правил гораздо важнее, чем оригинальность и вдохновение. Для меня легче легкого было убедительно выразить это возмущение по отношению к начетчикам, которых раздражал малейший признак смелого новаторства; для этого достаточно было вспомнить о моей длительной борьбе на творческом поприще, на протяжении которой меня неоднократно обвиняли в грехе непослушания. Ненавидеть нетерпимую, педантичную косность я научился еще в студенческие годы, когда меня упрекали за то, что я не желал в точности повторять то, что до меня было сказано другими. Всю жизнь я был обречен выслушивать навязчивый лейтмотив одного и того же упрека, предъявляемого мне во имя бетховенского катехизиса людьми, забывавшими, что дерзновенные попытки Титана встретили в свое время подобный же отпор со стороны страстных поклонников Моцарта и Гайдна. Весьма возможно, что в ваши дни мое творчество и моя эстетика тоже стали своего рода катехизисом, глубиной которого подавляются попытки сказать что-нибудь новое в музыке; если среди вас действительно имеются подобные жрецы моих принципов, то, пожалуйста, передайте им, что я не нуждаюсь в их услугах, так как хочу, чтобы музыка двигалась вперед, а не застывала на месте. По-настоящему понимает и любит меня тот, кто умеет почерпнуть в моем долгом и драматическом опыте композитора призыв постоянно стремиться к неизведанным далям. Я был во многих отношениях гордецом, но никогда не претендовал на то, чтобы музыка застывала на той точке развития, до которой довел ее я.

Многие из тех, которые осуждали мою музыку, называя ее хаотической, непонятной, иконоборческой, были, в свое время, восторженными приверженцами нового, но со временем стали сухими, педантичными, узкими музыкантами, признающими лишь музыку, которая укладывалась в жесткие рамки их мышления, и неспособными понять, что подлинная музыка может звучать и иначе, чем та, к которой они привыкли. Великое дело на протяжении лет сохранить нетронутой молодость духа, молодость стремлений! Исключения подобного рода чрезвычайно редки среди музыкантов, с которыми мне приходилось иметь дело, несравненно более часты примеры преждевременного окостенения. Не знаю бóльшей опасности для развития искусства, чем подобные

явления, в рамках которых духовное одряхление, выражающее обычно беспомощность неудачников, сопровождается нетерпимостью, принимающей нередко самые агрессивные формы. Эх, знали бы все эти господа Фетисы, Хиллеры, Ганслики и многие другие, истратившие столько чернил, эрудиции и полемической ярости, чтобы доказать нелепость вагнеровской реформы, знали бы они, сколько порывов и надежд убили они во мне своим ядовитым пером! Не то чтобы я принимал всерьез и болезненно переживал все обвинения, содержащиеся в их глупых писаниях; но высказывавшиеся ими заблуждения на тему моих мнимых заблуждений создавали в общественном мнении известное течение, а это оказывало решающее воздействие на отношение театров к моему творчеству; не будь их, возможно, я сделал бы в искусстве больше, и сделал бы это без того болезненного напряжения, которое пошатнуло мое духовное равновесие. Я обещал им, однако, суровое возмездие и выполнил свое обещание, заклеив их в своих «Мейстерзингерах». Я до того жаждал мести, что хотел сперва дать агрессивному педанту, противящемуся всякому вдохновенному новшеству, имя, бывшее более чем прозрачным намеком, — имя Ганса Лиха. Мне пришлось, однако, отказаться от этой мысли в результате оказанного на меня давления, и я окрестил его Бекмессером; возможно, что так было лучше. Намек на отдельную личность уступил место символу общего значения, Бекмессер стал прообразом всех тех, которые до и после меня роптали против искусства, не подчиняющегося канонам и правилам, осуждая его, как врага красоты, мелодии, традиции. Я без колебаний наделил его самыми гротескными чертами: не сознавая своей бездарности, он осмеливается петь. Более того: собирается соревноваться с вдохновенным Вальтером, но пение его подобно реву осла по сравнению со сладкозвучной песнью соловья. Фактически, именно такой была музыка людей, пытавшихся дискредитировать меня, включая и Мейербера, одного из действовавших из-за кулис заправил европейской музыкальной печати, чья память — я в этом твердо уверен — похоронена историей без всякой надежды на возрождение.

Между тем, как критиковал закоснелый традиционализм Вальтер, и как это делал Ганс Сакс существует известное различие. Для порывистого, смелого юноши все мастерство

мейстерзингеров не стоит и ломаного гроша, он считает любое правило стеснительным и пагубным для вдохновения; этим объясняются формальные погрешности, снижающие непосредственную красоту его пения, на что Сакс благодушно обращает его внимание, так как хочет, чтобы нетерпимые «мастера» не нашли в искусстве юноши ни одной уязвимой точки. От Сакса Вальтер узнает, что свобода вдохновения и обновление выражения полноценны только тогда, когда они основаны на уважении к завоеваниям предшественников, на освоении этих завоеваний и их дальнейшем развитии. Слова Сакса убедительны: узнавая этого почтенного и мудрого артиста, Вальтер понимает, что не все представители старшего поколения погрязли в традиционных предрассудках, что мастера мастерам рознь; Сакс олицетворяет среди них такого композитора, который, хотя и дожил до преклонных лет и выработал свой особый стиль, не утратил все же восприимчивости к новым интонациям в творчестве других. Не зная зависти, которую испытывают его собратья по отношению к поднимающемуся молодому поколению, он с искренним великодушием поощряет новаторские попытки молодежи даже и тогда, когда не полностью понимает идейный смысл их творчества (ведь вряд ли возможно, чтобы мировосприятие поколений, разделенных несколькими десятилетиями, полностью совпадало), даже тогда, когда обнаруживает явные погрешности в выражении.

Сатира на педантичный и агрессивный традиционализм, содержащаяся в моих «Мейстерзингерах», дополняет высмеивание фарисейского пуританства в «Гангейзере». Бекмессер, защитник формальных правил композиции, подает через века руку Биттерольфу, защитнику морали, оскорбленной свободным проявлением чувств и естественных потребностей. По существу, это и были два главных течения, которые всю жизнь противились мне, действуя иногда особняком, а иной раз объединяясь в настоящий антивагнеровский фронт. Покушение на духовное равновесие и нравственное здоровье людей! (И разве сам Гёте, во имя того же подозрения, не чуждался музыки Бетховена?) Покушение на извечные нормы красоты и музыкальной логики! (Разве сам Вебер, анализируя такт за тактом, не доказывал в свое время бессвязность музыкального языка «Героической»?) Вот неизменные возгласы, которые мне дано было десятилетиями

выслушивать от людей, не сумевших извлечь пользу из уроков истории. Сочиняя «Тангейзера» и «Мейстерзингеров», я пытался поднять конфликты между персонажами на высоту вечных категорий, на такие вершины, где столкновения между Тангейзером и Биттерольфом, между Штольцингом и Бекмессером отображают извечную борьбу между живой мыслью и схоластической догмой, между честным общечеловеческим началом и иезуитским лицемерием, между новаторской смелостью и закоснелым примиренчеством. Вот только содействовали ли эти мои попытки тому, чтобы человечество стало более мудрым, более великодушным, более терпимым во взглядах на искусство, на его неутолимую жажду свободы и обновления?

О том, что «Мейстерзингеры» были выражением моего творческого кредо, а не просто развлекательным музыкальным произведением, свидетельствовало и выступление этой оперы в защиту такого искусства, которое глубоко уходило бы корнями в душу немецкого народа, национальное сознание которого тогдашняя немецкая знать желала усыпить с помощью всевозможных импортных французско-итальянских снадобий. Я пытался восстановить в своих соотечественниках чувство человеческого достоинства и трезвость взглядов, провозглашая устами Сакса право народа на роль высшего судьи творчества художника, право, узурпированное критиками, профессорами, властью имущими; с моей стороны это не было демагогией, потому что я всегда верил в способность простых людей лучше воспринимать новое и ценное, чем это были в состоянии сделать ученые профессионалы, обычно являющиеся данниками кастовых интересов и предрассудков. Я придал музыке более ярковыраженное национальное звучание, напоминающее о великих немецких народных традициях, особенно о величественной простоте протестантского хора, а также о великих культурных традициях, представленных такими мастерами полифонического искусства, как Шютц, Бах, Фробергер. Таким образом, по всей вероятности, увеличивалась доходчивость моей музыки, но эта доходчивость не имела ничего общего с моим мнимым возвращением «на путь истины», с которым многие спешили поздравить меня. Элементы народности и старины входили в мою реформаторскую концепцию об опере, от которой я не намеревался отступать ни на шаг. «Мейстер-

зингеры» отличались от других произведений, созданных в новой манере, тем, что выступление в защиту немецкого искусства было здесь более открытым, явным, носило программный характер (тогда как в «Гристане», например, германизм лишь подразумевался, выражаясь в специфике мысли и чувства, переданных посредством звуков), — и это обстоятельство увеличивало способность «Мейстерзингеров» воодушевлять зрителей. Ведь оно означало, что и мы способны создать немецкую оперу, да еще стоящую с художественной точки зрения выше иностранной музыки, наводнившей все наши театры, — таков был актуальный подтекст похвалы, высказанной в опере патриотизму Сакса и других певцов, которые «постоянно стояли на страже и боролись в трудные годы, чтобы любовно сохранить для нас чистый дар нашего искусства». С несколько менее яркой ксенофобией я высказывал в этой опере мысли, подобные тем, которые изложил в своем напумевшем очерке «Немецкое искусство и немецкая политика», написанном в тот же период. И все же умы, сумевшие полностью преодолеть в себе склонность к шовинизму, различали в «Мейстерзингерах» отдельные резко националистические нотки, что со временем становилось все более и более явным и для меня. Подобные ноты мне удалось впоследствии совершенно устранить из своей тетралогии: из сугубо немецкой почвы выросло гордое дерево проблематики, устремлявшееся ввысь, к самым чистым сферам общечеловеческого. Мы приближаемся к моменту, когда я расскажу об этом.

XVII

Итак, настал момент начать борьбу за осуществление самой заветной мечты моей жизни: возведения храма, в котором я мог бы приносить жертвы новому Дионису, воскрешенному моей тетралогией. Я мечтал хотя бы только раз присутствовать при принесении этой жертвы — и большего не требовал от жизни.

Обратившись на страницах печати с призывом о поддержке ко всем тем, кто сочувственно следил за моей работой, я обосновался в Байрёйте и, несмотря на то, что перспектива поддержки, о которой я просил общественность, была как нельзя более туманной, решил все же начать битву, сделав пока что ставкой лишь силу своего энтузиазма. Церемония закладки фундамента, которая должна была увенчаться исполнением Девятой симфонии, была приурочена к 22 мая 1872 года (надо ли еще напоминать, что это был день моего рождения). Выбор этого произведения был, конечно, символическим, потому что задуманный мною храм искусства мог быть возведен лишь в результате коллективных усилий, во имя братской дружбы, воспетой Шиллером и Бетховеном. Впечатляющий наплыв поклонников моего искусства, съехавшихся со всей Германии, придал мне еще больше веры в успех предприятия.

Великолепное проявление солидарности в этот незабываемый, торжественный майский день не замедлило разрастись, как чудесное отражение лучей, а энтузиазм культурной общественности обещал обеспечить необходимые материальные средства для претворения в жизнь моей мечты.

Начали прибывать первые взносы, собранные по подписке, которая должна была помочь нам собрать необходимые для постройки здания 300 тысяч талеров. Пианист Карл Таузиг придумал формулу общества на паях в 300 талеров каждый и сам душой и телом отдался делу собирания средств. Но роковая судьба преждевременно унесла и этого верного товарища моих замыслов вскоре после того, как он организовал это многообещающее предприятие. Молноносная кончина этого талантливого музыканта в возрасте всего лишь 30 лет потрясла и устрасила меня, разбередив старую и еще не залеченную рану: навязчивую идею демонического проклятия, которое неотступно преследовало меня. Смерть его была, однако, как бы трагической жертвой, обеспечившей торжество нашей идее, так как инициатива Таузига принесла замечательные плоды. Не только в городах Германии, но и в Петербурге, Париже, Нью-Йорке, Амстердаме, Варшаве, Брюсселе, Стокгольме, Каире, Милане, Лондоне были созданы общества, которым было присвоено мое имя, с целью поддерживать денежными средствами строительство театра в Байрёйте. Можно ли найти более волнующее доказательство способности искусства объединять людей всего света в том вселенском объятии, о котором мечтал Бетховен?

Противники с насмешкой следили со стороны за шествием людей, несших камень за камнем к месту, где предстояло воздвигнуть здание, которое они в насмешку именовали «храмом музыки будущего». Бред грандомана, разнузданная самореклама — вот как представляли мое предприятие многие европейские газеты. Некий доктор Пушман опубликовал даже брошюру, в которой, с избытком медицинских подробностей, демонстрировал патологический, безумный характер моей музыки и моих намерений. Собака лает, ветер носит, — думал, однако, я, более чем когда-либо равнодушный к бессильным воплям злобы и посредственности: за последние годы я не только приобрел полную уверенность в жизнеспособности моего идеала, но и почувствовал ободрение и поддержку многочисленных единомышленников, убедившихся в необходимости создания проповедуемого мною искусства. Не обращая внимания на укусы оводов, подобно коню, который в своем безудержном беге почти не чувствует их, я в свою очередь развернул лихорадочную деятельность с целью увеличить необходимые для строительства театра фонды. Как

и в прошлом, я стал разъезжать по городам Германии, дирижируя на концертах и постановках моих опер; иногда мне оказывали в этом содействие такие благородные, преданные общей цели партнеры, как, например, Франц Лист, по-прежнему неутомимо пропагандировавший мое творчество. Под давлением острой материальной нужды я согласился даже принять заказ на сочинение гимна в честь годовщины независимости Соединенных Штатов Америки. Мне вообще не нравилось писать работы «на случай», да еще и по заказу; вероятно, и мои американские слушатели (если они располагали известной тонкостью восприятия) поняли, что музыка, которую я написал для них, была продиктована не глубоким творческим энтузиазмом, а просто желанием получить полагавшиеся за этот труд пять тысяч долларов — сумму, от которой я не имел права отказаться при таких решающих обстоятельствах.

На холме в Байрёйте постепенно вырастала Валгалла новой религии раскрепощенного искусства. Я с радостью следил за продвижением строительства, и предвосхищение того, чему предстояло произойти в ее стенах, придавало силы хворому 60-летнему старику, каким я стал. Но вдруг над этим будущим нависла смертельная угроза, и меня охватила еще большая тревога, чем в 1864 году, когда моему безрадостному существованию грозила роковая развязка. Несмотря на то, что для сбора средств уже были затрачены огромные усилия, пужно было достать еще 200 тысяч талеров, огромную сумму, которую нельзя было обеспечить при тех средствах, которыми я располагал: мне могло обеспечить ее только чудо! Ужасно видеть перспективу полного провала именно в минуту, когда ты уже почти достиг вершины после долгого и мучительного восхождения. И вот, во второй раз в моей жизни, произошло чудо. Оно произошло потому, что мой ангел хранитель продолжал неустанно следить за всеми моими шагами и в трудную минуту пришел мне на помощь. 200 тысяч талеров, предложенные мне королем Людвигом, вывели начатое строительство из тупика и позволили работам вступить в конечную стадию.

К началу 1875 года здание величественно возвышалось над франконским городком, а я, глядя на него, впервые в жизни в полную силу испытывал то состояние души, которое воспел в «Золоте Рейна», в момент, когда Вотан любит

своей горделивой крепостью Валгаллой, мечтой, ставшей явью благодаря великанам Фазольту и Фафнеру. Величие этого здания не имело ничего общего с вызывающей роскошью обычных оперных театров: это было строгое и сдержанное величие античного амфитеатра, приспособленного к требованиям современного искусства. Следуя моим указаниям, архитекторы избегали ненужного украшения, которое напоминало бы о перегруженном традиционном оформлении оперных спектаклей. Для оркестра было отведено такое место, где он мог играть, невидимый из зала, что несколько уменьшало условность его присутствия в самой гуще драмы. В другом уголке Байрёйта высилось более скромное здание — убежище для последних лет моей жизни. Я окрестил его «Ванфрид» («Покой мечты»).

Увлеченный строительством, я все же сумел за это время довести до конца работу над «Гибелью богов», заключительной драмой цикла Нибелунгов. В 1874 году, когда я заканчивал ее, исполнилось как раз 25 лет с момента возникновения в моем уме намерения создать произведение, посвященное легендарному Зигфриду. И вот теперь, четверть века спустя, дерзновенный проект, в осуществлении которого я не раз сомневался, превратился в законченную оперу, ожидавшую своей сценической постановки. Я испытывал, разумеется, чувство огромного облегчения, но с другой стороны — и острого страдания при мысли, что расстаюсь с делом, которое — так долго занимая мой ум — стало как бы моей второй натурой. Труднее всего мне было расставаться с Зигфридом, этим возвышенным символом моего гуманистического идеала, которого роковой ход изображенных мною событий заставлял погибнуть в полном расцвете юных сил. Мои переживания во время работы над траурным маршем из «Гибели богов» можно сравнить только с потрясением, испытанным при сочинении 3-го акта «Тристана и Изольды», где я также был вынужден убить героя, который — хотя и был полностью противоположен Зигфриду — в неменьшей мере выражал что-то от меня самого. Зигфрид был мне, однако, как будто еще более дорог и близок, потому что — в отличие от мрачного Тристана — он воплощал мою ненасытную жажду жизни и действия, оптимизм природы, которую не могло раздавить ни одно несчастье. Именно поэтому я и назвал

своего сына именем Зигфрида, стремясь навсегда сохранить живую память о любимом герое.

Только что законченный театр нашел тетралогию готовой к постановке. Теперь можно было предпринять и финальное наступление: начать репетиции. Этот последний акт требовал исполинских усилий: предстояло подготовить четыре постановки, из которых три намного превышали длительность самого продолжительного традиционного спектакля, причем каждый из них выдвигал вопросы, связанные со сценическим, вокальным и оркестровым исполнением, беспрецедентной трудности в истории этого жанра. Отметим, кроме того, что, не будучи театральным директором, я не располагал коллективом, к которому мог бы предъявлять какие-то требования: все свои надежды я возлагал лишь на бескорыстный энтузиазм участников. В этом отношении мне не пришлось разочароваться, потому что и на этот раз на мой призыв откликнулись с волнующей самоотверженностью. Лучшие артисты всей Германии предложили свои услуги для любой деятельности, связанной с постановкой. Для того чтобы, в результате нашего сотрудничества, родилось идеальное воплощение всего, что я стремился выразить, сочиняя тетралогия, потребовался целый год. В начале лета 1876 года репетиции достигли стадии, позволяющей представить наконец суду публики важнейший труд моей жизни. И я возвестил всему миру об этом событии, вполне сознавая его историческое значение: в августе текущего года, между 13 и 30 числом, объединенными силами лучших артистов Германии в Байрёйтском театре будет трижды представлен цикл тетралогии «Кольцо Нибелунга».

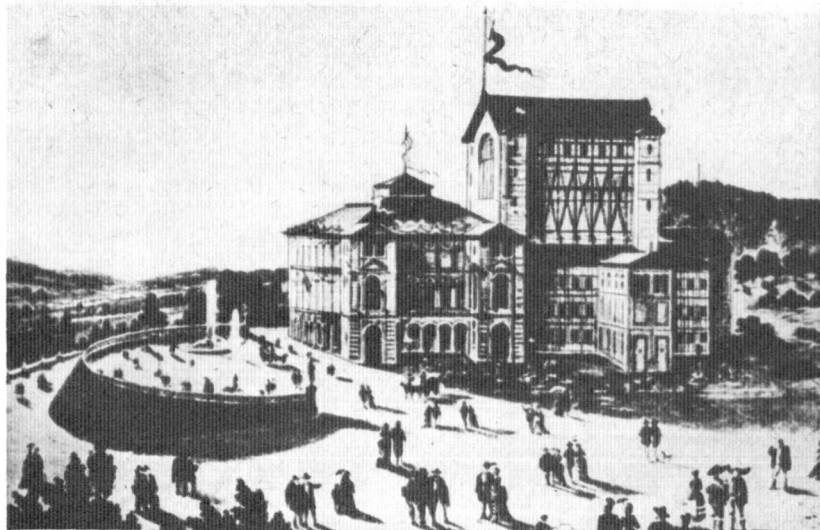
Первые фестивали в Байрёйте проходили в обстановке царственного блеска, в полном смысле этого слова: помимо огромного наплыва любителей музыки со всех концов света, здесь состоялась настоящая выставка княжеских и королевских гербов — присутствовал даже император Бразилии! Было бы лицемерием с моей стороны не признаться, что присутствие коронованных особ доставляло мне удовольствие. Однако это не было удовольствием человека, который чувствует себя почтенным вниманием великих мира сего, потому что из собственного горького опыта я отлично знал, какое духовное убожество кроется обычно под аристократической спесью, и давно уже привык расценивать людей по

критериям гуманности и культуры, а не ранга и могущества. Первым выдал себя император Вильгельм, который, прослушав «Валькирию», оказался не в силах перенести продолжение цикла и покинул Байрёйт: ему, очевидно, казалось более привычной и более приятной музыка артиллерийского обстрела у ворот Парижа. Наибольшее удовлетворение доставляла мне возможность видеть, как в мой театр направляются, вынужденные поздравлять меня, более или менее лицемерно, люди, которые некогда не замечали меня, запрещали исполнение моих произведений, подвергали меня гонениям. Представители властей, которые в течение свыше десятилетия воспрещали Рихарду Вагнеру доступ на территорию Германии, шли теперь на покаяние к тому же Рихарду Вагнеру, провозглашая его «великим сыном» и «современным гением» Германии. Некоторые, видя, как я склоняюсь перед кайзером, сочли себя вправе утверждать, что почести, вскружившие мне голову, заставили в то же время забыть всякую гордость. Какая наивность! Разве после того, как я прожил такую жизнь, в которой познал все — от призрака голода и смерти до безраздельной дружбы монарха, величие которого состояло не в королевском одеянии, а в высоких духовных качествах, — на меня могла еще произвести впечатление снисходительная улыбка обычного смертного, на голову которого случайно возложил корону? Правда, я не вел себя так резко, как сделал это Бетховен при встрече в Теплице с королевской семьей (я ведь был хозяином и принимал гостей у себя дома!); но чувство, которое я испытывал в эти дни, было крайне близким к проявленному Титаном пренебрежению подлинного повелителя. Во всей этой толпе, которая собралась, чтобы принести мне дань уважения и проявляла свое восхищение, не жалея поклонов, один только человек вел себя более чем сдержанно: одинокий и гордый, Фридрих Ницше подошел ко мне лишь с тем, чтобы кратко приветствовать меня. Он посетил все спектакли и уехал, не сказав мне ни слова о своем отъезде. Я угадывал, что в отношениях между нами что-то не в порядке, что в глубине своей души он таит какой-то упрек. Но, в силу сложившихся обстоятельств, мне так и не удалось попросить у него объяснения.

Поистине блестящим было то, что происходило в театре, на сцене, где драмы тетралогии шли трижды, по четыре

вечера подряд. Превратившись в рядового зрителя, я следил за волнующей повестью Нибелунгов, развертывающейся под мастерским управлением дирижерской палочки моего преданного, умнейшего Ганса Рихтера. Я видел наяву воплощение своей самой дерзновенной мечты, то, что некогда представлял себе как конечную точку всех моих стремлений и требований от жизни. Будет ли на самом деле этот синтез мифического вдохновения, музыки, драмы и живописи тем искусством будущего, о котором я возвестил, подвергшись стольким ироническим выпадам и насмешкам? Вот какой вопрос задавал я себе — мучительный вопрос, на который вы, люди XX века, можете ответить лучше, чем способен был сделать это я в те вечера лихорадочного возбуждения и экзальтации. Во всяком случае, для того чтобы это могло осуществиться, необходимо было, чтобы и другие переняли байрёйтский опыт, чтобы он был обобщен, чтобы создалось целое течение. Но я сомневался, что кто-нибудь другой сможет отдаться этому делу с той же самоотверженностью, с которой служил ему я, его зачинатель: вы видели, какой огромной затраты энергии потребовало это достижение. Я думал, что после постановки тетралогии все мои волнения улягутся и именно поэтому назвал свою виллу «Ванфрид». Но вскоре меня вновь охватило беспокойство, сомнения, во мне пробудились новые стремления. «Это все та же извечная, безумная тоска, что движет или останавливает зажатый в тиски мир», — сказал бы Ганс Сакс.

В таком состоянии духа у меня не было никакой охоты выходить к рампе, чтобы, после четвертого вечера представлений, благодарить восторженных зрителей. Все же я появился там, вынужденный на это друзьями и несмолкающими овациями. Меня не оставили в покое, пока я не произнес небольшой речи. Сказал я примерно следующее: «Вы видели, что мы можем; теперь вам стоит захотеть — и будет искусство!» Я хотел этим сказать, что высокая художественная идея может восторжествовать только тогда, когда она воспринимается и активно поддерживается коллективом. Меня как будто не совсем поняли: когда я кончил, из зала повеяло недоумением. Но это длилось лишь несколько мгновений так как неловкое молчание сменилось взрывом аплодисментов. Вероятно, примерно так же поступили члены парижского парламента, когда Людовик XIV бросил им в лицо



*Байрёйтский театр во время фестиваля 1876 года.
Акварель того времени.*

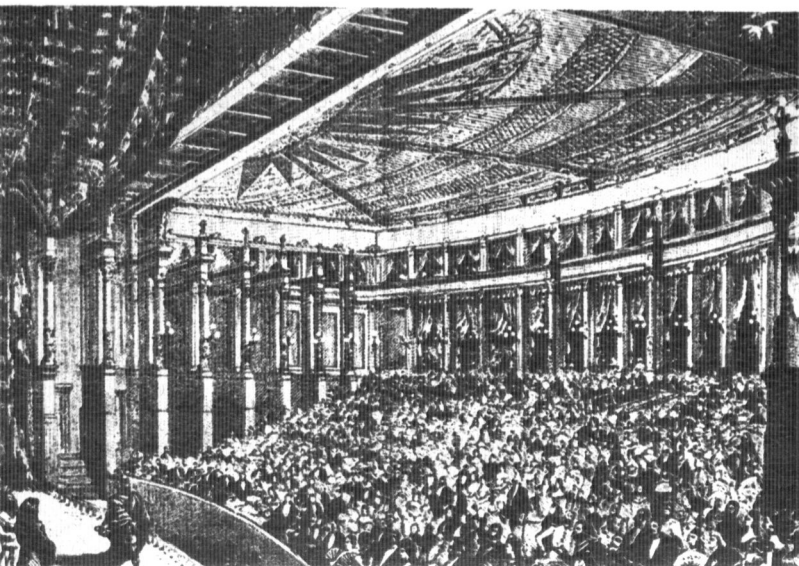


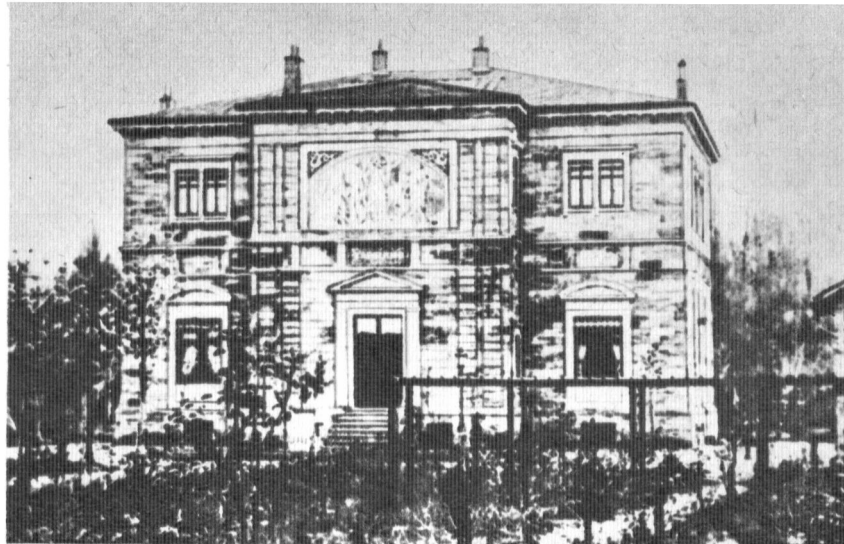
*Мемориальная доска в память спектаклей 1876 года.
Театр в Байрёйтс.*

*Рихард Вагнер
(1880).*



Внутренний вид Байрёйтского театра во время представления «Золота Рейна».





Вилла «Ванфрид».

Рихард и Козима Вагнер с Францем Листом и Гансом фон Фольцгоеном в гостиной виллы «Ванфрид». Репродукция картины В. Бекмана (масло).



Листу — посвящение
к поэме «Парсифаль»
(1877).

Dem
Allerunmöglichsten
Seinem Franz Liszt
der
bühnenmattigstgekomponierte

alle seine
Mitschuldigen und
und
behandle
Kunst!
Richard Wagner

Der König des Nibelungen.
zu München Leipzig für drei Tage und einen Posten

in München auf den Deutschen Platz einzuweisen
und zum Ruhm seiner erhabenen Wohlthaten

Der König
Ludwig II
von Bayern
vollendet

Richard Wagner

Людвигу Баварскому —
посвящение к «Кольцу
Нибелунга».

свое великолепное: «Государство — это я!» Охваченные сперва недоумением, они скоро вспомнили, что сказавший это не простой человек, а король — и не какой-нибудь король, а Король Солнце. «Да здравствует король!» — воскликнули они тогда в один голос, убежденные, что так оно и должно быть.

XVIII

Я не строил себе иллюзий о том, в какой мере поймут тетралогии люди, аплодировавшие мне в эти августовские вечера в Байрёйге. Да я и не мог требовать, чтобы всего за четыре вечера они сумели полностью понять центральную идею произведения, над которым я работал четверть века; его идейное содержание прояснилось для меня самого лишь в ходе его сочинения. Более того, это масштабное произведение, такое же сложное, запутанное и таинственное, как лабиринт, с загадочной двусмысленностью оракула отвечало на вопрос о том, что кроется в нем. Следя за ним на расстоянии, я констатировал, что оно совершенно отделилось от меня, став как бы самостоятельной действительностью, такой же загадочной и величественной, как сфинкс, которым люди любуются вот уже две тысячи лет все с тем же удивлением и досадой, что не могут разгадать его загадку. Да, это было именно так: из-за необъятной обширности своих смыслов «Кольцо Нибелунга» выходило даже за рамки понимания самого автора, что отнюдь не удивляло меня: я знал, что великие шедевры, оторвавшись от своего творца, начинают жить своей самостоятельной жизнью, подчиняясь иным законам, чем те, которые управляют жизнью смертных. Не зная ни старости, ни смерти, они, напротив, молодеют с годами, раскрывая чередующимся на протяжении веков поколениям новые и неизменно актуальные идеи, о которых не подозревал и сам автор. Если сейчас я делюсь с вами отдельными мыслями о том, что, по-моему, составляет идейное содержание тетралогии, то

это отнюдь не означает, что вы, люди XX века, не имеете права истолковать ее в духе, более близком к волнующим вас вопросам, — кто знает, может быть, и более углубленно и широко, чем того требовали мои субъективные намерения. Дирижируя в мае 1872 года на торжественном концерте, посвященном закладке моего театра, Девятой симфонией, я отлично понимал, что и полвека спустя после ее первого исполнения эта музыка продолжает таить в себе глубокие смыслы и оттенки, которые почти не существовали для современников Бетховена и только теперь начинали открываться нам; разглядывая Бетховена сквозь призму психологического и музыкального опыта романтизма, я обнаруживал в нем волнующий мир пророческих предвосхищений. Если бы, воскреснув чудом и вновь обретя утраченный слух, композитор смог прочесть комментарий, написанный мною к его Девятой симфонии под знаком фаустовского понимания его идейного содержания, и, главное, мог бы прослушать мою дирижерскую интерпретацию, он, несомненно, удивился бы и не узнал своих собственных намерений (тем более, что я взял на себя свободу внести в инструментовку некоторые изменения, призванные подчеркнуть именно то, что я считал *настоящими* намерениями автора, явствовавшими из самой структуры произведения и выходящими из пределов, навязанных субъективным видением Бетховена, который не имел возможности слышать то, что он сочинял). Примирившись с мыслью, что понимание тетралогии навсегда останется открытым вопросом и что иначе и быть не может, я не стану навязывать вам свое толкование, как исключительно правильное — чего я не пытался сделать и тогда, когда речь шла о других моих операх; мои высказывания должны быть для вас всего лишь предположением, призванным стимулировать мысль и воображение; сопоставив с ними ваше собственное толкование, вы установите степень, в которой мои намерения совпадают с вашей нынешней оптикой или отстают от нее.

Итак, сознавая, что правильное понимание моей тетралогии станет возможным лишь по истечении известного периода времени, абсолютно необходимого для того, чтобы столь необычное произведение искусства проникло в сознание людей, а они поднялись бы до высоты его идейного содержания, я не переоценивал значения и ценности аплодис-

ментов, от которых гудел зал Байрёйтского театра. Их породил энтузиазм, вызванный небывалой величием представления и зрелищностью отдельных музыкальных моментов, например, полета Валькирий или траурного марша Зигфрида, а не чувством просветления, которое могло бы породить раскрытие философского содержания тетралогии, если бы зрителям удалось дойти до него. Последовавшие критические комментарии превратили это мое впечатление в уверенность, так как из всего этого масштабного музыкально-драматического произведения они отметили, главным образом, — и сказал бы даже исключительно — литературную фабулу, да к тому же ее наиболее поверхностные моменты. Создавалось впечатление, что я написал эти четыре музыкальные драмы только для того, чтобы иллюстрировать в музыке старинную легенду, согласно которой Нибелунг Альберих похитил золото Рейна, вызвав среди богов Валгаллы панику и раздор, завершившиеся гибелью их рода. Музыка также рассматривалась сквозь призму фабулы; комментаторы ограничивались тем, что подчеркивали остроумность средств, с помощью которых я передавал поступь великанов Фазольта и Фафнера или же долгие беседы Вотана с Фрикой, — что свидетельствовало лишь о неспособности этих критиков подняться на более высокий уровень трактовки. Некоторым казалось даже прискорбным, что, вместо того чтобы вывести на сцену настоящих людей и современные вопросы, Вагнер четыре вечера кряду предается наивной игре в богов и полубогов, карликов и драконов; не выходя за пределы сюжета, но истолковывая его иронически, они превращали тетралогию в мишень насмешек, остроумных по форме (должен признаться, что некоторые из них даже чрезвычайно развлекали меня!), но не обоснованных и поверхностных по содержанию. Странно, что именно со стороны русских, которые некогда проявили по отношению ко мне столько сердечности и восприимчивости, или теперь самые ярые проявления непонимания. Если такой молодой композитор, начинавший в то время свою блестящую деятельность, как Петр Ильич Чайковский, сохранял в своих хрониках о байрёйтских музыкальных торжествах известное уважение по отношению к тому, о ком он сказал: «преданно склоняясь перед пророком... я не исповедую религию, которую он создал», то граф Лев Николаевич Толстой, глубокий мыслитель (качество,

которое делало тем более необъяснимым и прискорбным такое отношение с его стороны!), подвергал мою тетралогию издательствам, достойным лучшего применения. Описывая действие «Зигфрида» в тенденциозно-карикатурном духе, он приходил к выводу, что «Кольцо Нибелунга», по крайней мере как его понял он, Толстой, — всего лишь литературная бессмыслица и фальшь. Чтобы лучше убедить своих читателей, писатель в качестве высшего аргумента приводил воображаемое мнение воображаемого крестьянина, чей здравый смысл якобы был шокирован показанными на сцене нелепостями. Верха осуждения достиг в своих очерках критик Стасов, об агрессивном характере писаний которого с большой горечью говорил мне Серов: он тоже, как музыкант с широкими взглядами, пострадал от этого русского Ганслика. Стасов отказывал мне во всяком даровании в области оперного жанра, заявляя, что персонажи, появляющиеся в моих произведениях, — не живые люди, а лишь абстрактные, бессодержательные, сухие и неоправданные алгебраические знаки, скучные манекены...

Подобные упреки скорее развлекали, чем возмущали меня. Пытаясь доказать смешные стороны тетралогии, их авторы обрекали самих себя на смешную роль, которая по истечении лет становилась все более и более явной. Высмеивать современные художественные явления всегда рискованно, особенно когда речь идет не о легоньких импровизациях, а о тщательно продуманных творениях. Весьма возможно, что в конце концов смешным станет тот, который, легковесно издеваясь над другими, доказал свою неспособность понять то, что со временем поняли и приняли другие: смех его, как бумеранг, оборачивается против него же самого. Неужели же мои критики считали меня настолько наивным, что думали, будто, отвергнув условность традиционной оперы (против которой, надо сказать, они выступали гораздо менее яростно), я бросился к объятию условности другого рода? Это я-то, который избрал своим девизом истину и ненавидел салонные прикрасы, который так чутко откликался на все вопросы, волновавшие мое время, глубоко вдумываясь в них, тратя на это столько сил и нервов? Господин Стасов ошибался, воображая, что только его соотечественники, образовавшие «Могучую кучку», которой он покровительствовал, знали, что означает быть реалистичным и совре-

менным. Я, в свою очередь, стремился правдиво отобразить состояние умов в мои дни, но намеревался сделать это иначе, чем, например, Мусоргский, который, возрождая времена Бориса Годунова, выражал протест передовой интеллигенции против царского самодержавия и феодального гнета. Когда-то, в моем «Риенци», я тоже обратился к истории, но в период зрелости отказался от этого источника вдохновения, ибо характер его, чрезвычайно ограниченный во времени и пространстве, стеснял мое стремление к извечному общечеловеческому. Я лично считаю, что художник должен создавать образы, в которых узнавали бы себя люди всех времен и всех народов, — что при обращении к истории можно осуществить лишь частично, тогда как миф предлагает для этого гораздо более широкие возможности. Кроме того, своей легендарной атмосферой, безграничной обширностью своего замысла и туманно-таинственным характером миф скорее соответствует музыкальной специфике, чем история. Это соответствие мифа с природой музыки раскрывается, однако, только тому, кто привык видеть в его персонажах и фактах символы философских идей. Понятая дословно, мифология кажется нам сегодня смешной и нелепой, и даже греческие трагики могут быть осмеяны, если рассматривать их под таким углом зрения. То, что я говорю вам сейчас, может показаться вам, людям XX века, трюизмом; и все же такой просвещенный ум, как Толстой, очевидно, не понял этого, когда высмеивал дракона Фафнера, с которым Зигфрид заводит разговор: он мог бы, пожалуй, с меньшим сарказмом высказываться о Софокле, по воле которого чудовище, именуемое сфинксом, задает Эдипу философские вопросы... В ваши дни вы, вероятно, развлекаетесь, читая подобные комментарии, как развлекались мы, читая статьи, в которых Лагарп и Мармонтель высмеивали произведения Глюка, этого Вагнера XVIII века, упрекая его в антиартистической грубости его музыкального языка (упрек, который походя предъявлялся и мне). Сознание того, что великих художников-бунтарей никогда не понимают современные им критики, позволяло мне не только избежать огорчения, но даже весело смеяться, предвосхищая ваш смех.

Люди, думающие, что я избрал божественное царство Валгаллы или подземное царство Нибелунгов с тем, чтобы

избегнуть вопросов, которые ставили перед сознанием волнения и драмы нашего земного мира, ошибаются. Нет, я никогда не пытался бежать от современной мне действительности. И если я обратился к мифологическим образам, то сделал это из желания посредством их раскрыть самую квинт-эссенцию современного бытия, а не с тем, чтобы обойти серьезные вопросы. Идея тетралогии обретала очертания постепенно, под влиянием опыта и горьких размышлений, вызванных соприкосновением с капиталистической хищностью, механизм которой не раз угрожал раздавить меня. Золото Рейна, которым жаждут завладеть и карлики, и великаны, и боги, что натравливает одних на других, стало для меня символом рокового могущества денег. Мысленно я был близок к своему выдающемуся современнику Карлу Марксу, так как наше общество, развивавшееся под знаком все возраставшего могущества капитала, являло взорам прискорбную социальную действительность. Мир тетралогии только на первый, поверхностный взгляд является миром сверхъестественного; на самом деле он представляет собой печальную действительность всемогущества эгоистических материальных интересов, которое, по всей вероятности, знакомо и вам, — конечно, если вам не выпало счастье жить в момент утверждения и победы подлинной человечности. Алчность и жажда власти — вот движущие силы моего мятежного мира; перед их надменным, агрессивным наступлением чисто человеческие порывы вынуждены смиренно посторониться, так как, противясь ему, они рискуют быть беспощадно раздавленными. Такова трагическая судьба любви Зигмунда и Зиглинды, которая должна быть принесена в жертву, ибо не совпадает с интересами всемогущих богов Валгаллы: в этих джунглях всеобщего раздора Зигмунд и Зиглинда, которые жаждут любви и только любви, оказываются одинокими и несчастными созданиями, вынужденными бежать и преследуемыми сворой, которой в конце концов удастся растерзать их на части. Такая же судьба задевает своим зловецким крылом и Брунгильду, валькирию, которая пытается подняться на защиту влюбленных, навлекших на себя гнев богов; осмелившись воспротивиться жестокой воле своего отца Вотана, она подвергается изгнанию из Валгаллы. Страстное желание овладеть золотом оказывается сильнее даже братской любви: великан Фэфнер

не останавливается перед убийством Фазольта, чтобы захватить и его долю клада, а карлик Альберих жестоко обращается со своим братом Миме, вынужденным, подобно рабу, трудиться в недрах земли, где Нибелунги ищут самоцветы. Это как бы ледящее дыхание вихря, который сметает и замораживает все на своем пути, так как обуреваемая алчностью душа становится неспособной на великодушные движения, утрачивает всякую человечность; и наоборот, чтобы подняться по ступеням могущества и богатства, необходимо отречься от всяких чувств, жестоко попирая их ногами: стать обладателем золота, покоящегося на дне Рейна, может только тот, кто навсегда откажется от любви. Как видите, проблематика моей тетралогии была остро современной и болезненной. Перед моим сознанием вставал вопрос: можно ли разрушить мир насилия, жадности и террора, чтобы человек вновь обрел свою человеческую сущность, которой его лишили?

Жизнь человека, неразрывно связанного с этим миром, подверженного его порокам и все же сознающего всю мерзость его устройства, как и необходимость и неизбежность его разрушения, становится адской мукой. Он жаждет могущества и господства, но высокая, ясная мысль раскрывает ему всю непрочность этих привилегий; и тогда его амбиции развеиваются до полного уничтожения, стремление к самоутверждению уступает место пассивной резиньции, которая парализует даже волю к жизни. И он, как и другие, жаждет вначале отведать наслаждений, которые дает власть золота, готовый для достижения этой цели запятнать свою совесть, но не может отказаться от человеческого, от любви — источника болезненных конфликтов с самим собой. Поддавшись соблазну могущества и золота и включившись тем самым в чудовищный механизм, он вынужден подчиниться беспощадным законам этого механизма — так Вотан вынужден обстоятельствами убить своего собственного сына Зигмунда и прогнать дочь Брунгильду, которых он любит с безграничной нежностью. Проклятие, связанное со стяжательством, падает и на него, но Вотану, жаждущему человеческого, труднее переносить его, чем Альбериху, карлику не только телом, но и душой, способному сознательно отказаться от любви. Болезненно переживая нанесенную ему бесчеловечными порядками сердечную рану, Вотан желает обречь на

гибель весь этот мир, основанный на грабеже и несправедливости, и самому погибнуть во всемирной катастрофе. На этот раз не ясновидение, а чувствительность побуждает его отвергнуть желание жить. Когда Зигфрид, сын Зигмунда, делает дерзновенную попытку противостоять ему, Вотан опечаливается, видя, что собственный внук вызывает его на борьбу; но превыше печали облегчение, которое он испытывает перед лицом неизбежной гибели.

Для меня Зигфрид был олицетворением сил, стремящихся завоевать этот мир с тем, чтобы свергнуть существующие порядки и установить господство чисто человеческого. Жажда золота чужда ему; убивая Фафнера, он и не думает посягать на принадлежавшие великану сокровища. Его безграничная храбрость доходит до полного незнания чувства страха; на борьбу с драконом он идет в надежде, что сможет таким образом познать это чувство, о котором столь часто слышал, но которое не испытывает и на этот раз. В душе его нет места ни для чего иного, кроме благородных порывов: это страстная жажда свободы, пламенная любовь к Брунгильде, безграничная преданность друзьям (каковыми, в силу трагической ошибки, он считает Гюнтера и Хагена). Ничто не может устоять перед его натиском, и когда ему удастся сломать меч самого Вотана, казалось бы, старый мир покорно склоняется перед победителем. Но это одна видимость, ибо укоренившиеся веками порядки слишком прочны, чтобы их можно было преодолеть так легко. Те, кто воплощает и отстаивает их, располагают к тому же лукавством, с которым Зигфрид, наивный в своей юношеской простоте, еще не научился бороться. Попав в тенета коварных происков, герой-освободитель платится за свою доверчивость жизнью. Эту развязку можно было бы истолковать как пессимистический ответ на вопрос о возможности торжества идеального человечества. вспомните, однако, что опера завершается не траурным маршем, а грандиозным ритуалом сожжения Зигфрида на костре, когда Брунгильда, прежде чем броситься в огонь, возвращает дочерям Рейна кольцо, символически воплощающее похищенное золото и представляемый им соблазн, после чего раскрывает присутствующим секрет счастья: это любовь, торжествующая над эгоистическими интересами. Этот финал, хотя и мрачный, открывает перспективу светлого будущего, поддерживает

надежду на братское единение человечества, которого народы не смогут добиться без жертв — такой жертвой и является мой Зигфрид. Немалую роль в создании такой развязки, в которой пессимизм смягчен идеалистическим взлетом мечты, сыграла философия моего современника Фейербаха, с ее окрыляющим предвосхищением всемирной любви как новой религии будущего человечества.

Как видите, я написал свою тетралогию не потому, что желал музыкально иллюстрировать сказку о более или менее правдоподобных событиях, а потому, что пытался понять, куда направляется мир. Мой вопрос, связанный с исторической философией, имел и известный космогонический ореол: очертания тетралогии вырисовывались из туманной массы того огромного напряжения, с каким звучит ми-бемоль-мажорный аккорд, открывающий «Золото Рейна», и исчезали в апокалиптическом пламени, охватывающем Валгаллу с последними тактами «Гибели богов». Это видение имеет, в свою очередь, этическую подкладку: помимо столкновения между могуществом, основанным на грабеже и насилии, и силой, порожденной благородным стремлением к свободе, Вотан и Зигфрид символически воплощали вечный антагонизм между резиньяцией и активностью, между парализующим фатализмом и мобилизующим оптимизмом (фактически, между двумя противоречивыми чертами моего характера); этот антагонизм находит свое разрешение в неутолимой жажде любви, свойственной и тому и другому. Современные мне зрители не поняли, однако, почти ничего из проблематики, ради которой я задумал свою тетралогию. Рабы своих взглядов, сформированных и деформированных старой оперой, они следили за ходом музыкальной драмы примерно так же, как привыкли слушать традиционный костюмированный концерт. От спектакля они ждали только чувственных наслаждений, даже и не представляя себе, что я мог стремиться к чему-то большему, чем просто ласкать или бичевать их слух. Задуманная под знаком философского размышления, моя музыка расценивалась сквозь призму гедонизма, который укоренился в массе зрителей после столетнего господства оперы-дивертисмента. Аплодируя траурному маршу Зигфрида, все они восторгались использованием духовых и ударных инструментов, напряженностью музыкальных идей; но я что-то не заметил, чтобы хоть кто-

нибудь понял, какой жутки и провал всех надежд означал этот марш, который не получился бы у меня таким волнующим, если бы в его основе не лежало намерение сказать нечто исключительно серьезное. Находя пролог к «Гибели богов» — с повествованием трех норн — скучным из-за его длины и однообразия, мои критики лишней раз доказывали все то же извращение вкусов на итальянский манер, так как были неспособны заметить, что сцена эта призвана запечатлеть в сознании слушателя беспощадный *фатум*, под знаком которого события направлялись к своей развязке. Они не разгадали тайны моего искусства, тайны, которую, возможно, со временем люди начали разгадывать: оно было книгой за семью замками для привыкшего к итальянской или французской музыке слуха, и его музыкальные красоты раскрываются лишь тогда, когда созвучия воспринимаются в их философско-драматическом контексте, когда их понимают не как чистую музыку, а как носителей идей, смыслов. При подобном слушании, то есть в условиях глубоко осмысленного восприятия драмы зрением, слухом и мыслью, сцена норн, которые прядут нить судьбы, не покажется скучной, а траурный марш Зигфрида раскроет куда больше, чем если слушать его в том же состоянии духа, в котором слушались триумфальные, свадебные и похоронные шествия из опер господина Мейербера.

Полная неспособность воспринимать специфику немецкой мифологии побуждала некоторых зарубежных критиков — главным образом, русских и французских — утверждать, что тетралогия и нелепа, и наивна. Мир Валгаллы и Нибелунгов казался им отгалкивающе диким, в особенности, если противопоставить его благородной гармонии той мифологии, что служила источником вдохновения древнегреческим трагикам. Забавно было слышать, как меня критикуют именно во имя эллинского искусства, трагический, философский и синтетический характер которого я задумал возродить. Но тетралогия является не только модернизованным воплощением духа древней трагедии вообще; она содержит и образы, напоминающие конкретные мифологические образы античности: чета Вотан — Фрика воспроизводит пример четы Юпитера — Геры, со всеми их супружескими ссорами; Эрда — это оракул, к которому за мудрыми советами обращается Вотан, как Орест или Креон; Сфинкс,

убитый Эдипом, становится у меня драконом, сраженным Зигфридом, героем, в образе которого эдиповская жажда знания сочетается с героическим освободительным пафосом Прометея; Вотан вынужден проявлять по отношению к своим детям жестокость, подобную той, что побудила Агамемнона принести в жертву свою дочь Ифигению, и т. д. Но даже если бы не существовало этого родства эстетического идеала и отдельных ситуаций между моим произведением и древнегреческой трагедией, теми мифами, которые легли в ее основу, моя тетралогия заслуживала бы все же более высокого понимания — в силу ее общечеловеческого значения. И впрямь, что является основным в мифах, если не их способность раскрывать вечный общечеловеческий элемент? Его раскрытие побуждает в ином, более философском свете рассматривать происходящее на сцене — ~~таким~~ ~~бы~~ неправдоподобным или ужасающим оно ни было; и надо сказать, что в тетралогии оно не достигает таких ужасных ситуаций, как в «Орестее» или в «Эдипе»: любовную связь между Зигмундом и Зиглиндой, братом и сестрой, нельзя сравнить с судьбой Эдипа, который убивает родного отца, женится на матери и становится отцом своих братьев. Конечно, существует специфика немецкой мифологии, сказавшаяся и на моей тетралогии, существует тот особый оттенок, порожденный смесью туманной тоски и воинственности на фоне скалистого пейзажа, обрывистые и пустынные вершины которого окружены странным очарованием. Но разве не естественно, что каждое искусство имеет свою специфику, а слушатель или зритель приучается ценить именно то, что есть оригинального в том или ином народе, расширяя таким образом диапазон своей восприимчивости? Глубоко любя свой народ, я не мог облачаться в чужие одежды, имея под рукой подлинное сокровище мифов, которые только и ждали своего использования и казались мне не менее ценными по богатству своего содержания, чем эллинская мифология; отказываясь от сюжетов этой последней — которые привлекли столько композиторов, моих предшественников и современников, — я прививал художественный идеал древних греков к стволу немецкого искусства, стремясь к тому синтезу, к которому призывал Гёте, объединяя в своем творчестве мыслящий, мятежный ум Фауста с гармоничной и безмятежной красотой Елены. К сожалению, большинство

критиков не заметили этого возрождения в моем произведении эллинского духа («Вагнер не стал Эсхилом музыки, не сумел создать театр по образу и подобию эсхилловского, написать соответствующие музыкальные произведения. Вместо всего этого он стал незаконченным Вагнером . . .» — писал господин Стасов), что же касается немецкого духа, они были просто не в состоянии понять его во всей глубине и своеобразии. Что мог я поделать? Мне ничего больше не оставалось, как только завидовать легкости, с которой Рамо сумел удовлетворить и критиков-космополитов, воссоздавая образы Кастора и Поллукса, Инполита и Ариции, и критиков-националистов, не постеснявшись представить своих героев как какой-то «*beaux esprits*»* двора Людовика XIV. С избранного пути меня не совратил пример моих современников Россини и Сен-Санса, которые вдохновлялись древнееврейской мифологией — один писал о Моисее в Египте, другой — о Самсоне и Далиле; я же был неисправимым приверженцем немецкого духа.

* Остряки, умники (*франц.*).

XIX

Дожив до 63-х лет, со здоровьем, сильно расшатанным беспокойной жизнью, я мог в любой момент ждать появления рокового призрака. Я давно уже перешагнул за рубеж, который не было дано переступить ни одному из моих предшественников: Моцарт скончался тридцати пяти лет, Бетховен — пятидесяти семи, Шуберт — тридцати одного года, Вебер — сорока, Шуман — сорока шести, Мендельсон — тридцати восьми. И вполне понятен трепет, с которым я задавал себе вопрос, могу ли я и далее рассчитывать на подобное благоволение судьбы. Не потому, чтобы я пофилистерски цеплялся за жизнь, которую давно уже был готов покинуть, а из опасения, что мне не удастся полностью передать людям то идейное послание, которое поручила мне донести до них какая-то неземная сила. Чтобы завершить свою миссию на этом свете, я должен был дать ответ на вопрос, оставшийся открытым в тетралогии из-за гибели героя, который обещал принести избавление угнетенному, раздираемому сомнениями, обезчеловеченному человечеству. Любовь и только любовь принесет вам счастье! — сказала Брунгильда в минуту предсмертного прояснения; но это было лишь отвлеченной декларацией, а мой ответ, чтобы стать действенным и веским, должен был обладать неотразимой, чарующей силой конкретного примера. Именно поэтому меня и привлекла легенда о рыцаре Парсифале, в которой, свыше четверти века назад, я уже предугадал материал для великолепного купола воздвигаемого мною здания. Но тогда я еще не был в достаточной мере подготовлен к тому,

чтобы справиться с требованиями сюжета, глубокое понимание и трактовка которого предполагали возвышенный, почти аскетический строй мысли; к тому же, тогда это было еще несвоевременным: купол ведь строится в конце. Теперь же я дошел в своем строительстве почти до вершины, и душа моя, закаленная бурями и уже недоступная жизненным соблазнам, чувствовала себя в состоянии подняться по этим ступеням полного отказа и самоотверженности, с высоты которых на меня с божественной кротостью смотрел благородный Парсифаль.

Решившись не терять больше понапрасну ни одного дня, ни одного мгновения из того времени, которое мне еще оставалось жить и продолжительность которого я не мог предугадать, я приступил к сочинению поэмы тотчас же по окончании байрёйтских торжеств. План давно уже возник в моем уме, и его воплощение в литературную форму шло быстро. Будущая опера намечалась не как драма, а как священное зрелище, как мистерия. Более, чем в каком-либо другом из предыдущих произведений, внимание мое было сосредоточено на душе, на ее самых возвышенных и благородных сторонах — стремлении к абсолютной чистоте и безграничной доброте, которые, будучи завоеваны героической ценой, могут превратить человека в святого. Такова эволюция моего героя, которому внутреннее просветление дает силу энергично отвергать соблазны чувственности и с грустной, всепрощающей улыбкой переносить преследования негодяев. Духовная высота, которой достигает в конце концов наивный юноша, вначале никем не принимаемый всерьез, напоминает величие Иисуса; таким образом, я включил в «Парсифаля» и то, что некогда намеревался высказать в драме «Иисус из Назарета», которую мне не удалось написать по известным вам причинам. Связь с библейским сказанием была не только этико-психологического порядка — мирная победа человеколюбия, перед которым отступают злоба и эгоизм и беспомощно рушится слепая сила, подобно замку Клингсора, испепеленному по простому мановению руки Парсифаля, победителя соблазна; связь эта основана и на тождественности ситуаций: возвращение Парсифаля из долгого, полного перепетий искупительного скитания приходится на страстную пятницу; подобно Марии Магдалине, Кундри омывает ему ноги и вытирает их своими волосами; наконец,

помыслы героев все время устремляются к той чаше, в которую стекла кровь снятого с креста Иисуса, — символу жертвы, которая искупает грехи и возвышает человечество. Созерцание чаши — насущная необходимость для рыцарей Грааля, на которых возложена благородная миссия ее хранения: снятие с нее покрова во время священнослужения придает им новые силы, является духовной пищей, без которой сама их жизнь была бы немислимой. Широкое изображение церемоний — в ходе которых чаша, представшая глазам зрителей, излучает сверкающий пурпуровый свет, — помогало придать опере характер священнодействия, а что и побудило меня назвать спектакль «ein Bühnenweihfestspiel» *. В ней уже действительно ничего не оставалось от атмосферы старой оперы, в которой несерьезность, поверхностность проявлялись даже и тогда, когда сюжет был самым трагическим. Согласиться на то, чтобы «Парсифаль» был включен в обычную программу оперных театров, где он еженедельно исполнялся бы наряду с «Цампой» и «Фавориткой», значило бы примириться на профанацию всего самого чистого, самого святого, что было в моих гуманистических стремлениях. Я предпринял работу над «Парсифалем», отлично сознавая, что он не может и не должен стать ходкой оперной удачей, в обычном, коммерческом смысле этого слова. Эту оперу должны были ставить лишь изредка и только в моем театре в Байрёйте, единственном способном обеспечить ей ту атмосферу строгой сосредоточенности, без которой спектакль не достиг бы своей цели. Для создания такой, как можно более соответствующей моему замыслу атмосферы — я даже думал попросить публику воздержаться от аплодисментов.

Чтобы добиться как можно большей убедительности в воспроизведении благородного идеала, воплощенного в Парсифале, а также чтобы предотвратить однообразие, которое могло бы породить постоянное восхваление этого идеала, я уделил очень важное место отрицательному образу — миру, который отвергает мой герой, как в его соблазнительной ипостаси, олицетворенной девушками-цветами, так и в его злом начале, представленном демонической фигурой Клингсора. Второй акт должен был быть всецело посвящен этому

* Торжественное сценическое представление — мистерия

персонажу, резко контрастирующему с Парсифалем в ходе торжественного восхождения героя на вершины непорочности. О бедах этого мира должны были свидетельствовать ужасные страдания двух персонажей, которым Парсифаль был призван принести избавление. Один из них — король Амфортас, на которого, как самого достойного из всех, была возложена обязанность совершать обряд явления Грааля, поддался однажды чарам девушек-цветов из соседнего царства волшебника Клингсора. Попав в тенета чувственности, Амфортас роняет меч, столь же святой, как и чаша: этим мечом было пронзено тело распятого Христа. В момент, когда он пытается выбраться из болота, Клингсор ранит его этим мечом, и с тех пор рана больше уже не закрывается. Особенно становится боль невыносимой, когда ему приходится совершать обряд раскрытия чаши, и кровь течет из раны ручьями; поэтому Амфортас избегает выполнения этой священной обязанности первосвященника или откладывает его. Но Грааль наделен животворящей силой, и отказ Амфортаса дать окружающим это чудотворное, целительное средство пагубно отражается на всей общине, жизнь которой с каждым днем постепенно угасает. В этом — источник новых мук для героя, который жаждет одного: умереть, добившись искупления. Но положение Амфортаса безнадежно: своим высоким призванием он обречен на бессмертие. В нем нетрудно признать образ Тристана, с его двойной жгучей раной, нанесенной копьём Мелота и любовью к Изольде; но Амфортас не наслаждается страстью, порождающей его страдания, а, напротив, жаждет избавиться от нее; помимо чувства, подобного тому, что терзает Тристана, в измученной душе короля теплится огонь, к которому так долго стремился несчастный Тангейзер.

Другая жертва колдовства Клингсора — это Кундри, женщина, которая, в своем предыдущем существовании, насмеялась над Христом во время его страданий, а теперь, наряду с цветочными девами, прельщается грехом сладострастия рыцарей Грааля. Но Кундри лишь время от времени покоряется роковой власти Клингсора; когда ей удастся избавиться от его чар, она смиренно живет среди рыцарей Грааля, служа им с преданностью, граничащей с самоотверженностью. Это мучительное двойное существование побуждает и ее мечтать об избавлении — о смерти. В образе Кундри страсть

Изольды болезненно сталкивается со стремлением к божественному Елизаветы; именно поэтому он так убедительно передает трагедию современного человека, мятущегося между небом и адом, с душой, раздираемой противоречивыми — и одинаково сильными — влечениями: к красоте и к грязи, к идеалу и пороку. Образ этот, окутанный туманной дымкой таинственных движений души, всплывающих из недр подсознания и проявляющихся в патологических формах — от транса до истерии, — все больше и больше интересующих современную психологию, — типично бодлеровский персонаж, в котором этот великий поэт, будь он еще жив, смог бы узнать свой собственный духовный мир.

Не следует, однако, переоценивать религиозный, на первый взгляд, характер этого произведения и пытаться толковать его с церковной точки зрения, как это делали люди, видевшие в нем восхваление католицизма. Богомольным я не был никогда, а если прибегал к библейским фактам и культовым элементам, делал это только с целью максимально усилить атмосферу строгости, сосредоточенности, возвышенного настроения, которого требовала идея. Однако я считал культ и Библию всего лишь материалом для символов — так же, как и сказание о Нибелунгах. И так же, как несерьезно было бы представлять тетралогии сказкой о карликах, великанах и богах, было бы легкомысленно видеть в «Парсифале» всего лишь наглядное отображение того или иного догмата христианской веры или же оперный вариант католического богослужения. Мои намерения можно понять правильно, только проникнув за внешнюю религиозную оболочку и попытавшись осознать призыв к высшей духовной жизни, достигаемой посредством самоусовершенствования и самоотверженного служения идеалу. Чаша, к которой в экстазе устремляются все взоры, это символ духовной чистоты, доброты, братской любви и всепрощения, иначе говоря — черты, придающие подлинное благородство. Примерно такое же значение имеет и похищенный у Амфортоса меч, который отвоевывает Парсифаль: на обратном пути он предпочитает получить удары и раны, чем воспользоваться этим мечом, назначение которого — напоминать людям о кротости, терпимости, глубоком сострадании того, кто дал распять себя, несмотря на то, что единым жестом мог бы разогнать своих убийц. Надеюсь, вы поняли теперь,

что своего «Парсифаля» я создал не из соображений религиозного характера, а под властью самого чистого из всех человеческих стремлений — желания видеть установленным на земле господство мира и любви! Без этого человечество и человечность сгинут, иссякнут, как жизненные силы рыцарей Грааля, когда — из-за страданий и отказа Амфортоса — они были лишены возможности созерцать чашу. Идеальная человечность не будет, однако, никогда попросту дарована миру, ее надо завоевывать борьбой с соблазнами и превратностями судьбы, со слабостями и извращениями человеческой природы, — как это делает Парсифаль, преодолевая все препятствия — чары и угрозы, воздвигаемые на его пути волшебником Клингсором, мастерски владеющим искусством совращать людей, и торжествуя над соблазном, готовым овладеть им, когда его уста касаются уст Кундри. Амфортосу, несмотря на все его благие намерения, не удастся выйти победителем из этой борьбы; его непрестанно кровоточащая рана означает не что иное, как неутоленную и всепожирающую страсть, унижающую его дух и порождающую в нем мучительный комплекс неполноценности. Духовная чистота, которую удастся сохранить и укрепить в себе Парсифалю, несколько напоминает монашеское целомудрие, но ее не следует все же понимать как призыв к аскетической жизни; мой герой — это абсолютно е, — *non plus ultra*, — выражение стремления к одухотворенности: я задумал его не просто как образец, достойный подражания, а как светило, лучи и тепло которого помогают нам жить, хотя мы и находимся на огромном расстоянии от него, и его подлинный свет и тепло не могут быть нами познанными. Возможно, представителям вашего позитивистского века я покажусь несколько наивным, но я без смущения готов признаться, что искренне и горячо верил в утверждение и торжество духовных сил над слепыми силами вражды и разврата. Без подобной веры жизнь — и без того горькая — катится по наклонной плоскости к миру инстинктов, который приближает нас к животным, превращая сожителство людей в *bellum omnium contra omnes* *. Увенчивая Парсифаля короной Грааля, я выражал свою веру в неизбежное торжество возвышенного в человеке.

* Войну всех против всех.

Несмотря на быстроту, с которой было создано либретто оперы, законченное в Байрёйте в 1877 году, сочинение музыки шло медленно. Я с трудом ухитрялся выделить время для работы над ней, потому что жизнь и теперь не избавила меня от материальных забот. Вместо того, чтобы полностью отдаться творчеству, я был вынужден, в первую очередь, заниматься добыванием средств для покрытия огромного дефицита, которым завершилось строительство театра и проведение торжеств открытия. Между прочим, я предпринял турне в Англию, где снова был вынужден знакомить публику со своей музыкой ненавистным мне образом: исполняя на концертах фрагменты из опер. Можете себе представить, какое чувство самоампутации я испытывал, исполняя марш из «Тангейзера» или прелюдию из «Лоэнгрина», — я, который не выносил даже идеи самостоятельной отдельной постановки той или иной из драм, входящих в тетралогический цикл. Усиление рожистого воспаления на лице, причинявшего мне большие страдания, обременяло меня новыми заботами, помимо тех, что были связаны с моей материальной необеспеченностью. Эта болезнь имела, однако, и положительную сторону, так как обязывала меня ежегодно проводить несколько месяцев в Италии, где я имел возможность спокойно заниматься композицией. Музыку к «Парсифалю» я писал главным образом там, под знаком воспоминаний о Тристане, которые возрождались во мне, очищенные, светлые, как сам мой герой. Бурное музыкальное видение мое теперь прояснилось и очеловечилось: явно преобладающая вокальная мелодика приобрела большую плавность и певучесть, не будучи более вынуждена отчаянно бороться с заглушающим ее громом оркестра. Я невольно приближался к поистине благородным и достойным восхищения чертам итальянской музыки, и моя прежняя непримиримость постепенно уступала место более снисходительному, более терпимому отношению. Как видите, я осваивал терпимость Парсифаля не только в этическом, но и в эстетическом плане. Я даже начинал питать искреннюю симпатию к композитору, которого критики считали непримиримым противником моей эстетики — а именно к Джузеппе Верди: чарующая красота мелодического вдохновения этого композитора извиняла встречающиеся у него некоторые условности, общие места, которые к тому же скрашивались его выдающимся талантом

музыкального драматурга. Я был уверен, что, если бы нам привелось встретиться, мы сумели бы найти общий язык и мне бы удалось убедить его, что предпринятая мною реформа не так уж абсурдна, как об этом говорили, и что ее осуществления требовало даже его собственное творчество, в котором руководящей становилась зачастую драматическая идея, подчинявшая себе музыкальное мышление.

Воссоздавая в памяти эти итальянские сумерки своей жизни, не могу не вспомнить о печальной встрече с человеком, с которым меня связывали чувства глубокой любви и восхищения. Печальной была она потому, что тогда, в Сорренто, я в последний раз виделся с Фридрихом Ницше; я, очевидно, это предчувствовал, потому что однажды, очарованный красотой пейзажа, воскликнул: «Какое подходящее зрелище для расставания!» Наши перипатетические беседы, на вид еще вполне дружественные, позволили мне обнаружить антагонизм взглядов, который делал дальнейшую дружбу невозможной, тем более, что Ницше проявлял в своих взглядах полную негибкость. Находясь всецело во власти идеи сверхчеловека, который господствует благодаря силе и не считается с соображениями человечности, он совершенно явно давал мне понять, что может только презирать такой идеал, как воспетый мною в «Парсифале». Его враждебность с еще большей четкостью проявилась несколько месяцев спустя, когда он послал мне свою недавно выпущенную книгу: «Человеческое, слишком человеческое». В ней он — достаточно прозрачно намекая на мои идеи — клеймил «суетность всякого идеала, трусость сочувствия, глубокую низость чувств, которые считаются самыми возвышенными». Это было могильной плитой нашей дружбы, начавшейся под знаком тождественности устремлений и развивавшейся в дальнейшем по пути непримиримого противоречия между гуманизмом и антигуманизмом. Позднее мне передали некоторые нападки на меня, высказанные — по крайней мере, так мне говорили, — в различных кругах философов, видевшим во мне ярмарочного «фигляра»; но я не принял этого близко к сердцу: мне хотелось сохранить нетронутой память о нашей дружбе, да к тому же я отказывался верить, что у такого высококультурного человека, как он, расхождение с моими принципами могло принять недостойную форму клеветы. Какие скрытые силы вызвали

это расхождение наших путей, некогда сливавшихся воедино? Вот вопрос, на который я так и не нашел ответа. Возможно, потомство уделило ему должное внимание. Это стоило бы сделать: думаю, что отношения между мной и Ницше полны значения, намного выходящего за рамки личной жизни и данного исторического момента.

В Палермо, после пяти лет труда, в день 13 января 1882 года я закончил музыку к «Парсифалю». Большим удовлетворением было для меня констатировать, что судьба — как бы сурово она ни обходилась со мной в прошлом — позволила мне сказать и это мое последнее слово: такой привилегией не пользовались ни Моцарт, ни Бетховен, которые умолкли навеки как раз в тот момент, когда перед ними открывался путь к полному осуществлению их возможностей. Я закончил работу вовремя: сердечная недостаточность моя усиливалась, как бы предупреждая меня, что не следует рассчитывать на милосердие судьбы. Но мне хотелось видеть исполненным еще одно мое желание, — хотя даже не удовлетворив его, я все же мог бы считать выполненным свое назначение на этом свете: мне хотелось увидеть «Парсифаля» поставленным на сцене. Поэтому я поторопился возвратиться в Байрёйт, где, собрав последние силы, предпринял последнее наступление: с помощью многочисленных артистов, искренно любивших мою музыку, я начал репетиции этой оперы, которую мы намеревались поставить летом. Для этого понадобились исключительно большие усилия, особенно потому, что я лично пожелал взять на себя музыкальное руководство. На одной репетиции я вдруг почувствовал — да еще как близко! — шелест крыльев ворона, возвещающего Зигфриду в «Гибели богов» неизбежность развязки: приступ астмы, в судорогах свалив на землю, поставил меня лицом к лицу со смертью. Однако я снова подтянул струны своего расшатанного организма, словно имел дело с расстроившейся скрипкой, и сумел довести репетиции до конца. Вечером 28 июля 1882 года сбылась и моя последняя мечта. Мое постоянное стремление поднять искусство оперы на уровень новой религии, способной пробудить в сердцах слушателей священный трепет, более глубокий и более очищающий, чем тот, что они испытывают в церкви, — это мое стремление стало в тот вечер волнующей явью, законченным свершением. И на этот раз на спектакле присутство-

вали многочисленные князья и принцы, и спектакль как будто произвел глубокое впечатление (я говорю «как будто», потому что мог судить об этом только по комментариям, так как аплодисменты были запрещены); но все это меня уже совсем больше не интересовало. Я жил теперь исключительно внутренней жизнью, уйдя в себя, охваченный возвышенным, но все же горьким ощущением завершения своего жизненного круга: достигнув зенита, солнце медленно опускалось в небе, а теперь было готово закатиться за горизонт. На шестнадцати спектаклях, которыми я дирижировал в течение месяца, я с отчаянной самоотдачей растратил последние остатки энергии. Напуганные состоянием моего здоровья врачи заставили меня предпринять поездку в Италию, на что я с удовольствием согласился; если страна Верди не могла уже вернуть мне жизненные силы, то, по крайней мере, она обеспечивала мне поэтический фон для финала пьесы, в которой Рихард Вагнер в последний раз предстанет перед публикой, чтобы сказать: *La comedia è finita*. Поселившись с женой и сыном во дворце Вендрамин в Венеции, я вел спокойную семейную жизнь, но этот покой давал благоприятную почву для размышлений и предчувствий. Неужели последнему акту предстояло быть сыгранному в Венеции? Какое замечательное заглавие для новеллы: «Смерть в Венеции!» Драматическая повесть моей жизни поистине заслуживала внимания писателей. Но навязчивая идея смерти не имела в себе ничего тревожного или удручающего: напротив, я ждал завершения своей судьбы с той безмятежностью, которую даровал мне лучезарный и гармоничный Парсифаль, пытаюсь отогнать соблазн неизбежной грусти заката, чтобы не огорчать своих близких печальным и задумчивым видом. На рождество, воспользовавшись любезным содействием нескольких студентов, изучавших музыку, я организовал для семьи и друзей прослушивание написанной мною в молодости симфонии: но она скорее наваяла грустные воспоминания, чем разлекла меня. С Германией я вел обширную переписку, пытаюсь возобновить свою деятельность эссеиста. Мысль о возможности лично познакомиться с Верди все более и более неотступно преследовала меня. Я был убежден, что если встреча с таким музыкантом средней величины, как Россини, была приятным сюрпризом, тем более интересным должен быть личный контакт с этим королем совре-

менной итальянской оперы, человеком, в котором я угадывал возвышенный ум. Эта мысль всецело завладела мною с момента, когда я узнал, что Верди также находится в Венеции и, особенно, что он, в свою очередь, выразил желание дружески пожать мне руку и побеседовать со мной. Итак, утром 13 февраля 1883 года я готовился предпринять давно уже задуманный шаг и, проработав примерно час над статьей о женственном начале в человеческом существе, попросил приготовить мне гондолу, чтобы нанести визит человеку, с которым я желал подружиться. Но как только я начал одеваться, страшная боль пронзила мое сердце и растеклась по всему телу, парализуя его: казалось, во мне лопнула какая-то струна. Я успел еще увидеть Козиму, которая в ужасе бросилась ко мне, чтобы поддержать меня. Что было дальше, я уже не знаю. Меня окружил густой мрак ночи. Я шагнул в вечную тьму . . .

— Вы ошибаетесь, маэстро: это была не ночь, а бессмертие восходящей зари. Неужели вы забыли тот урок, что преподали мне в начале нашей беседы, когда доказывали, что подлинное существование великого художника, духовное и вечное, начинается лишь после его физической кончины?

— Вы правы... Значит, я не ошибался, веря в победу моего художественного идеала в будущем...

— Правда, некоторые из ваших предсказаний не сбылись. Многие жанры музыки продолжали жить и процветать, вопреки вашему мнению, что только у музыкальной драмы есть шансы на долговечность. Упомяну только о симфонии, жанре, который, по вашему мнению, уже исчерпал себя после Девятой симфонии Бетховена: знали бы вы, сколько вдохновенных и оригинальных симфоний написали композиторы с того дня, когда вы покинули нас, — начиная хотя бы с вашего молодого современника Иоганесса Брамса, к творчеству которого вы проявляли неоправданное пренебрежение. Музыка живет и далее как самостоятельное явление, опровергая в некоторой мере ваше положение о том, что самостоятельно существующие виды искусства должны уступить место единому синтетическому искусству, подобному древней трагедии. Однако в значительной мере история подтвердила справедливость ваших тезисов; выдвигая идею о синтезе искусств, вы предвосхитили одно из важнейших направлений эстетической мысли будущего: в нашем веке проводятся многочисленные опыты по сочетанию видов искусств, и один из них, кинематография, превосходит даже

самые дерзновенные ваши мечты. Вы ошибались только в том, что предоставляли право на существование лишь одному из синтетических путей, а именно музыкальной драме, но не заблуждались, веря в грандиозные перспективы, открывающиеся перед самым принципом синтеза. Так называемая чистая музыка — соната, квартет, концерт, симфония — продолжает занимать почетное место, но, в подавляющем большинстве случаев, она создается под знаком того братского сочетания искусств, за которое вы так убедительно выступали. Мышление композитора все более и более оплодотворяется литературой или живописью. Густав Малер, великий композитор, писавший исключительно симфонии, которого тем не менее нельзя не считать музыкантом вагнеровского склада, говорил, что для будущего музыканта полезнее прочесть Достоевского, чем упражняться в контрапункте. И даже такой отъявленный противник Вагнера, как мой современник Пьер Булез (он подтвердил это, демонстративно отказавшись дирижировать в Байрёйте), говорил, что чтение книги художника Клее дало ему для музыки больше, чем изучение трактатов по композиции. Что же касается пути оперы, то здесь полностью восторжествовала ваша эстетика: из последовавших за вами видных композиторов почти ни один не принимал более всерьез идею костюмированного концерта, и все они шли в своем развитии в русле музыкальной драмы, которое начали прокладывать вы, а также ваши продолжатели, как Штраус, Шёнберг, Берг, Энеску, Бриттен и многие другие, углубили и расширили. Повсюду, где сочиняются оперы, руководящим принципом является служение истине, драматической идее, которым музыка смиренно подчиняется, подавляя в себе тщетные претензии на безраздельное господство, которое вы так саркастически клеймили в ваших произведениях.

— То, что я узнаю от вас, поражает меня: мои ожидания намного превышены. Как бы велико ни было мое самомнение, оно никогда не побуждало меня верить в непогрешимость моих гипотез. Это были просто предположения, о возможной несостоятельности которых я всегда думал в глубине своей души. Вы ведь понимаете, для того чтобы проложить новый путь в искусстве, необходимо мобилизовать все свои силы, средства и способности на исследование открытой золотоносной жилы, и при этом неизбежны преувеличения,

односторонность, даже фанатизм (а я лично служил своей идее фанатично!). Конечно, с моей стороны было эксцентричным и ребячливым утверждать, что музыкальная драма делает ненужными остальные жанры; между нами говоря, я в это и сам не верил: не раз меня охватывала тоска по какому-нибудь квартету или сонате, и, если бы у меня нашлось на то время, я бы с удовольствием сочинил что-нибудь и в этом роде. Но моим основным призванием была музыкальная драма (вопреки утверждениям Чайковского и Серова, будто подлинным моим призванием была симфоническая музыка), и ей я преимущественно отдавал свои силы, дарования и энтузиазм. Работать в других жанрах означало бы для меня ослаблять силу и действенность моих стремлений революционизировать оперу, что я мог позволить себе не иначе, как в качестве кратковременного отдыха (как это было с «Идиллией Зигфрид») или когда обстоятельства заставляли меня писать марши «на случай». Но, при всем этом, в конце жизни меня все чаще и чаще охватывали серьезные сомнения в связи с тем, как откликнется на мои свершения история, в связи с возможностью изменить направление, по которому так долго шла опера. Как же мне не радоваться, узнав, что предпринятая мною реформа пустила корни, сделала свое дело, была подхвачена и продолжена? Думаю все же, что в Италии она не смогла дать плодов: слишком уж были сильны там традиции Россини, Доницетти и Беллини, а публика слишком уж стала их рабом.

— К вашему же удовлетворению, я вынужден возразить вам. Представьте себе, что престиж предпринятой вами реформы оказался настолько велик, что даже сам престарелый Верди, всю жизнь остававшийся верным итальянским традициям в музыке, с уважением склонился перед ней и, освоив выработанные вами принципы, познал вторую молодость. «Отелло» и «Фальстаф» свидетельствуют о поразительной силе возрождения, которому содействовал именно контакт с идеей музыкальной драмы, которую Верди, несмотря на свои почти 80 лет, с энтузиазмом принял, отказавшись от шаблонов концертной оперы.

— Чудесно! Значит нам все же удалось встретиться, хотя бы и посмертно. Я весьма признателен этому крепкому 80-летнему старцу: он отомстил за художника, которому пришлось пережить столько горечи из-за отказа пойти на компромисс

с господствующим вкусом подражателей итальянской оперы. После итальянского господства в немецких оперных театрах дух Вагнера предпринял, значит, контрнаступление и проник на итальянскую территорию. Поистине, жизнь полна непредвиденного: менее чем где-либо я рассчитывал на успех в Италии. А французы, неужто и они стали благосклонно относиться ко мне?

— Да еще как . . . Целое движение, зачинщиком которого был Сезар Франк, задалось целью перенести вагнеровский дух на почву французской музыки. Вереницу наших последователей завершил Венсан д'Энди, и у всех этих композиторов желание подражать вам подавляло всякое стремление к оригинальности.

— Это были, так сказать, эпигоны, подобные тем, которые в годы моей жизни шли по следам Бетховена. Но, хотя мне и приятно знать, что мои убеждения разделяют и другие, апологеты-подражатели не пробуждают во мне никакой симпатии. И знаете почему? Более чем вероятно, что, превратив мое творчество в предмет поклонения, они осуждают во имя его тех, кто пытается — как это и следует делать — расширять или же ломать установленные мною рамки. А без этих постоянных попыток бегства от традиционных форм музыка не может двигаться вперед. Я говорю это, вспоминая об обвинениях, которые гневно бросали мне в лицо мнимые жрецы бетховенского культа, утверждавшие, будто пытаться сказать больше, чем сказал в свое время Титан, равносильно дерзкому иконоборчеству. Я же, оставаясь признательным тем, кто ценит меня, ненавижу вагнероманию, особенно если она связана с нетерпимостью.

— Тем более должны были возненавидеть ее французы, возмущенные возникновением в их культуре течения, которое они считали несовместимым с их национальными традициями. К сожалению, реакция на французский вагнеровский эпигонизм распространилась и на ваше творчество, против которого в начале нашего века поднялась новая волна протеста.

— Но чего же от меня хотели французы? Или среди них появился призывающий в новой волне враждебности призрак Берлиоза?

— Нет, автор «Фантастической симфонии» покоился в своей могиле; но на смену ему поднялся новый Берлиоз,

молодой композитор Клод Дебюсси, который высоко неся знамя специфически французского искусства. В энергичном пафосе вашей музыки он видел одну риторичку, в величии персонажей — отсутствие человечности, в архитектурной монументальности — длинноты и шум.

— Ох, эти мне французы, которые так редко оказываются способными оценить музыку, задуманную по иным критериям, чем их собственные! По их мнению, на всех широтах следовало бы писать музыку с воздушной элегантностью, затушеванными тонами и почти неприметными оттенками.

— Да, вы правы, примерно в том же духе писал и Дебюсси. Одно только вы должны знать, — что французская антивагнеровская реакция начала нашего века была не проявлением враждебности (каким был заговор членов «Жокей-клуба» в 1861 году), а попыткой отстоять свою национальную сущность, на которую дух вашей музыки наложил печать все сильного господства. Они, фактически, любили вас — включая и Дебюсси, чей «Пеллеас» был своего рода откликом на «Тристана»; если же они вас отвергали, то это происходило потому, что любовь к вам могла стать для них роковой. Настоящие клеветники появились не во Франции, а у вас же на родине. Ни один из французов, в самые свои «антивагнеровские» минуты, не высказывался с яростью, ну, скажем, Ницше . . .

— Ницше? Что вы говорите? Значит, слухи о клевете, которую он будто бы распространял в связи со мной, оказались оправданными . . .

— «Будто бы»? Да он же печатал памфлет за памфлетом. Как только вы шагнули — как выразились вы сами — в вечный мрак, он поспешил написать своему ученику Петеру Гасту: «Если ты спросишь меня, что я думаю о смерти Вагнера, скажу, что считаю ее благодеянием. Немало талантливых людей погублены вагнеризмом, подражанием вагнеровским чувствам и мыслям».

— Это несколько цинично, должен признаться . . . Но, по сути дела, в чем он упрекал меня? Его продолжало возмущать в моей философии то, что он считал данью христианству?

— Он упрекал вас не в этом, а в том, что по вашей вине в музыку проникла болезнь, что вы якобы внесли в нее микробы упадочничества.

— Ха-ха-ха! Рихард Вагнер — декадент? Хорошее дело! Я, который первым вынес обвинение современной музыке за ее упадок, вызванный духом буржуазного торгашества. Как можно считать упадочническим искусство, посвященное любви и идеалу?

— Я тоже считаю, что Ницше преувеличивал, особенно тогда, когда в своей антивагнеровской ярости доходил до сравнения воздействия вашей музыки со следствиями алкоголизма или же заявлял, что каждый раз, открывая партитуру «Тристана», он одевает, для профилактики, перчатки. Знайте все же, что для его воплей о декадентстве вашего творчества есть и известное основание: нет дыма без огня. В самом деле, пытаясь следовать открытому вами пути, европейская музыка приобрела формы, которые встревожили не только меломанов, но и самих музыкантов и поставили на повестку дня эстетических дискуссий вопрос о кризисе.

— Вы напрасно пугаетесь! Новое всегда вызывало паникерские выкрики, а кризисы существовали в самые различные моменты истории и особенно — в поворотные.

— Нет, в наше время дело как будто обстоит иначе, более серьезно, чем когда-либо. Вы помните озабоченность, которую испытывали, сочиняя «Тристана»? Вы задавали себе тогда вопрос: не возникнет ли у людей, слушающих эту оперу, желание покончить жизнь самоубийством. Вы также с тревогой спрашивали себя, что случится, если потомкам захочется уничтожить и последние остатки тональной мажоро-минорной системы, которую серьезно расшатали ваши модуляции, диссонансы и хроматизмы.

— Да, помню. Ну и что же?

— Так вот, процесс этот не остановился, потому что он не мог остановиться, подчиняясь беспощадной логике истории. Напротив, он развивался далее — и таким образом, что многие музыканты сочли его катастрофическим: тристановский недуг приобрел — выражаясь в духе Ницше — размеры опустошительного повального мора, тональный принцип был сметен волнами атональности, а со временем место тональности заняла система, уже само наименование которой не может не резать ушей — додекафония. Многие композиторы, дирижеры, критики, инструменталисты прощают даже смерть музыки, а ваше творчество считают лебединой песней этого искусства.

— Ах, эта мне вечная наивность, вечная боязнь нового, вечная обывательщина! По всей вероятности, если бы вы предложили мне прослушать что-нибудь из музыки ваших современников, той самой, которую вы называете атональной и додекафонической, я бы ничего не понял (как и Моцарт не понял бы ничего из «Парсифаля»). Однако это не доказывает заблуждений вашего века, а напротив, свидетельствует об его способности идти вперед.

— Но что вы скажете, если я сообщу вам, что под знамя новаторства пробрался целый ряд авантюристов, которые — за недостатком таланта и содержания — пытаются с помощью всевозможных экспериментов добиться сенсации при полной бессодержательности их творчества. В этом есть доля шарлатанства . . .

— Сказанное вами меня отнюдь не удивляет. Шарлатаны существовали во все времена. Не воображайте, что для того, чтобы они появились и у вас, понадобилось упразднить тональность. Даже и в те времена, когда господствовал до мажор, в музыкальной жизни было полно субъектов, которые претендовали на славу, хотя им совершенно нечего было сказать в музыке. О них сейчас совсем не упоминают, как не будут упоминать и обманщиков вашей эпохи: история сама позаботится о том, чтобы выбросить в мусорную яму тех, кто воображает, будто может обманом добиться бессмертия. Зачем же столько заниматься ими, тратя на них время, которое вы можете использовать, слушая и распространяя огромное количество хорошей музыки, накопившейся за века? К тому же не мешало бы вам стать более осмотрительным и не привешивать ярлыки «шарлатанов» ряду композиторов, чья музыка кажется парадоксальной и экстравагантной. Полистайте-ка европейскую печать моего времени, и вы увидите, что теми же словами клеймили и меня люди, напуганные звучаниями тетралогии или «Тристана».

— Итак, вы не проявляете и тени озабоченности, узнав, что мелодия пропала, что в шуме обнаружили музыкальные качества, что музыку пишат уже не за роялем, а перед электронными аппаратами, что «стохастика» предлагает выводить музыку из интегрального расчета, что . . .

— Довольно, довольно . . . Мне всего лишь смешны причитания людей, которых охватывает мрачный пессимизм

при мысли о будущем музыки. Скажите им от моего имени, чтобы они успокоились: музыка не погибнет, покуда существует человек и его потребность в художественном выражении. Изменение форм и открытие новых путей должны скорее радовать нас, подтверждая жизнеспособность и плодотворность нашего искусства. И думаю, радоваться приходится тем больше, чем более коренными и более разнообразными являются вносимые новшества. А вы, вместо того, чтобы радоваться, поддаетесь нелепой печали. Печали, подобной той, что испытывали люди, не понимавшие новой мелодической концепции, которую я внес в цепь исторически сложившихся музыкальных формул, и скорбевшие об уничтожении мелодии авантютистом, анархистом, иконоборцем Рихардом Вагнером. Не могу не признаться, с другой стороны, что — как это было, вероятно, и с другими реформаторами, — поднимая в музыке целину, я делал это с известной неуверенностью, сомнениями и опасениями, присутщими всякому исследователю неизвестного. Этим и объясняется тревожное чувство, охватившее меня во время работы над «Тристаном», которое развеялось, однако, в момент, когда я убедился, что мой «Тристан» — вопреки слабости героя — является сильным и жизнеспособным ростком моей концепции оперы. Это ощущение опасности при продвижении вперед имеет свою прелесть, к тому же оно плодотворно и ведет обычно к ценным открытиям. Музыка всегда развивалась под его знаком, и, по-моему, невозможно, чтобы ее дальнейшее развитие происходило при иных обстоятельствах. Я бы скорее сказал, что пагубной для музыки может быть слишком большая уверенность композитора в себе: от нее всего один шаг до ограниченности, до плоскости и консерватизма. Для вашего времени как будто не характерно с тоской созерцать прошлое: вы лихорадочно ищете новые миры звуков — и это кажется мне замечательным. Жаль, конечно, что роковые пределы не позволяют мне понять музыку вашего века, которой я, однако, не могу не сочувствовать, хотя бы уже потому, что она стремится быть радикально-революционной. Но могу ли я узнать, кто эти представляющие ее смельчаки?

— Вы удивитесь, узнав, что среди инициаторов этого движения находятся два композитора, принадлежащие народу, которому вы в одном из ваших очерков, теперь рас-



*Рихард Вагнер (1883 г. —
последняя фотография).*



*12 февраля 1883 года.
Карандашный портрет П. Жуковского.*

Дворец Вендрамин в Венеции, где Рихард Вагнер умер 13. II. 1883.



цениваемом вами в самокритическом духе, отказываете во всяких творческих способностях в области музыки. История опровергла — и не без иронии — ваше мнение, сделав продолжателями вашей линии Малера и Шёнберга. Вы, конечно, согласитесь с тем, что антисемитизм не был самой положительной чертой вашей концепции.

— В этом отношении не могу ничего возразить: мне остаются лишь сожаления. Надеюсь, однако, что это заблуждение, которое, действительно, не делает мне чести, искупается тем, что я внес в музыку, и ему не придается чрезмерное значение...

— ... Просвещенными умами, которые умеют различать суть вещей и превыше всего ценить гуманизм идейного содержания. Но вашей музыкой воспользовались не только прогрессивные умы нашего века, но и самая темная из сил, какую только знала история Европы, то проявление неоварварства, которым был нацизм. Возникнув на вашей родине, в Германии, он, как апокалипсическое бедствие, распространился на весь наш континент, неся с собой разрушение и смерть. Провозглашая превосходство немецкой расы и презирая остальные народы, а некоторые из них — в том числе евреев, — подвергая дикому истреблению, нацизм без колебаний опирался на отдельные националистические и антисемитские ноты, которые нетрудно найти особенно в ваших теоретических трудах. Адольф Гитлер, главарь гнусного движения, присутствовал на всех открытиях сезонов в Байрёйте, а линии укреплений, с которой началось наступление с целью захвата Франции, было присвоено имя Зигфрида. Вашу фигуру окружили ореолом пророка национал-социалистического рейха.

— То, что вы мне говорите, крайне огорчительно; но согласитесь с тем, что я не могу нести ответственности за эти ужасы, — хотя и не пытаюсь преуменьшить свою долю вины. Творчество и идеи великих творцов искусства, став общественным достоянием, продолжают идти по своему собственному, самостоятельному и не предусмотренному пути, независимо от намерений того, кто создал их, и зачастую в направлении, противоположном этим намерениям. Вспомните только, сколько миллионов людей были убиты на протяжении веков во имя христианства — религии братской дружбы людей, любви и всепрощения. Подумайте

также о том, что мои ошибки были не выражением упрямства реакционера, а неизбежными преткновениями на тернистом и крутом пути познания. Истина не даруется, ее нужно упорно искать, и в этих поисках не всегда находишь нужное, не всегда обнаруживаешь правду в ее чистой форме. Не находит только тот, кто не ищет; я же лично предпочитал ошибаться, чем вести скучное, «академическое», никому не нужное существование. Наконец, не забывайте о том, какой бурной была моя жизнь; из-за драматизма моя душа и мысль не могли не подвергнуться известным травмам или ампутациям.

— Да, это правда, жизнь не щадила вас; и именно драматизм вашей судьбы уже так давно побуждал меня рассказать о ней своим современникам. Сколько вы перенесли и вытерпели . . .

— Пожалуйста, не сочувствуйте мне. Я отнюдь не сетую на судьбу и даже благодарен ей за испытания, которым она меня подвергла, за разочарования, которые она мне принесла. Они позволили мне прожить свою жизнь в полную силу и правдиво выразить самого себя. Спокойная, обеспеченная и беспроблемная жизнь выхолащивает творческий дух: скажите это вашим современникам, которые еще не знают, что великое искусство может родиться только из страданий и жертв. Если вы пожелаете рассказать о моей жизни, то сделайте это так, чтобы они видели, что я не был баловнем судьбы, муз или публики. Иначе говоря, так, как рассказал это вам я.

— Хорошо, маэстро, но кто же поверит мне, что вы сами сопутствовали мне на этом семидесятилетнем пути поисков и борьбы, которые обычно рассматривают как ряд блестящих успехов? Меня не примут всерьез . . .

— Эх, молодой человек, вы, вероятно, шутите. Как вы можете задавать столь наивный вопрос? Ведь никто не подивился тому, что Данте смог сойти в ад, в сопровождении своего столь отдаленного предка, Вергилия.

И Вагнер исчез так же таинственно, как появился. Что делать? — задумался я, весьма скептически глядя на возможность уверить кого-нибудь в подлинности этой вагнеровской автобиографии. И я чуть было не отказался от мысли воспроизвести в своей книге то, что рассказал мне сам композитор, решившись уже написать монографию по всем

правилам библиотечки «Классики мировой музыки». Но тут, к счастью, вспомнил, что этот великий композитор доверил мне ряд своих заветов с тем, чтобы я передавал их своим современникам: совесть не позволяла мне умолчать об этом, тем более, что все они остро актуальны. И я решил, невзирая на иронические улыбки недоверчивых читателей, напечатать эту повесть о жизни композитора, рассказанную им самим. Мне могут не поверить, но то, что хотел сказать Вагнер, дойдет по назначению, а совесть моя будет спокойна.

Монастырь Агапия — Синая-Пелеш

Апрель — декабрь 1964 г.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

в котором редактор этой автобиографии осмеливается высказать несколько собственных, более или менее новых мнений о личности и творчестве великого музыканта.

На приглашение дирижировать оркестром на нескольких вагнеровских спектаклях в Байрёйте — честь, которой удостаиваются очень немногие дирижеры, — Пьер Булез ответил категорическим отказом. Это произвело огромное впечатление, дав пищу комментариям журналистов — любителей сенсаций. Я слишком глубоко верю в духовную цельность и порядочность французского музыканта, чтобы приписать ему склонность к «рисовке», в чем так легкомысленно обвинили Ж. П. Сартра, когда он отказался от Нобелевской премии. Поступок Булеза, продиктованный, конечно же, отнюдь не желанием поразить, произвести сенсацию, имел свое вполне обоснованное оправдание: его антипатию к экзальтированным формам романтизма. Как подлинный артист, он не мог позволить себе дирижировать произведением, совершенно чуждым ему по духу. И если все же следует кое-что обсудить, то обсудим скорее не отсутствие вежливости или серьезности в поступке Булеза (правда, дирекция вагнеровского театра не могла не обидеться, как обиделся и Комитет по присуждению Нобелевской премии), а законность убеждения, которое продиктовало этот отказ. Дискуссия подобного рода не только морально приемлема, но и эстетически необходима: антипатия Булеза отражает крайне распространенный в мире авангарда взгляд на романтизм вообще и на вагнеровское творчество в частности.

В глазах представителей послевоенного модернизма — я ссылаюсь здесь как на авангард музыкального мира, так и на публику, входящую в сферу их влияния, — романтизм не пользуется особым почетом. Различные степени отрицательного отношения к нему, от недоверия до осуждения, оправдывают, ссылаясь на эмоциональную испуганность, пафос и риторизм романтического искусства и противопоставляя им сдержанность, интеллектуальность, строгую формальную организацию, свойственные современному духу. Как человек, в котором претящие им черты проявляются с максимальной силой, Вагнер должен, несомненно, стоять во главе списка романтиков, которых не признают радикальные сторонники модернизма; выступив за пультом вагнеровского храма в Байрёйте, Булез изменил бы своим убеждениям. Зато мастера полифонии эпохи Возрождения, композиторы доклассического периода и классики созвучны с нашим временем в силу объективности их лирики и строгой архитектурности их произведений. Все это побуждает дирижера Булеза (и других, близких к нему по своим эстетическим взглядам, например, Роберта Крафта) перескакивать в своих программах период между Бетховеном и Малером, обходя романтизм и после-романтическую эпоху, сочтя чрезвычайно новые тенденции с самыми старыми стилями; они исполняют Веберна и Моцарта, Стравинского и Джек-зуальдо, Берга и Баха, Шёнберга и Габриелли и т. д. Обнаружив предпосылки своей эстетики в доромантических эпохах, современная музыка значительно способствовала их возрождению, углублению перспективы их понимания. Однако, отказавшись от романтизма (или — в той мере, в которой она отказывается от романтизма), современная музыка не только совершает ошибку бесполезного иконоборчества, но и отрицает одну из своих собственных составных частей, доказывая таким образом, что в недостаточной мере знает самое себя. Ибо она представляет собой не только неоклассицизм, но и (если не в первую очередь) органическое продолжение романтической лирики, включая сюда и вагнеровское творчество,

которое, по существу, легло в основу процессов, именуемых в их совокупности модернизмом.

На вечно живую — я бы сказал, вечно современную — сущность музыки мастеров Возрождения, доклассического и классического периода легла пыль феодальных, салонных, религиозных воззрений, с которыми они входили более или менее в тесное соприкосновение. Сдувая эту пыль, пронизательное и смелое видение музыкантов нашего века сумело обнаружить поразительный факт участия отдаленных предков в самой гуще современных музыкальных дискуссий. Веберн указывал в «Искусстве Фуги» Баха «места, которые приближаются к тому, что важнее всего в композиции с 12 звуками, а именно к заместителю тональности», а Берг, анализируя творчество Моцарта, обнаруживает в его «Дон Жуане» элементы, предвещающие сериальную технику, позволяющие ему предположить, «что от Моцарта идет прямая линия, которая . . . доходит до Регера и Шёнберга». Упомянем вскользь, что в деле актуализации и возрождения классических ценностей XX век имеет в лице Вагнера своего предшественника: дирижируя и комментируя Моцарта, Вагнер всегда выявлял его предбетховенскую эмоциональную насыщенность, что навлекало на него град протестов, особенно после его лондонских концертов. Модернисты, враждебные романтизму, не задают себе вопроса: не лег ли и на музыку, созданную в период между Бетховеном и Малером, налет пыли, скрывающий ее живую и вечно актуальную сущность? Сентиментально-риторический подход нескольких поколений исполнителей и музыковедов действительно облек эту музыку в обманчивую пелену, которую некоторые торопятся отождествить с самим музыкальным мышлением Шопена и Шумана, Листа и Берлиоза, Вагнера и Малера. Несомненно, долю вины несли и композиторы — преувеличения музыковедов и исполнителей не могли возникнуть из ничего: романтики, в свою очередь, платили дань современным им вкусам, требовавшим впечатляющего зрелищного лиризма, так же как классики не сумели пренебречь настоятельными требованиями стиля рококо и барокко. Однако их доля

вины не столь велика, как считают, во всяком случае отнюдь не больше вины классиков, которые — к тому же — довольно-таки покорно подчинялись господствующей эстетике. Но со временем толкователи раздули эти небольшие примеси, превращая их в основные недостатки и подчас до смешного искажая облик романтической музыки: место возвышенного, волнующего трепета и философской глубины заняли дешевые жалобы, громкий псевдопатетизм, притворная сентиментальность. Но попробуем обнаружить под всеми этими подтасовками чистую сущность романтического искусства — и его актуальность покажется нам, по меньшей мере, такой же явной, как и актуальность классицизма, если еще и не более яркой, в силу его исторической близости. Вспомним, какими минутами откровения является исполнение Концерта для скрипки и оркестра Чайковского Шерингом или Седьмой симфонии Брукнера¹ Зубином Мехта: они реабилитировали ценности, которыми незаслуженно пренебрегали, раскрыли неожиданные глубины и благородство мысли, доказали, что романтизм совсем не то, чем его представляли его клеветники. Но для того, чтобы эти откровения совершились, нужен был вклад исполнителей, лишенных предубеждений и, главное, фанатизма, обладающих умом, способным понять все великие стили, охватить их в своем благородном и всеобъемлющем взгляде на музыку.

Пытаясь найти самого себя в композиторе-классике, так же как человек видит свое лицо, отраженное гладью озера, современный музыкант вряд ли узнает самого себя. И не потому, чтобы эти воды оказались слишком мутными или чтобы их движение исказило отраженный в них образ, а, напротив, потому что в них, слишком чистых, слишком спокойных (разумеется, по сравнению с современным мироощущением), они бы увидели себя неправдоподобно ясными. Может ли он достигнуть гармоничного равновесия Баха? Может ли так безмятежно улыбаться перед лицом превратностей жизни, как божественный Моцарт? Может ли покоряться правилам того или иного эстетического кодекса или же повелениям какого-нибудь

мецената, как это делал Гайдн, не только не чувствовавший себя стесненным этой зависимостью, но, напротив, выполнявший свои обязанности с удивительной непринужденностью и изяществом? Но пусть он поищет свое отражение в вагнеровском океане, в который впадают все великие реки романтизма: в его бурных и мутных водах он узнает себя скорее, чем в безмятежной ясности классицизма. Жизнь Вагнера была и еще надолго останется символом драмы творца, вступившего в конфликт с окружающим миром и с самой собой.

Вагнеровское творчество периода зрелости, как в фокусе, сосредоточивает все тенденции развития романтизма в музыке второй половины XIX века.

Это период, когда после революций 1848 года и Парижской Коммуны (которую ей удалось подавить и повторения которой она так боялась) феодально-буржуазная реакция дает о себе знать с новой силой в ответ на все более угрожающее сплочение рабочего движения вокруг идеи коммунизма — «призрака, бродящего по Европе». Подавление национально-и социально-освободительных движений, усиление террора и ограничение свобод оказывают сильное воздействие на сознание романтически настроенного художника, увеличивая его смятение, сомнения и колебания. Идеалы, к осуществлению которых он стремится, становятся все более химерическими, а отчаяние, зачастую охватывающее его, — все более и более мрачным.

Характерным для вагнеровского творчества как кульминационной точки романтизма является тот факт, что черты, присущие романтическому течению, гиперболически разрастаются в нем, что придает музыке Вагнера, что бы она ни выражала, грандиозные масштабы. Благодаря этому чувство, испытываемое при слушании музыки Вагнера, совершенно подавляет человека.

Опера «Тристан и Изольда» (1858), этот поворотный момент в развитии романтизма, знаменует гипертрофию лирического начала в романтической

музыке. Интерес к сокровенному миру человеческой души превращается в острый индивидуализм, потому что два главных героя только и думают о том, как бы достигнуть полного слияния своих душ, бегут от людей и находят высшее осуществление своей любви в мрачных объятиях смерти. «Тристан» оставляет в душе чувство безграничной меланхолии, которую Вагнер сумел выразить так ярко и впечатляюще, что она стала символом общего состояния умов нашего времени, получив название «тристановского» наступления. Эта меланхолия уже не та, которая встречалась у других романтиков, не тень, которая более или менее надолго ложится на светлый лик героя; она стала основной чертой его психологии. И он с каким-то странным наслаждением переживает свои душевные муки.

Вагнеровская тетралогия «Кольцо Нибелунга» представляет собой гипертрофию героического элемента музыкального романтизма. Воинственный пыл и великодушные стремления приобретают здесь исполненное величие. Его герои — не люди, а боги или полубоги. В Зигфриде, несомненно, продолжает жить нечто от непоколебимого героизма Бетховена; но у Вагнера мужественное напряжение сил подчинено идее сверхчеловека. На такой героизм, как у него, способен не каждый всесторонне одаренный человек; это — преимущество выдающихся, исключительных личностей.

И у других романтиков существует раздвоение сознания героя, которое колеблется между рефлексией и действием, изолированностью и самоотдачей, интроспекцией и братской дружбой, надеждой и разочарованием. У Вагнера, однако, эта раздвоенность сознания представлена, как резкий разрыв между планами. С одной стороны, «слишком человеческое» в чувствах, которые пожирают и унижают личность, с другой стороны, «сверхчеловеческое» с его неправдоподобной способностью противостоять самому небу. Такой конфликт сознания не мог не породить болезненный духовный кризис. Не случайно жизнь Вагнера была такой бурной и мысль о смерти не покидала его, то терзая, то утешительно улыбаясь ему.

«Парсифаль», последнее слово Вагнера, является в то же время и его отчаянной попыткой преодолеть этот кризис. Но в чем же видит Вагнер избавление? В полном подчинении религии. «Парсифаль» — это даже уже и не опера, а «сценическая мистерия». В нем и речи нет о выходе из кризиса, а дается только кажущееся его разрешение. Преклонение перед божеством и полный отказ от всего земного лишь толкает вагнеровского героя к последней ступени падения. Видя свою неспособность самостоятельно разрешить драму человеческого бытия, он отказывается от него, покорно уходя в аскезу.

Кризис, отражаемый творчеством Вагнера, еще больше усиливало явное противоречие между таким субъективистским взглядом на жизнь и придаваемыми музыке все более и более широкими возможностями воплощать ее сущность.

Мы имеем в виду великий прогресс, осуществленный романтизмом в области музыкального языка, его превращения в покорный, гибкий материал, способный отображать непрерывное течение чувств, их столкновения и оттенки. Музыкальный язык становится постепенно чрезвычайно точным инструментом для записи тончайших движений души. Вагнер развил дальше завоевания своих предшественников, обогатив музыку новыми средствами отражения диалектики человеческой души. Он создал «бесконечную мелодию», этот непрерывный мелодический поток, который, уже не расчлененный, как прежде, условными остановками или искусственным противопоставлением одной темы другой или же темы ее развитию, подсказывает идею неуклонного движения вперед, беспрестанного становления. Непрерывное движение бесконечной мелодии расширяется, а иногда даже и определяется таким же непрерывным движением гармонии, которую Вагнер постоянно ведет вперед вдоль новых, все более отдаляющихся тональных берегов, не позволяя ей бросить якорь у того или иного из них. Эта постоянная и почти неощутимая модуляция, достигнутая Вагнером путем обширной хроматизации гармонического языка, пробуждает в душе подобное же чувство — бесконеч-

ного блуждания, стремления к неясным горизонтам, — которое выражает и мелодическая сущность его музыки.

Сочетая инструменты совершенно новым образом, добываясь от них неизведанных до него звучаний, расширяя некоторые группы, чередуя сольный момент с вмешательством ансамбля, Вагнер возводит на высочайшие вершины драматически-психологические возможности оркестра. С их помощью композитор открывает тайны души (прелюдии к «Тристану» и к «Парсифалю»), рисует трагедии широкого общественного масштаба («Траурный марш» из «Зигфрида») разворачивает грандиозно-фантастические картины внешнего мира («Полет валькирий» и «Путешествие Зигфрида по Рейну»).

Самым значительным вкладом Вагнера в развитие музыкального языка является, однако, его новый взгляд на оперу. Именно в этом жанре и осуществлены новшества, внесенные им в мелодическое, гармоническое, оркестровое мышление. Стремление Вагнера реформировать оперу было его реакцией на удручающее зрелище, которое представлял собой «костюмированный концерт» итальянской оперы. Как известно, после Монтеверди она превратилась в спектакль, имеющий целью лишь развлечение, в котором правдивость, драматизм, оркестр приносились в жертву красоте мелодии. Итальянская опера жила лишь благодаря нескольким прелестным ариям, искусственно связанным между собой речитативом и поддерживаемым весьма незначительным аккомпанементом оркестра. Идея «костюмированного концерта» Вагнер противопоставил идею «музыкальной драмы».

Она отличается тем, что выражает важное содержание, общечеловеческие идеи, имеющие глубокое философское значение: литературная основа ее, обладающая большой поэтической ценностью, тесно переплетается с музыкальным выражением, что выгодно и для первой, и для второго. Музыкальная речь развертывается, как непрерывный мелодический речитатив, не разбиваемый на отдельные арии и речитативы, с тем чтобы создать ощущение непрерывности психо-

логического и сценического развития действия; оркестр, служивший прежде лишь как аккомпанемент, становится основным носителем действия и выразителем переживаний героев, внося таким образом в первый спектакль, в особенности благодаря системе лейтмотивов, мощное симфоническое дыхание. Конечно, вагнеровская реформа оперы не лишена уязвимых пунктов и спорных сторон. Стремясь к осуществлению синтеза вокальных и инструментальных завоеваний, синтеза, к которому призывал Бетховен финалом своей Симфонии с хором, Вагнер исходил не из идеи вокальной певучести, а из идеи инструментальной виртуозности. Поэтому человеческий голос в его операх вынужден был справляться с чрезвычайно трудной интонацией и смиряться с участием оркестра, в большинстве случаев преобладающего. В то же время, стремясь избавиться оперу от условности итальянского стиля, Вагнер внес в свое творчество новую условность, а именно условность бесконечных разговоров и чрезмерно длительного напряжения, велеречивости, вытесняющей красоту и естественность выражения.

Несмотря на то, что вагнеровские оперы не всюду любили и ставили, особенно из-за огромных трудностей, связанных с их постановкой (потребность в исключительных голосах, виртуозность оркестра, пышность декораций и консерватизм публики, предпочитающей оперы с ариями), породивший их принцип — принцип музыкальной драмы сыграл исключительно важную роль в последующем развитии этого жанра. Традиционный стиль итальянской оперы был окончательно дискредитирован, и даже Верди, этот король итальянской оперы, убедился в глубоко рациональном характере реформы Вагнера и вступил в «Фальстафе» и в «Отелло» на открытый им путь. Отныне и впредь эволюция оперы будет заключаться в дальнейшем развитии драматической правдоподобности этого жанра.

Придав музыке неведомую до того силу красноречия, сделав ее более страстной, более величественной, более энергичной и более гибкой, чем когда-либо, вагнеровское творчество довело романтизм до его апогея. Стремление композиторов-романтиков к увеличению

эмоциональной насыщенности музыки находит в этом творчестве свое высшее осуществление.

Пропитывая музыку отравой пессимизма, символически воплощенного в шопенгауэровском «тристановском» настроении, и неразрешимыми противоречиями, творчество Вагнера знаменует кризис романтизма. Это был моральный кризис, переживаемый в буржуазном обществе интеллигентом, всецело занятым созерцанием своего собственного я. К такому кризису должен был неизбежно привести культ индивидуальности, все больше и больше разрастающийся в музыке романтиков.

Характерной особенностью этого кульминационного момента романтизма является, следовательно, то, что идеологическое и духовное извращение музыки идет рука об руку с расширением ее выразительных средств. Все более и более заболевая, музыка в то же время становится все более утонченной, более чарующей. Вот почему, несмотря на то, что она проникнута чувством обреченности, что она витает на высоте, недостижимой для восприятия обычного смертного, вагнеровская музыка все же неотразимо влечет и пленяет нас. Слушая прелюдию к «Тристану» или к «Парсифалю», вы невольно отдаетесь во власть чарам, от которых не можете избавиться даже и после того, как смолкает оркестр. Эта музыка как бы источает пьянящие и соблазнительные ароматы «райских цветов».

Противоречия Вагнера мастерски проанализировал один из самых светлых умов нашего времени — Томас Манн в своей книге «Страдания и величие Рихарда Вагнера». Типична для толкования, которое Томас Манн дает духу вагнеровской музыки, следующая формулировка: «Здоровые формы, в которых проявляется болезненность природы Вагнера, болезненные формы, в которых проявляется ее героизм». В творчестве Вагнера он различает некоторые упадочнические тенденции — склонность автора к патологическому, к мистическому экстазу, к чрезмерному эротизму. «Для женских образов Вагнера, — говорит он, — характерна своего рода благородная истерия, нечто сомнамбулическое, зачарованное и провидческое, вносящее в их романтическую героиню черту своеобразной, коварной

современности». В образе Кундри (из «Парсифаля») «этой розе ада», Манн видит «явление патологии в мифе». Оно нужно автору для того, чтобы среди всех этих «цветов зла» прорывалось бурное, но насыщенное их ароматами дыхание героического оптимизма, блестяще воплощенного в замечательном образе Зигфрида. Распространяя свой анализ и на личность Вагнера, Томас Манн обнаруживает источник этого противоречия между болезненным и жизнеспособным, которое он считает био-психологической особенностью композитора: доведенный чуть ли не до ипохондрии непрерывной боязнью первого истоечения и мыслью о смерти, Вагнер оказался в то же время способным на исполинскую творческую деятельность. Казалось, он в любой момент готов был свалиться под гнетом телесного истоечения и мрачных мыслей, но внезапно в нем проявлялись необычайные запасы энергии, питающей гигантский труд и грандиозные свершения.

Далее Манн анализирует все так же тщательно и другое противоречие — а именно противоречие между величайшей изысканностью и неотразимой народностью музыки Вагнера. Композитор умеет быть одновременно и возвышенным и наивным. Подобно его героине Кундри, которая живет то грешной, то ангельской жизнью, говорит Томас Манн, произведения Вагнера «способны . . . вести двойную жизнь — в качестве опер, исполняемых по воскресеньям, и как предмет нежной любви многоопытных, душевнострадающих и переутонченных людей». Это противоречие также проистекает из духовного строя Вагнера-человека: этот страстный поклонник роскоши, который мог писать свои произведения только в обстановке пышности, ненавидел условность, лицемерие и бесчеловечность буржуазного общества и мечтал — разумеется, утопически — о строе, основанном на справедливости и братстве.

Болезненные и эзотерические тенденции, которые Томас Манн обнаруживает в творчестве Вагнера, воспринимаются им как признак более общего явления — как симптомы духовного кризиса, который вскоре овладел интеллигентом, и в особенности художником,

« буржуазном обществе. В слабостях вагнеровской психологии мы узнаем предпосылки ужасного смятения, которое доведет до пределов отчаяния сознание Адриана Леверкюна. Знакомясь с анализом, которому подвергает Томас Мани музыкальные произведения Адриана Леверкюна, где все время сопоставляются демоническое и непорочное, чувственность и возвышенный ум, сила и слабость, страстность и рационализм, не можешь не вспомнить те страстицы, которые он посвятил потрясающим душу противоречиям вагнеровской музыки. «Страдания и величие Рихарда Вагнера» — несомненно, подготовка и преддверие «Доктора Фаустуса». Для того, чтобы описать душераздирающую «Песню скорби доктора Фаустуса», Томас Мани должен был сперва познать, пережить и объяснить «Тристана» и «Парсифаля».

Вагнеровские идеи, быстро распространившиеся на европейском континенте, придали музыкальным дискуссиям необычайные масштабы. Рихард Вагнер поставил вопрос самым решительным образом: существование музыки, как самостоятельного искусства, — абсурд, она должна сочетаться с поэзией и драмой, подчиняясь их требованиям, развиваясь под их влиянием. Если Глюк, который несравненно более робко шел к тем же идеям (вкратце сформулированным им в отдельных предисловиях и письмах), вызвал столь горячие споры, какой громкий отклик должны были иметь теоретические работы Вагнера, в которых он — с резкими полемическими нотами, эрудицией ученого и железной логикой — ратовал за «музыкальную драму», как неизбежную форму «искусства будущего». В вагнеровский диспут, начавшийся уже в середине прошлого века (хотя тогда не были еще созданы ни «Тристан», ни тетралогия), включились выдающиеся представители многих стран с развитой музыкальной культурой; и смерть композитора не только не пресекла дискуссии, но, напротив, они с еще большей остротой продолжались в XX веке. Некоторые различали в вагнеровских принципах указания для дальней-

шего развития музыки, другие, наоборот, видели в них путь, который должен привести музыку в тупик. Ссылаясь как на музыкальное творчество, так и на эстетическую теорию этого великого музыканта, полемика, разгоревшаяся вокруг вагнеровской реформы, развязала самые противоречивые страсти и отношения — от экзальтированного восхваления идей композитора до их резкого осуждения. Не имея возможности набросать картину, которая хотя бы частично отразила эту грандиозную международную дискуссию, упомянем здесь только о ее важнейших тенденциях.

Гектор Берлиоз, который сам был новатором, нередко сталкивавшимся с косностью, не мог не чувствовать сильного влечения к смелым и столь противоречивым идеям Рихарда Вагнера. Благоприятный случай познакомиться ближе с вагнеровской эстетикой представился ему в 1860 году, когда немецкий композитор дирижировал в Париже своими произведениями. В программу симфонического концерта входили увертюры и фрагменты из «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Тристана и Изольды».

В статье, помещенной по случаю этого концерта в «Журналь де деба», Берлиоз проявил благосклонное недоумение. Он начал с признания (возможно, притворного?), будто не понимает как следует, что именно подразумевается под идеей «музыки будущего», во имя которой выступал и писал свои произведения Рихард Вагнер. Возможно, предполагал Берлиоз, что это понятие применимо к идеалу, к которому охотно примкнул бы и он, но, может быть, под ним кроется и другой идеал, который он считает пагубным для дальнейшего развития музыки. Он высказывал свою готовность стать сторонником этой музыки в том случае, если в основу ее эстетики будут положены такие принципы, как устранение устарелых форм и замена их иными, продиктованными «новыми требованиями ума, сердца и слуха», или стремление композитора к высшим целям музыкальной выразительности, а не к удовлетворению тщеславной склонности к блеску, свойственной подчас исполнителям. С другой

стороны, принцип отказа от отдельных догм композиторского искусства, с целью введения новых, более правдивых форм, принцип, лежащий в основе концепции Рихарда Вагнера, кажется Берлиозу не имеющим в себе ничего специфически вагнеровского. Глюк и Бетховен, так энергично восстававшие против традиции и рутины, тоже творили в свое время во имя музыки будущего. Стоило ли Вагнеру исписывать столько страниц, выступая за то, к чему стремился и стремился любой выдающийся художник? Уж не кроется ли в его доктрине, которую он проповедует так старательно, шое содержание? И в душу Берлиоза вкрадывается сомнение. Может быть, Вагнер стремится не к творческому обновлению, а к нигилистическому разрушению. Может быть, «музыка будущего» руководствуется принципами такого рода: «Нужно делать все наперекор тому, чему учат правила. Мелодия надоела; надоели и мелодические узоры, надоели арии, дуэты, трио, пьесы, в которых последовательно развивается тема; приелась гармония консонансов, простых диссонансов — приготовленных и разрешенных; приелись естественные и искусно применяемые модуляции. Не нужно считаться ни с чем, кроме замысла; совершенно не нужно дорожить впечатлением. Нужно презирать эту тряпичу — ухо, насиловать его, чтобы подавить; музыка не преследует цели быть ему приятной. Нужно, чтобы ухо привыкло ко всему: к цепи уменьшенных восходящих или нисходящих септим, похожих на скопище змей, которые, извиваясь, с шипением раздирают друг друга; к тройным диссонансам без подготовки и разрешения; к средним голосам, принуждаемым к ансамблю, несмотря на то, что они не согласуются между собой ни гармонически, ни ритмически и лишь взаимно коверкают друг друга . . .» и т. д. И Берлиоз следующим образом завершает перечень мнимых принципов «музыки будущего»; «Если такова эта религия, действительно весьма новая, то я крайне далек от того, чтобы ее исповедовать. Я к ней не принадлежал никогда, я к ней не принадлежу и я не буду к ней принадлежать никогда. Я поднимаю руку и клянусь: «Non credo».

Берлиоз остерегается поставить знак равенства между этими принципами и музыкой Рихарда Вагнера, но его описание и оценка произведений этого композитора свидетельствуют о том, что его предложения были продиктованы довольно серьезными несогласиями с эстетикой Вагнера. Признавая, что Вагнер «обладает той редкой напряженностью чувства, тем внутренним жаром, той мощью воли, той убежденностью, какие могут покорять, трогать и увлекать», Берлиоз отмечает, однако, что «эти качества выделялись бы ярче, если бы они были связаны с большим даром изобретения, с меньшим стремлением к изысканности и с более правильной оценкой некоторых основных элементов искусства». Он недоволен, например, тем фактом, что в увертюре к «Летучему голландцу» Вагнер стремился оставаться как можно более верным литературному плану программы с его бурным сюжетом, что лишает музыку изящества и широкого мелодического дыхания: «Ни разу мелодический узор не скрашивал собою мрачные гармонии... внимание слушателя ослабевает и, в конце концов, падает. В этой увертюре с ее чрезмерно напряженным развитием ясно проявляются тенденции Вагнера и его школы — не считаться с восприятием слушателя и не замечая ничего, кроме поэтического или драматического замысла, который надлежит выразить, нисколько не беспокоясь о том, действительно ли воплощение данного замысла обязывает композитора выйти за пределы музыкальных закономерностей». Слушая увертюру к «Тангейзеру», он испытывает чувство утомления: «все буквально усеяно хроматическими последовательностями, крайне жесткими гармониями и модуляциями». Дело обстоит иначе, к его великому удовлетворению, в прелюдии к «Лоэнгину», где «нет никаких жестких сочетаний: в ней все звучит настолько же нежно и гармонично, насколько величественно и мощно, и, по-моему, она является произведением образцовым». Самое большое недоумение он испытывает, однако, слушая прелюдию к «Тристану и Изольде», последнему в то время произведению Вагнера; здесь, говорит он, «не появляется никакой темы,

если не принять за тему нечто вроде хроматического стона с диссонирующими аккордами. Благодаря длительно звучащим дополнительным нотам, подменяющим собою те, которые на самом деле являются гармоническими, ужасающее звучание диссонирующих аккордов усиливается. Я читал и перечитывал эту страницу; я выслушал ее с глубочайшим вниманием и с горячим желанием понять ее смысл, и что же! . . . нужно признаться, что у меня нет ни малейшего представления, в чем заключается смысл автора». Несмотря на то, что сам он был передовым представителем романтической программной музыки, Берлиоз считает, что Вагнер зашел слишком далеко в применении принципа литературности в музыке. Подчиняя все поэтико-драматическим требованиям, Вагнер лишил музыку красоты и безмятежности, мелодической яркости и гармонии созвучий, а их место заняло то, что Берлиоз называет «страшно резкими диссонансами, невыносимыми для многих, в том числе и для меня». Выказываясь за оплодотворение музыки поэтической идеей — в этом духе и сам он написал свою «Фантастическую симфонию» и «Гарольда в Италии», — Берлиоз ни минуты не думал (как, казалось ему, это делал Вагнер) превратить музыку в рабыню литературы. Напротив, он выступал за как можно более полную независимость этого искусства: «Я за суверенную и всепокоряющую музыку, хочу, чтобы она все брала, все осваивала, чтобы для нее не существовало ни Альп, ни Пиринеев; но для того, чтобы добиться этих завоеваний, она должна бороться самостоятельно, а не через своих заместителей. Я ничего не имею против того, чтобы она, по возможности, использовала красивые стихи, выстроившиеся боевыми рядами: но она должна сама бросаться в огонь, как Наполеон, идти во главе фаланги, как Александр. Она настолько могущественна, что в известных случаях может победить сама, и тысячи раз могла бы сказать, как Медея: «Одна я — и этого довольно!» Следует отметить, однако, что все критические замечания Берлиоза сформулированы в духе глубокого профессионального уважения к новаторским поискам Рихарда Вагнера.

Это уважение высказывается еще более явно другим великим представителем музыки прошлого века, Чайковским, который вполне откровенно проявляет в своих статьях (особенно в тех, что он написал в 1876 году по случаю байрёйтских торжеств) свое уважение к титаническому гению Вагнера. Он дает наивысшую оценку оркестрово-симфонической стороне вагнеровской музыки. Увертюры, «Полет валькирий», «Траурный марш Зигфрида», «Волны Рейна» кажутся ему написанными с чарующим мастерством. Чайковский считает, что Вагнер был призван писать симфонии, но взялся за жанр, который не подходил ему, — за оперу, которую он задумывал в симфоническом духе. Это привело к подавлению человеческих голосов превеличиною развитыми гармонией и оркестровкой. Излишний симфонизм в опере утомляет слушателя. Слушая «Кольцо Нибелунга», говорит Чайковский, «... музыкант ищет в этом произведении красот музыкальных; он их находит скорее в избытке, чем в надлежащей пропорции». В симфонии, где слушателя не интересует литературная или сценическая сторона, что позволяет ему сосредоточиться исключительно на музыке, это обилие гармонических, полифонических инструментальных средств было бы вполне уместным. «Если бы, вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажей из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена». К сожалению, говорит Чайковский, Вагнер «был гением, следовавшим по ложному пути».

Но Чайковский отнюдь не считает свои оценки безапелляционными. Сознвая сложность вагнеровского творчества, он понимает, что было бы рискованным высказываться сразу, что «на его изучение нужно много времени, а, главное, нужно бы прослушать его несколько раз». Если все же даже и после единственного прослушивания тетралогии он сформулировал известные оговорки, то это случилось потому, что он был обязан осведомить русскую публику о том, что

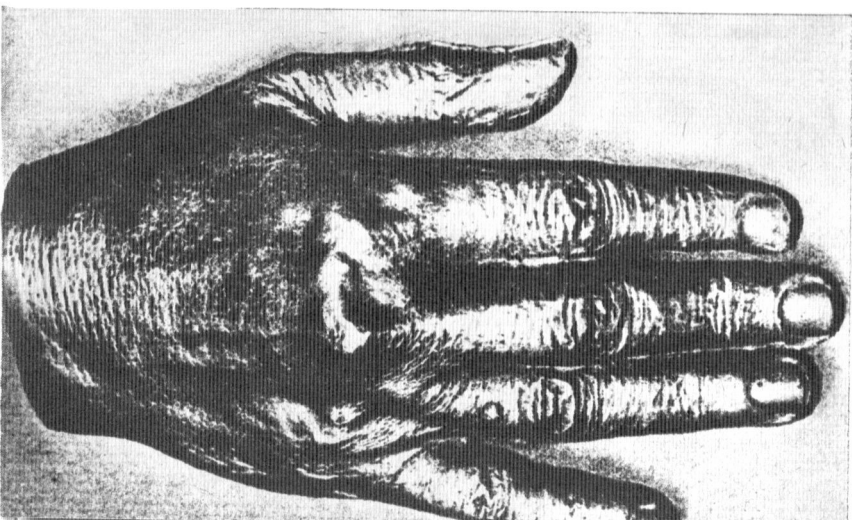
видел и слышал в Байрёйте. Однако он не исключал возможности того, что ошибается: «Скорее я готов допустить, что я по собственной вине не возрос еще до полного понимания этой музыки и что, предавшись прилежному изучению ее, и я примкну когда-нибудь к обширному кругу ее ценителей». Как бы то ни было, при всем своем критическом отношении, Чайковский отдает себе отчет в величии вагнеровских поисков: «Пусть «Перстень Нибелунгов» кажется местами скучен; пусть многое в нем на первый раз неясно и непонятно; пусть гармония Вагнера подчас страдает запутанностью и изысканностью; пусть теория Вагнера ошибочна; пусть в ней немалая доля бесцельного донкихотства; пусть громадный труд его обречен на то, чтобы покоиться вечным сном в опустелом байрёйтском театре, оставив по себе сказочную память о гигантском труде, сосредоточившем на себе временно внимание всего мира, — все же «Нибелунгов перстень» составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства. Как бы не относиться к титаническому труду Вагнера, никто не может отрицать великости выполненной им задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека».

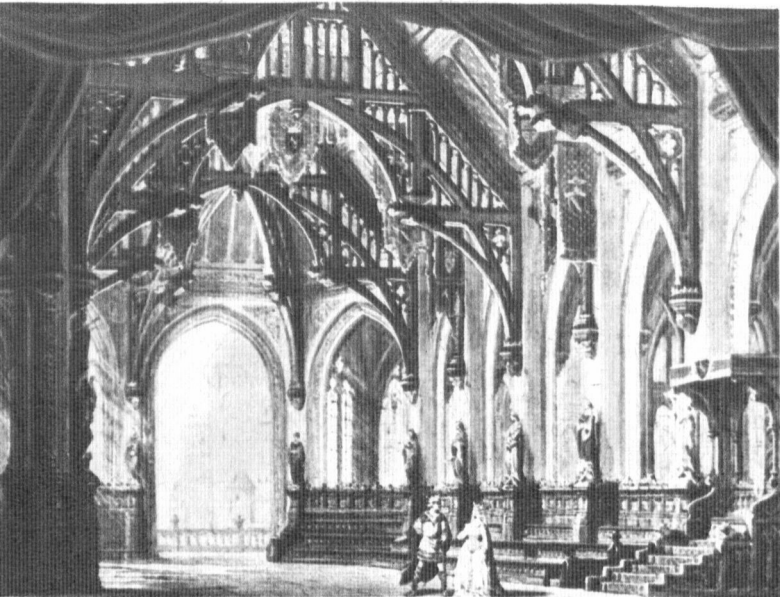
После смерти Вагнера отношение Чайковского к его творчеству становится все более ясным. В интервью, которое он дал в 1891 году американской газете «Морнинг Джернал», он устанавливает такое различие между творчеством Вагнера и вагнеровским течением: «Восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий». Слепленные ими люди не хотят считаться с другими взглядами на музыку, с жизненными традициями этого искусства. «Что же сказать о вагнеризме? — задает себе вопрос Чайковский. — Какие догмы должно исповедовать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявлять нетерпимость, ограничен-



Посмертная маска Рихарда Вагнера.

Слепок правой руки — бронза.





«Тангейзер» в постановке прошлого века.

... и сегодня.



«Тристан и Изольда» в переводе на французский язык — факсимиле рукописи д-ра И. Кантакузино.

Acte premier.

Scène I. (Sur le pont d'un navire, à l'avant, l'intérieur d'une tente, richement décorée de tapis; elle est, au commencement, complètement fermée vers le fond; sur le côté une ouverture conduit à l'intérieur du navire).

(Isolde, sur son lit de repos, la visage enfoui dans les courbes d'un coussin, tient sous sa main une tapisserie et regarde, de côté (par dessus l'épave).

Voir d'un jeune matelot en l'air; elle semble être venue du bord du navire).

Vers l'occident

Il me le regard;

Mais l'orient

glisse le navire.

Frais le vent souffle

Vers la patrie:

chère fille d'Irlande

où es-tu à cette heure?

Parce que Tes sanglots, brise plaintive,

qui font ~~Souffler~~ ^{raffer} ~~mon~~ ^{flot} mes voiles?

Souffle! Souffle. vent!

«Нюрнбергские мейстерзингеры» на сцене Бухарестского театра оперы и балета. Дирижер Михаил Бредичану. Сезон 1964/65 года.





*Портрет Рихарда Вагнера. Франц фон Ленбах
(масло).*

ность вкусов, экстравагантность? Нет! Уважая высокий гений, создавший вступление к «Лоэнгрину» и «Полет валькирий», преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал...» Внимательный читатель обнаружит в подтексте оттенок, имеющий решающее значение для определения отношения Чайковского к немецкому композитору: вагнеровское творчество ценно своим гениальным своеобразием, а не тем путем, который он указывает для музыки, так как этот путь может быть, напротив, даже и пагубным.

В своем очерке, посвященном искусству на рубеже двух столетий и озаглавленном «Что такое искусство?» Лев Толстой отвергает вагнеровский принцип соединения драмы с музыкой, как ошибочный по самой своей сути. Идея соединения всех видов искусств в одно целое кажется ему искусственной и способной вызвать не усиление, а ослабление художественного воздействия. «Каждое искусство, — говорит он, — имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявление не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному. Но Вагнер хочет, чтобы музыкальное подчинялось драматическому и чтобы оба проявлялись во всей силе. Но это невозможно, потому что всякое произведение искусства, если оно истинное произведение искусства, есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее. Таково произведение музыки и таково же произведение драматического искусства, если оно истинное искусство. И потому для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных обла-

стей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое... Два листа живые не могут быть совершенно похожи друг на друга, но могут быть похожи только два листа, искусственно сделанные. Также произведения искусства. Они могут вполне совпадать только тогда, когда ни то, ни другое — не искусство, а придуманное подобие искусства».

Толстой не отрицает возможности сотрудничества музыки и литературы: «Если поэзия и музыка могут соединяться более или менее в гимне, песне и романсе (но и то не так, чтобы музыка следила за каждым стихом текста, как этого хочет Вагнер, а так, что то и другое производит одно и то же настроение), то это происходит только потому, что лирическая поэзия и музыка имеют отчасти одну цель — произвести настроение и настроения, производимые лирической поэзией и музыкой, могут совпадать более или менее. Но и в этих соединениях всегда центр тяжести в одном из двух произведений, так что только одно производит художественное впечатление, другое же остается незамеченным. Тем более не может быть такого соединения между эпической и драматической поэзией и музыкой».

Вагнер пытался все же претворить в жизнь идею соединения музыки с драмой. По мнению Толстого, эта попытка закончилась полным провалом; ради литературы Вагнер пожертвовал красотой и цельностью музыки. «В новой музыке Вагнера отсутствует главная черта всякого истинного художественного произведения... В настоящем художественном произведении: стихотворении, драме, картине, песне, симфонии нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушив значения всего произведения... С музыкой Вагнера последнего периода, за исключением некоторых малозначительных мест, имеющих самостоятельный музыкальный смысл, можно делать всякого рода перемещения, переставлять то, что было впереди, назад, и наоборот, не изменяя этим музыкального смысла.

Не изменяется же при этом смысл музыки Вагнера потому, что он лежит в словах, а не в музыке».

Слушая музыку «Зигфрида», Толстой испытывает невыносимое впечатление: «Музыки, то есть искусства, служащего способом передачи настроения, испытанного автором, нет и помину. Есть нечто в музыкальном смысле совершенно непонятное. В музыкальном смысле постоянно испытывается надежда, за которой тотчас же следует разочарование, как будто начинается музыкальная мысль, но тотчас же обрывается. Если есть что-либо похожее на начинающуюся музыку, то эти начала так кратки, так загромождены усложнениями гармонии, оркестровкой, эффектами контрастов и так неясны, так незаконченны, при этом так отвратительна фальшь, происходящая на сцене, что их трудно заметить, а уж не то, чтобы быть зараженными ими».

Отказывая музыке Вагнера в художественных достоинствах вообще, Толстой объясняет мощное воздействие этой музыки на публику гипнотическим влиянием обстановки, в которой разворачиваются вагнеровские спектакли: «Посидите в темноте в продолжение четырех дней и в сообществе не совсем нормальных людей, подвергая свой мозг... сильному на него воздействию через слуховые нервы самых рассчитанных на раздражение мозга звуков, и вы наверное придете в ненормальное состояние и придете в восхищение от нелепости». Толстой, не колеблясь, сравнивает это воздействие с состоянием самовнушения, в которое впадают люди на спиритических сеансах или под влиянием вина и опиума.

Восхищаться музыкой Вагнера, говорит Толстой, могут только снобы из высших кругов. Духовно здоровый человек не может не отвергать подобное искусство.

Примерно в то же время, что и Толстой, другой выдающийся деятель русской культуры — В. С. Стасов — откликается на идеи Вагнера, выражая резкое несогласие с ними. Критические замечания, содержащиеся в его работе «Искусство XIX века», содержат важную истину: он доказывает, насколько субъективно и ошибочно судил Вагнер, когда говорил,

что «искусства должны перестать существовать каждое в отдельности». Такая претензия была равносильна игнорированию сложности и разнообразия художественных явлений, которые — как и жизненные явления — не могут развиваться, следуя одному единственному, заранее predetermined руслу. Вагнер возводил в степень абсолюта и хотел навязать всем свою собственную творческую манеру. Такого же рода ошибку он совершал, считая миф единственной полноценной формой для содержания музыкальной драмы. «Но такая ограниченность, драгоценная и приятная для его специальной натуры, — говорит Стасов, — не могла быть пригодной для всех на целом свете. Кроме мистики, влюблений, набожности и сверхъестественных экстазов, есть много других еще сюжетов, для всех важных и драгоценных». Стасов становится неубедительным с того момента, когда он отрицает у Вагнера наличие всякого призвания к опере. Возвращаясь к высказанию Чайковским мнению, что Вагнер якобы был гораздо более одарен как симфонист, он развивает эту идею в довольно агрессивном и субъективном тоне, утверждая, что у Вагнера «не было в натуре ни одного из элементов, которые составляют оперного композитора. У него не было ни малейшего чувства жизни, действительности, — говорит Стасов, — он не имел никакого понятия о характерах, натурах, типах, о человеческих личностях и обликах; у него не было никакого постижения души человеческой, ее событий, движений и порывов». Согласно Стасову, «у него не было ни потребности, ни способности изображать индивидуальные человеческие личности, каждую в своей отдельности или нескольких вместе, в их взаимодействии. Ему этого вовсе не надо было. Те персонажи, что у него изображены в операх, вовсе не живые люди, а отвлеченные алгебраические знаки, пустые, сухие, ничтожные, наводящие тоску и скуку, но назначенные быть вешалками лирических излияний самого Вагнера». Попытка Вагнера претворить в жизнь свою концепцию представлена Стасовым с сарказмом: «Роясь в книгах и изучая историю и старину, — говорит он, — Вагнер в один прекрасный

день додумался до того, что ему надо сделаться Эсхилом наших дней... Но все-таки из всего этого ничуть не вышло того, что Вагнер надумал и что затеял. Не вышло ни музыкального Эсхила, ни эсхиловского театра и музыкальных творений, но вместо того вышел недоделанный, во многом повредивший сам себе, сам себя искусственно исковеркавший Вагнер».

В глазах Стасова ошибка Вагнера усугубляется тем, что попытка композитора реформировать музыку носила отпечаток болезненного предпочтения ко всему идеальному и абсурдному. Стасов обличает «отвращение» Вагнера от натуры, живой действительности, простоты и правды мысли, безумное... служение всему заоблачно-идеальному, несуществующему, небывалому... безграничную преданность всяческому бреду, галлюцинации, всяческой вычурности и чудовищной преувеличенности». Не понимая гуманистического содержания вагнеровских мифологических сюжетов, Стасов видит в их персонажах лишь смешные творения больного воображения и задает вопрос: «И за водворение таких-то пустяков, таких безобразий мысли на сцене надо считать Вагнера великим реформатором оперы, создателем небывалой, неслыханной правды, глубины и истины?» Ответ его категорически отрицателен. Вагнеровская опера не только не представляет собой прогресса музыки, но является признаком упадка. «Вагнер, — объявил Стасов, — в музыке такой же декадент, как Бёклин — в живописи».

Мнимое декадентство Вагнера более чем энергично обличает в произведениях последних двух десятилетий своей жизни Фридрих Ницше, тот самый Ницше, который в молодости так громко восхвалял вагнеровскую музыкальную драму как возрождение дионисийского духа древнегреческой трагедии. Эволюция Вагнера, приведшая к «Тристану» и тетралогии, и охлаждение в личных отношениях между музыкантом и философом постепенно отдалили Ницше не только от его кумира, но и от того эстетического идеала, воплощением которого была его музыка. Представившаяся ему в 1881 году в Генуе возможность прослушать оперу Бизе «Кармен» нанесла решающий удар его угасав-

шему увлечению Вагнером. Слушая «Кармен», Ницше обнаруживает то, чем, по его мнению, должна быть музыка, — чарующим, грациозным и блестящим дивертисментом, ибо «все более или менее ценное легко; легконоги и боги». По сравнению с этой музыкой Вагнер кажется ему тяжеловесным, грубым, нехудожественным. Если в своем «Рождении трагедии из духа музыки» он представлял вагнеровскую реформу как возрождение музыки, теперь Ницше доходит до того, что считает творчество зрелого Вагнера вредным для этого вида искусства (хотя в своих последних произведениях Вагнер лишь развивает предпосылки своего юношеского творчества). Убеденный, что идейное содержание и форма выражения произведений Вагнера толкают музыку на путь упадка, Ницше пишет в 1888 году едкий памфлет под заглавием «Дело Вагнера», за которым следует вскоре ряд психологически-эстетических заметок под заглавием «Ницше против Вагнера».

Несомненно, что с Вагнером музыка вступала на странный путь: как это заметно в отдельных его операх, мировоззрение композитора носит явно пессимистическую, индивидуалистическую и мистическую окраску. Эти элементы не составляют главную струю вагнеровской музыки, но — рассматриваемые в перспективе дальнейшего развития — они являются опасностью для духовного равновесия музыки. В них слышится отголосок порожденного империализмом кризиса буржуазного общества, кризиса, который тревожил буржуазию и ее интеллигенцию, видевших рост пролетарского движения, и, по мере этого роста, все более терявшие веру в великие духовные ценности человечества и исторический прогресс.

С одной стороны, Вагнер открывал безграничный простор музыке благодаря созданным им новым средствам выражения, но, с другой стороны, содержание некоторых из его опер — в особенности «Тристана и Парсифаля» — толкало музыку в духовный тупик. Привлеченный идеей дерзновенного героизма, так блестяще воспетого в его тетралогии, Вагнер как будто задавал себе вопрос, не следует ли все же отдать предпочтение проповедуемому Шопенгауэром стремлению к

смерти и трансцендентальному экстазу. Это колебание возмещало неизбежный социальный кризис, который не могло не отразить искусство. Но Вагнер был слишком тесно связан с буржуазией, чтобы отразить этот кризис с высоты позиций восходящего класса — пролетариата (хотя в одном из своих ранних произведений — «Искусство и революция» — он как будто предвосхитил на миг историческую миссию этого класса).

Однако Ницше предпринимает свою яростную критику вагнеровского декаданса не с этой точки зрения. Этого теоретика «сверхчеловеческого» раздражало влечение Вагнера к страданию, к человеческой слабости, которые Ницше саркастически обличил в своем труде «Человеческое, слишком человеческое». В музыке Вагнера он видел утрату равновесия и истощение организма, который сам он — ради торжества идеи сверхчеловека — желал видеть нетронутым и атлетическим. «Искусство Вагнера — болезненное искусство. Проблемы, выносимые им на сцену, — это просто проблемы истерии. Судорожный характер его страстей, возбужденная чувствительность, вкус, требующий все более сильного раздражения, пайстойчивость, возведенная в ранг принципа, и, главное, выбор героев и героинь, задуманных как физиологические типы (целая галерея больных!), — все это вместе взятое представляет нам патологическую картину, не оставляющую ни малейшего сомнения: Вагнер — просто неврастеник. Сегодня, пожалуй, нет ничего лучше известного и изученного, чем протетический характер вырождения, которое в данном случае находит воплощение в искусстве и в художнике. Медики и физиологи имеют в лице Вагнера интереснейший или, по крайней мере, чрезвычайно характерный случай». Это скорее биологическая, чем социальная критика вагнеровского творчества, несмотря на то, что оптика Ницше имеет мощные социальные корни: в ней нашли свое выражение первые агрессивно-империалистические тенденции, намечавшиеся в рядах буржуазии и со временем увенчавшиеся фашизмом. В музыке, идеал которой рисует Ницше, не должно быть ни психологических процессов,

ни этических устремлений; она должна быть музыкой невозмутимой ясности, сладострастной чувственности и непреодолимой силы; это «та музыка, душа которой, подобно пальме, почувствует себя в своей стихии и будет свободно цвести среди великих, прекрасных и одиноких хищников».

Одним из поводов, в силу которых Ницше отвергает вагнеровскую реформу, является и ее демократический характер: «Мы должны в сотый раз повторять вагнеровцам, что такое театр. Он всегда является чем-то стоящим ниже искусства, чем-то второстепенным, грубым, лживым, приспособленным к вкусам толпы... Театр — это форма демократии в области вкуса: театр — это массовый заговор, плебисцит против хорошего вкуса... Случай Вагнера это отлично доказывает: он чаровал массы и искажал вкус». Таким образом, начинается выяснение содержания, которое Ницше приписывает декадентству: искусство катится вниз по наклонной плоскости не тогда, когда желает стать понятным лишь горсти эстетов, а когда обращается к толпе. Это полный переворот в понятиях, по всей вероятности близкий к той «переоценке ценностей», к которой стремился философ.

Таким же образом истолковывается и стремление Вагнера к высшему реализму, которого он хотел добиться, устраняя условность чистых музыкальных форм и подчиняя музыку поэтическим и драматическим средствам выражения. В этой попытке Ницше усматривает покушение на цельность музыки. Вагнер позволил себе сделать это потому — утверждает Ницше, — «что он не был музыкантом по инстинкту. Он это доказал, пожертвовав всякими правилами и, скажем прямо, всяким стилем в музыке, чтобы сделать из нее то, что ему требовалось — театральную риторику, выразительное средство, подкрепитель мимики, языка намеков, психологической живописности... Если лишить ее защиты театрального вкуса, вкуса чрезвычайно терпимого, то музыка Вагнера окажется просто-напросто плохой музыкой, вероятно, самой плохой, которая могла быть когда-либо написана. Когда музыкант не умеет считать до трех, он становится драма-

тическим» музыкантом, становится «вагнеровцем». Осуждая попытку превратить музыку в средство выражения для драматургии, для психологических процессов, выходя, таким образом, из ограниченной сферы чисто музыкальных комбинаций, Ницше отказывает Вагнеру даже и в таланте композитора: «Всю свою жизнь Вагнер провел твердя, что музыка есть не только музыка, а нечто большее, неизмеримо большее. «Не только музыка» — этого не сказал бы ни один музыкант... Музыка всегда остается не более чем средством — такова его теория и в то же время практика — единственная, на которую он был способен. Но так не мыслит ни один музыкант. Вагнер пуждался в литературе, чтобы заставить весь мир принять музыку всерьез, поверить в то, что она глубока, «потому что она выражает бесконечное»; он всю свою жизнь был комментатором «идеи».

Согласно Ницше, признаком декадентства у Вагнера является и его стремление раскрывать своей музыкой определенную философию, какие-то этические принципы, над чем Ницше издевается, видя в этом выражение неспособности создавать чисто музыкальные ценности. Якобы неспособный создавать оригинальные и благородные музыкальные идеи, Вагнер гнался, по мнению Ницше, за метафизическими химерами, находя таким образом сочувствие у людей, склонных к спекулятивным уловкам: «Вагнер стал наследником Гегеля... Люди, восторгавшиеся Гегелем, сегодня восторгаются Вагнером; представители его школы тишут в стиле Гегеля. Прежде всех других его понял немецкий юноша. Для него было достаточно двух слов: «бесконечность» и «сущность»... Вагнер пленил молодежь не музыкой, а «идеями»: обилие загадок в его искусстве, игра в прятки среди сотен символов, полихромия его идеала — вот что пленяло молодежь». Полностью отвергая взгляд, согласно которому музыка должна быть носителем высокого этического идеала, Ницше мечтает о таком музыкальном искусстве, «которое не знало бы ничего о добре и зле».

Упрек в декадентстве, который он бросает Вагнеру, в некоторой мере соответствовал действительности:

музыка немецкого композитора, в которой звучит столько противоречивых чувств, в самом деле предвозвещала духовный кризис. Однако Ницше подтасовывает смысл этого явления, связывая его с расширением человеческого и философского содержания, с реалистическим и демократическим духом, в значительной мере присущим этой музыке. Он усматривает декадентство именно в самых положительных сторонах вагнеровского мышления.

К тому же можно говорить разве только о зародышах декадентства в музыке Вагнера, а отнюдь не о ее полной внутренней гнилости, как это утверждал Ницше, который не задумываясь сравнивал воздействие вагнеровской музыки с последствием алкоголизма: «она производит несварение, ослабляет желудок». Такой преувеличенный субъективизм упразднял всякую диалектическую гибкость в мышлении немецкого философа: вместо того, чтобы отделить мрачные и мистические элементы от положительных человеческих ценностей (гораздо более важных), недостатки вагнеровской музыкальной драмы (длины, преувеличенная роль симфонического элемента) от ее огромного обновляющего и открывающего перспективу по ожительного вклада, Ницше отменял все вагнеровское творчество в целом. И делал это с резкостью судьбы, напоминающей об агрессивной нетерпимости средневековья.

Вагнеровские идеи нашли, однако, повсюду в Европе пламенных сторонников, готовых дать отпор направленным против них нападениям. Как нельзя более типичной для лагеря сторонников музыкальной драмы является кампания, предпринятая Бодлером для защиты вагнеровского идеала и для доказательства его основательности. В марте 1861 года, когда Париж с нетерпением ждал премьеры «Тангейзера», Бодлер превращается в музыкального критика, чтобы пробудить в рядах публики отзывчивость к новому элементу, внесенному в музыку Рихардом Вагнером; с этой целью он пишет свой знаменитый очерк «Рихард Вагнер и Тангейзер». Он хотел этим рассеять атмосферу недове-

рия и враждебности, созданную «неудобоваримым и гнусным памфлетом господина Фетиса», одного из самых ярых парижских противников Вагнера. Бодлер с восхищением комментирует умение Вагнера «мыслить двояким образом, поэтически и музыкально, видеть любую идею сразу в двух формах, причем один из двух видов искусства начинает действовать там, где кончаются пределы другого. Драматический инстинкт, занимающий столь важное место среди его способностей, должен был толкнуть его на бунт против всех фривольностей, пошлостей и нелепостей, которыми изобиловали пьесы, изготовляемые для музыки. Таким образом, провидение, заботящееся о художественных революциях, заставляло созревать в уме молодого немца вопрос, так сильно волютовавший XVIII век. В этом не усомнится ни один человек, внимательно прочитавший «Письмо о музыке», служащее предисловием к «Четырем оперным поэмам», переведенным на французский язык; имена Глюка и Мегюля часто упоминаются здесь с горячей симпатией. Вопреки мнению господина Фетиса, который желал бы во что бы то ни стало и навеки установить преобладание в опере музыки, не стоит пренебрегать мнениями таких людей, как Глюк, Дидро, Вольтер и Гёте. Если два последних позднее отказались от своих излюбленных теорий, то это было лишь актом разочарования и отчаяния. Перелистывая «Письмо о музыке», я чувствовал, как в памяти моей, как бы в силу мнемонического эхо, возрождаются различные пассажи из Дидро, где утверждается, что подлинная драматическая музыка не что иное, как вопль или вздох страстей, записанные в нотах и ритмах. Все те же научные, поэтические, художественные проблемы непрестанно ставятся на протяжении многих лет, и Вагнер не выдает себя за изобретателя, а просто-напросто считает себя носителем старой идеи, которая, несомненно, еще не раз будет терпеть поражение и снова побеждать. Все эти вопросы, по существу, чрезвычайно просты, и поэтому довольно странно, что теории музыки будущего (чтобы воспользоваться выражением сколько неточным, столько же и распространенным) возму-

щают тех самых людей, которые так часто жались на рутину обычного оперного либретто, подвергающую терзаниям любой здравый ум». Но вокруг Вагнера, говорит далее Бодлер, сплотятся ряды всех, стремящихся к тому, чтобы в музыке звучал голос истины.

Страстную силу вагнеровской музыки, в которой двадцать лет спустя Ницше усмотрит патологическое явление, признак упадка, Бодлер считает высшей заслугой этой музыки: «По-моему, — говорит он, — незабываемую печать на творчество этого мастера накладывает нервность, сила страстей и воли. Эта музыка то нежнейшим, то самым резким образом выражает все, что есть самого сокровенного в сердце человека. Правда, во всех своих произведениях Вагнер руководствуется стремлением к идеалу; но если по выбору сюжетов и драматических приемов он приближается к древности, то благодаря страстной энергии выражения он является в настоящее время самым подлинным представителем современного человека. Вся знания, все усилия, все комбинации этого богатого ума являются, по правде сказать, не чем иным, как данью самому смиренному и самому ревностному служению этой безудержной страсти. Это порождает — независимо, от избранного сюжета — наивысшую торжественность интонации. Благодаря этой страстности он придает каждой выражаемой мысли нечто сверхчеловеческое; благодаря этой страстности он все понимает и все делает понятным. Все, что можно выразить словами: воля, желание, сосредоточенность, эмоциональная насыщенность и бурный взрыв страстей — все это чувствуется и угадывается в его операх. Думаю, что я не обманываюсь сам и не обманываю других, утверждая, что различаю в этом основные черты явления, которое мы называем гениальным». Возможно, говорит Бодлер, что постановка «Тангейзера» окажется неудачей, но подобная неудача ни в коем случае не может затормозить продвижение вагнеровской идеи, утверждение которой соответствует глубоким потребностям эволюции музыки. «Даже полный провал, — писал он, — отнюдь не упраздняет

возможность новых попыток в том же направлении: не исключено, что в самом недалеком будущем мы увидим, как не только новые авторы, но и люди с установившейся репутацией извлекают пользу из идей, которые высказал Вагнер, и успешно проходят сквозь пробитую им брешь».

Предположения Бодлера оправдываются: премьеру «Тангейзера» в Париже встречают свистками и бранью. После провала Бодлер снова берет перо в руки и пишет «Еще несколько слов», полных гнева, по адресу агрессивного консерватизма:

«Доказательство налицо! Музыка будущего похоронена!» — радостно кричат все свистуны и интриганы. «Доказательство налицо!» — твердят все болваны из редакций газет. И все ротозеи самым невинным образом подхватывают хором: «Доказательство налицо!»

Действительно, сделан опыт, который будет возобновляться тысячи раз до скончания света; опыт, доказывающий прежде всего, что ни одно великое и серьезно произведение не может утвердиться в памяти человечества и найти себе место в истории без оживленных споров, затем — что десять упрямец могут с помощью наглых свистков смутить актеров, преодолеть благорасположение публики и своими шумными протестами покрыть огромный голос оркестра, даже если сила его равна мощи океана... Но люди, думающие, что избавились от Вагнера, обрадовались слишком рано. Я настойчиво приглашаю их не только менее шумно праздновать это не слишком почетное торжество, но и вооружиться смирением на будущее...»

Не менее характерным для лагеря сторонников Вагнера является тот пыл, с которым пропагандировал новый эстетический идеал Серов. Он, в свою очередь, предпринял контрастную поступку на предвзвешенные, согласно которым Вагнер был «чудаком, сумасбродом из немцев, который придумал какие-то несбыточные теории, чтобы перевернуть вверх дном все законы искусства и, ввиду подкрепления своих химерических затей, предлагает свои, наполовину посредственные, наполовину дико-нелепые оперы... Так более и более внедрялось в

публику прозвище Вагнера «музыкантом будущего» хотя он рассчитывает на оценку потомства нисколько не более, как и всякий другой серьезный и мыслящий деятель. Так более и более разрасталось предубеждение против Вагнера, как против теоретика, который напрасно себе затеял писать оперы в подкрепление своих теорий; тогда как, совсем наоборот, Вагнер сам себя обвиняет, что напрасно пустил в свет свои эстетические мечтания, необходимые и дорогие ему самому в тот фазис его развития, когда эти сочинения писались. Так, наконец, сложились и установились в публике и среди критиков совершенно превратные и нелепые понятия о Вагнере, как о нововводителе, реформаторе искусства. Ему стали приписывать ниспровержение всех музыкальных законов от бессилия создать что-нибудь путное в пределах этих законов (подобное же обвинение обрушивалось и на последние произведения Бетховена). Напротив, Вагнер о таком опрокидывании законов искусства и не помышлял». В своих публицистических статьях Серов стремится, главным образом, доказать историческую закономерность вагнеровской реформы. Он опровергает несерьезное мнение, согласно которому Вагнер якобы отвергает всякую традицию, и указывает, как органически связана его музыка с музыкой предшественников. «...Получив богатейшее наследие музыкальных форм, сочетаний и красок от Бетховена, Вебера, Россини, Фр. Шуберта, Мендельсона, Берлиоза, Мейербера, Вагнер разрабатывал материал искусства по-своему, пользуясь завоеваниями своих предшественников (как и каждый из них это делал) и производя новое под влиянием новой мысли. Мы видели и увидим еще, что вагнерова реформа и завоеванная ею новизна относятся к общей концепции музыкальной драмы в ее планировке во взаимной связи сцен и ситуаций, выраженных сплошным течением музыки, а нисколько не к грамматическому складу музыкальной речи — к складу, который в «Тангейзере» и «Лознгрине» совсем тот же, что у Вебера и Мендельсона, и даже не слишком часто отличается оригинальностью. (Полная оригинальность стиля и склада начинается в Вагнере только после создания «Лознгрини»,

именно в «Нибелунговом перстне» и еще более в «Тристане», но и там, конечно, при всей новизне поворота в целом и подробностях, общие музыкальные законы имеют такую же силу, как в Бахе и Бетховене».)

Сама уже идея подчинения оперы требованиям поэзии и драмы, превращения ее в патетическое выражение правды человеческого бытия глубоко уходила корнями в историю. «Стремление к равновесию в опере между музыкой и драматической ее канвой проснулось уже сто лет назад в Глюке и в этом стремлении «сознательном»... все величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век мадригалных, мифологических опер, по образцу псевдоклассической трагедии; это парализует его либретто, как драмы. Он жил в век оперных арий, в рамке тогдашних менуэтов и вавотов; эти формы кандалами тяготеют на всей глюковской музыке, кроме речитативов...»

Музыка в то время была еще слишком не разработана в своих средствах, слишком незрела. Из приемников Глюка велики по опере заслуги Керубини, Мегюля, Спонтини, Обера, Мейербера; громадна genialность таких музыкантов-творцов, как Моцарт, Россини, Вебер и Глинка; но в каждом из их лучших произведений — без исключения в каждом — тяготеет условность, рутинная форменность оперного дела, уводящая оперу более или менее далеко от искомого идеала.

С течением времени строгий глюковский идеал даже стал более и более затериваться. Только в Моцарте и Вебере, благодаря их чрезвычайной даровитости и немецкой честности, драматическая правда часто берет верх над всем прочим. Вебер в своей «Эврианте» был даже весьма близок к сознанию строгого идеала, но вполне это сознание, впервые после Глюка, явилось в Рихарде Вагнере. В этом полном сознании идеала музыкальной драмы, в строгом воплощении музыкально-драматической мысли, без малейших уступок чему бы то ни было, без малейшего отклонения в сторону — вот в чем вагнеровская реформа, вот в чем неотъемлемое право его на великое имя наряду с Глюком, наряду с величайшими светилами искусства».

Споры, вызванные вагнеровской реформой оперы, имели гораздо более широкое значение, чем столкновение противоречивых вкусов в связи с оценкой нового музыкального стиля — явление частое и естественное. Обсуждались сами судьбы этого искусства: предстояло ли ему подчиниться требованиям поэтико-драматического мышления или же, наоборот, композитор должен был строго оберегать то, что казалось внутренней и нерушимой логикой музыки, скрепленной целой традицией? Следовало ли стремиться к распространению программизма на всю музыку или к сохранению границ между программной и «чистой» музыкой, считавшейся формой выражения? Люди, выступавшие за оплодотворение музыки поэзией и драмой, считали, что в ходе этого процесса музыка обогатится новыми оригинальными средствами выражения, достигнутыми в силу необходимости найти для литературной идеи наиболее соответствующий эквивалент. Противники же вагнеровской музыкальной драмы видели в проповедуемой и осуществляемой композитором реформе только распад музыкальной речи под пагубным давлением требований, чуждых сущности музыки. Этим и объясняется преувеличение в музыкальных спорах угрозы упадка, который грозит будто бы, этому виду искусства.

Вопли и жалобы по поводу хаоса в музыке раздавались всякий раз, когда это искусство вступало на новый этап развития. Сознавая, что это всегдашний припев музыкантов, ставших бесчувственными к новому, Лист — как мы помним — высмеивал их в своей знаменитой статье, указывая, что и Бенедетто, Марчелло и, позднее, Жан Филипп Рамо с тоской предвещали неизбежную гибель музыки. Добрая доля традиционализма была и в напаках на вагнеровскую реформу, так как новый взгляд на оперу казался неприемлемым тем, кто привык всю жизнь слушать арии, вокализы, высокие ноты. Новая музыкальная речь, в которой уже не делалось больше уступок условному стилю, означала для них не ликвидацию некоторых приемов, а упразднение музыки вообще.

С другой стороны, однако, творчество Вагнера вносило в музыку не только новые, более правдивые

способы выражения, но и зародыши такой психологии, которая, разрастаясь, могла увлечь композитора на опасный путь. На горизонте намечался уже нездоровый идеал эзотерической музыки, порожденной интроспекцией, характерной для одиноких художников, и предназначенной для утонченного слуха избранных. Вынесение на повестку дня музыкальных дискуссий вопроса об упадочничестве имело, таким образом, и реальную основу. Все более и более явное движение музыки в сторону индивидуализма и пессимизма, намечавшееся в отдельных произведениях Вагнера, должно было привести ко все более и более упорному обсуждению этого вопроса в развивающихся музыкальных теориях. Горячо веря в свой идеал, Вагнер смотрел на все развитие музыки как на предвосхищение этого идеала и не мог представить себе, что после него музыка сможет развиваться в другом направлении, чем то, которое он указывал в своих теориях и осуществлял в своих музыкальных драмах. Этот немецкий композитор и мыслитель принуждал всю музыку ущемляться в прокрустово ложе его собственных композиторских концепций. Свой личный идеал он представлял, как обязательную цель для музыки всех времен и всех народов. Именно поэтому его взгляд на призвание и эволюцию музыки мог показаться поразительно субъективным. Этим и объясняется град обрушившихся на его теории возражений и критических замечаний, из которых одни также субъективны, причем ретроградно субъективны, а другие обнаруживают действительные пробелы вагнеровской эстетической системы, которая, несмотря на совершенство своего формального построения, весьма спорна в том, что касается сущности ее аргументов.

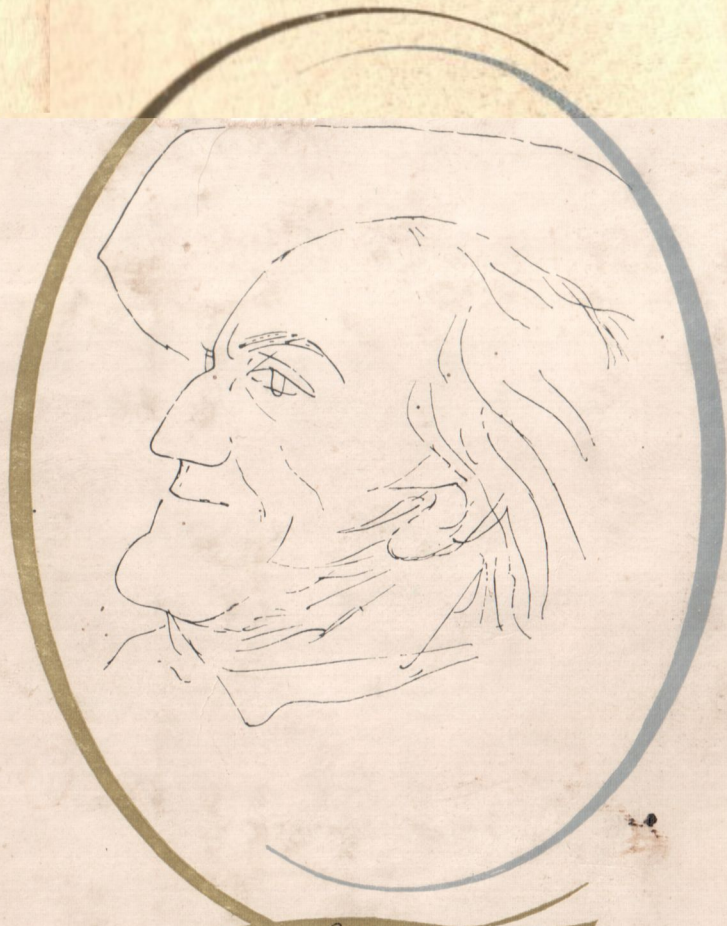
Однако какими бы субъективными ни были вагнеровские концепции, они исходили, по сути дела, из вполне обоснованного заключения, которое развивалось односторонне из-за страстного фанатизма художественной натуры композитора. Он констатировал, что музыка, особенно в послеклассический период, проявляла все растущее стремление увеличить силу своего поэтического, драматического, этического выражения, все

больше и больше приближаясь к жизни, становясь все более реалистичной и философской. В своем взгляде на музыку он пытался с максимальной последовательностью развивать эту тенденцию. Вагнеровская эстетика нетерпима и односторонняя, в чем она разделяет судьбу многих новых доктрин, которые — в период своего отрочества — тешатся иллюзией монополии на правду. Композитор не признает, что могут существовать и иные пути, чем те, которые он предлагает, или же, что цели можно достигнуть, следуя по другому направлению. Поэтому он утверждал, что сочетание музыки и драматической поэзии в рамках музыкальной драмы — единственное средство, позволяющее добиться возвышенности мысли и обогащения выразительных средств этого вида искусства. Не желая признать, что так называемая «абсолютная» музыка может выразить общечеловеческие чаяния, воспроизводить социальные и психологические драмы, он без колебания утверждал, что с Девятой симфонией «была написана последняя симфония»; но история, жизнь — всегда противящиеся однобоким решениям — не захотели считаться с этим мнением. Преувеличения Вагнера сыграли, однако, огромную и благотворную роль в дальнейшем развитии музыкальной мысли. Благодаря ему взгляд на музыку как на приятное развлечение, лишенное серьезной проблематики, стал смешным и анахроничным явлением. После того, как Вагнер сказал свое веское слово, большая часть людей не могла уже больше не видеть в музыке искусства, проникнутого глубоко волнующими и подлинно гуманными идеалами.

Для иллюстрации был использован материал, имеющийся в библиотеке Академии Социалистической Республики Румынии и в Бухарестском театре оперы и балета. Из использованных работ упомянем выдающееся произведение Р. Бори «*La vie et l'œuvre de R. Wagner par l'image*» («Жизнь и творчество Р. Вагнера в образах»), Женева, 1938 г.

Раскрывает нам в великих творениях прошлого исключительно глубокий и актуальный смысл. Обнаруживая в произведениях мастеров нотки, настолько близкие нашей собственной восприимчивости, что эти произведения, хотя и возникшие в иных исторических условиях, кажутся нам созданными под знаком тех же вопросов, которые волнуют сознание современного нам общества, мы как бы заново открываем прошлое. Служить неистощимым источником идей, сохранять вечно современное звучание, переживать с каждой эпохой новую молодость — вот назначение гениальных произведений. Именно поэтому изучение вагнеровского творчества никогда не станет чем-то отжившим, анахроничным — разумеется, при условии, чтобы оно производилось с постоянно обновляющейся точки зрения, подсказываемой непрерывным развитием общества и искусства.

Вагнер, сохраняющий всю свою свежесть в XX веке, Вагнер, вечно живую актуальность которого — как человека и художника — не затмили космические, атомные, электронные открытия, — вот образ, прельщающий мое воображение. И не только потому, что он поистине пленителен, а и потому, что направленные таким образом изыскания находят свое оправдание в историческом развитии толкования вагнеровского творчества; это — звено, ведущее дальше, к горизонтам бесконечности, в процессе понимания этого необычайно сложного художественного явления.



*Серия
"Жизнь замечательных людей"*

ДЖОРДЖЕ БЭЛАН

Я, РИХАРД ВАГНЕР...

Меня давно уже преследует мысль о том, чтобы написать книгу о Рихарде Вагнере. «Еще одна книга о Вагнере?» — спросит читатель, знающий, что на эту тему были написаны тысячи очерков, эссе, монографий, и убежденный, что затрагивать ее вновь означает пересказывать — с минимальными шансами внести в этот пересказ свой личный вклад, — то, что было уже констатировано и обнаружено другими. Можно ли сказать что-нибудь новое после того, как столько умов, на стольких широтах, обследовали все, даже самые сокровенные уголки вагнеровского наследия?

Действительно, музыковедение должно быть и творчеством, отличаться новизной взглядов, высказывать нечто новое. Повторять уже сказанное бесполезно. Чем дать новую компиляцию, используя по-иному факты и идеи, отмеченные многочисленными биографами Вагнера, не лучше ли просто взять и перевести ту или иную из наиболее обстоятельных работ, посвященных великому композитору?

И я охотно приступил бы к переводу Жульена или Лихтанберге, Чемберлена или Адорно, если бы не чувствовал в своем собственном отношении к Вагнеру нечто особенное, чего не мог бы передать читателю, ограничившись переводом. Проявляется ли в этом некоторое самомнение, тень пренебрежения к предшественникам? Нисколько. Это лишь результат нового взгляда на историю, к которому обязывают нас события нашей эпохи. С течением времени общественный и человеческий опыт

