

Э. ШЮРЕ

Р. Вагнер и его музыкальная драма (фрагмент)

Место Рихарда Вагнера в истории театра

Опыты прошлого заключают в себе законы будущего.

Я закончил свой очерк драматических произведений поэта-композитора. Пытаясь дать некоторое представление о его творчестве при единственной и далеко не достаточной помощи пера, я взял на себя может быть столь же непосильную задачу, как, не имея света в своем распоряжении, пытаться показывать картины волшебного фонаря. На самом деле музыка служит тем внутренним светом, который озаряет эти произведения. Она придает жизнь всем действующим лицам, освещает все отдельные составные части общего целого и подчеркивает лежащее в его основе интимное чувство. Без нее эти яркие красочные картины рискуют превратиться в бледные абрисы. Удалось ли мне выделить всю пластику этих произведений, заставить прочувствовать их кипучую и разнообразную жизнь, отметить их глубокую и подчас светлую идею? Не знаю. Как бы то ни было, но эти драмы, в которых на смелом фоне древних мифов высокая человеческая доблесть воплощается в энергичные образы, представляют из себя совершенно обособленную группу, которую следует отнести к разряду наиболее возвышенных среди всех существующих в мире типов свободного творчества. Посмотрим теперь на творение Вагнера в его целом, попытаемся определить его место в общей истории драмы и понять его значение применительно к современному театру. Одним словом подведем итоги карьере художника и той его идеи, которая является результатом всей его жизни.

Обыкновенно думают, что вся реформа Вагнера заключается лишь в новой системе оркестровки и драматической декламации. Но на самом деле, как та, так и другая представляют из себя лишь незначительную подробность, внешнюю сторону творения художника. Идея, одушевлявшая его, отличалась несравненно большей обширностью и смелостью, а цель, которую он преследовал, была неизмеримо возвышенной. Здесь идет вопрос ни больше, ни меньше, как о реформе всего театрального дела и о пересоздании его на совершенно новых началах. Так как эта идея является ныне уже совершившимся фактом, мы рассмотрим ее с точки зрения двух великих образцов, завещанных нам прошлым и служащих нам до сих пор путеводными нитями.

С самого своего возникновения история театра содержит в себе лишь два абсолютно оригинальных основных типа драмы, определенно отличающихся друг от друга. Все прочие исходят от этих несравненных образцов и возвращаются опять к ним же: это, с одной стороны, — греческая трагедия, а с другой — театр Шекспира. Афинская трагедия является единственным в своем роде плодом самой совершеннейшей из цивилизаций, отдавшей на ее создание все свои лучшие силы. Ею подводится итог всем издавна процветавшим греческим искусствам. Одним словом, она представляет из себя создание коллективного творчества народа, положившего всю свою гордость в изображение человеческой красоты, и натуралистической религии, увенчавшей себя в своем свободном развитии цветами живого искусства. Мимический инстинкт в большей или меньшей степени проявлялся у всех народов, но идеальный театр, к которому мы беспрестанно возвращаемся, как к образцу истины, возник у греков. Его творцом был гражданин афинской республики, принимавший участие в сражении при Марафоне и посвященный в элевзинские тайны; Эсхил, поэт, музыкант, актер, машинист, архитектор и

декоратор всецело создал его, придумав свой деревянный театр¹, который долженствовал изображать собою, как Олимп, так и землю, и в котором он подвизался самолично под видом Ореста или Прометея. Однако все составные части своего создания, все искусства, которыми он распоряжался с таким творческим вдохновением, он почерпал из цивилизации своего народа, постепенно прогрессирующей и развивавшейся в течение четырех, пяти веков. Мы прежде всего встречаем здесь искусство танца, эту гордую музу, которая открывает собою в Греции всю длинную вереницу различных искусств, являя собою живую, выразительную и разнообразную² скульптуру или пантомиму, развиваемую религиозными и национальными празднествами; — затем язык Гомера, обработанный и усовершенствованный сотнями самобытных поэтов; ритмы и мелодии религиозной поэзии, и в конце концов, как основную и двигательную силу трагедии, долженствующую претворить все составные ее части в своем пылающем горниле, мы находим глубокий энтузиазм, породивший дифирамбический хор, священный ужас старинных культов и божественный дух Мистерий.

Если мы бросим взгляд в ту таинственную глубину, перед которой, наподобие дельфийской прорицательницы, сидящей на своем треножнике над бездонной пропастью, стоит греческая трагедия; если мы в общих чертах постараемся резюмировать ее славную историю, мы принуждены будем сказать, что в ней небожители служат прямыми родоначальниками людского рода. Ее герои открыто признают себя за детей богов. При помощи бюстов и статуй в нашей памяти восстанавливаются главные представители олимпийской семьи богов, мощные черты которых, тем не менее, отличаются какой-то величественной неопределенностью, а дыхание по своей силе и равномерности соответствует течению предвечных сил. Каждое из этих изображений говорит нам о природе в том или другом ее проявлении. Если затем окинуть, общим взглядом греческий театр и его действующих лиц, то в каждом цикле героев можно найти отражение одного из олимпийских божеств, точно так же, как в детях находится сходство с отцом или матерью. Нравственная связь не уничтожается даже в том случае, когда мифология определенно не устанавливает божественного происхождения своих героев. Зевес чувствуется в Геракле, Орфей в Ахилле, Диана в Ифигении, Аполлон в Ипполите или в Оресте, Афродита в Федре или в Мееде. Для каждого героя и для каждой героини можно найти прародителя на Олимпе. Бог лучезарен и радостен, человек страдает, склоняясь под бременем своей жизни, но страдание его трогательно и преисполнено благородства. Он вначале безропотно и пассивно подчиняется законам Судьбы, но затем возмущается против них и переходит в борьбу между миром богов и миром людей. В Кассандре это чувство доходит до понимания совершающейся несправедливости, в Антигоне до добровольной жертвы, и здесь боги побеждаются людьми, превосходящими их своей нравственной чистотой. Но олимпийцы тем не менее являются могущественными родоначальниками народа, судьба которого преисполнена трагизма. Их колоссальные изображения, словно волшебной стеной, окружают театр и защищают его от всего пошлого и грубого, точно также, как их храмы, господствуя над городом, служат его хранителями. Когда чародей Дионис ударяет землю своим цветущим жезлом, оттуда появляются герои, но он вызывает в то же время и богов, сияние которых должно сообщиться и людям. Таким образом действующие лица дионисовских трагедий выходят из недр самой природы, но они тем не менее остаются в области, стоящей вне как действительности, так и истории.

¹ Этот деревянный театр послужил, вероятно, моделью для того каменного театра, который афиняне выстроили на южной стороне Акрополя еще при жизни Эсхила и развалины которого известны теперь под именем театра Диониса.

² Настолько разнообразную, что ученые восстановили до двухсот названий религиозных греческих танцев, из которых каждый более или менее носит характер пантомимы.

Представим себе теперь внешний вид самого театра и условия, при которых происходили эти необычайные представления. Здесь все соответствовало той простоте и почти неземному величию, которые составляют отличительную черту греческой трагедии. Эти представления происходили, как известно, один раз в году во время весенних празднеств, называемых Великими Дионисиями. Вакх, удалявшийся, по мнению древних, вместе с Музами в морскую глубь, или спавший зимним сном в горах, возвращался теперь со своей блестящей свитой, под звуки танцев, флейт и кимвалов, пробуждая деревни и города. Великое пробуждение, пробуждение природы, людей и самих богов! Весь город и храмы, украшенные цветами, приветствовали в нем «Дионисия-Освободителя». И в этот день действительно все были свободны, вплоть до преступников, которые допускались к участию в празднестве. Под открытым небом возвышался обширный амфитеатр, часть которого занимала одну сторону горы на юге Акрополя. Круглая галерея здания заканчивалась на самом верху портиком с колоннами. Величественный вид представлялся глазам зрителя, занимавшего место на одном из средних уступов амфитеатра. Над двумя нисходящими рядами, которые, замыкая собою и справа и слева полукруг амфитеатра, спускались к оркестру, и поверх всего здания, перед взором расстилались море и отдаленные горы. На обоих концах кругообразного прохода, пересекавшего в середине места для зрителей, возвышались две гигантские сидящие фигуры; они отчетливо выделялись на фоне неба и, казалось, также были всецело поглощены созерцанием сцены. Последняя, ничем не связанная с амфитеатром, открывалась как раз напротив его в виде широкой, но неглубокой выемки. Таким образом вся сцена расстилалась перед зрителями в виде удлиненного прямоугольника. Фон ее составляли или храм с перестилем, или военный лагерь, или какой-нибудь другой пейзаж, нарисованный на огромных деревянных декорациях. Действующие лица фигурировали на узкой полосе, образуемой проскенионом (proskenion). Благодаря котурнам и маскам они казались больше человеческого роста, а расстояние только способствовало этой иллюзии. Они принимали пластические позы, предпочитая становиться в профиль, а не прямо, и потому сцена имела характер живого барельефа. Они декламировали свои роли несколько на подобие мелопеи, но с разнообразными интонациями, воспроизводившими все оттенки чувства и страсти³. Их голоса, усиленные металлическим амбушюром маски и прекрасной акустикой сцены, проникали в самые отдаленные уголки амфитеатра. Главный же интерес представления сосредоточивался на оркестре. Этот довольно обширный полукруг представлял собою также и центр всего здания. Там пел и передвигался хор, служивший душою всей драмы. По мере развития трагедии впечатление, производимое ею, должно было постепенно возрастать, главное же ее очарование заключалось в хорах. Ошибочно было бы думать, что последние обладали скучной неподвижностью наших оперных хоров. Живописные группы и выразительные движения хористов, обращавшихся к сцене во время беседы с героем и к зрителям во время излияния личных чувств, были всегда полны кипучей жизни и деятельности. Пение, которым они под аккомпанемент флейт сопровождали свои жесты, звучало могучим унисоном и переносило зрителя в те области, в которых витала фантазия поэта. Здесь Эсхил решился вызвать Фурий, от страшного гимна которых содрогались и священные Афины, чтобы затем укротить их величественным словом богини-девственницы и дельфийского бога. Здесь же собирались Океаниды у подножия скалы Прометей и нашептывали ему свои трогательные песни, песни более нежные, чем шорох крыльев или ропот морской волны, здесь же они изливали свои мелодичные слезные жалобы, падавшие, как небесная роса, к ногам скованного гиганта. Таким образом оркестр являлся истинным центром всей драмы, тем волшебным фокусом, в котором, заставляя постоянно чувствовать присутствие богов, сосредоточивалась вся музыкальная передача религиозного энтузиазма. Исходившие из оркестра звуковые волны наполняли собою весь амфитеатр и подготовляли зрителя к потрясающим или величественным явлениям,

³ Актеры должны были репетировать с учителем пения (phonaskos), в обязанность которого входило смягчать их голоса (plattein phonen). Прим. автора.

происходившим на сцене.

Чтобы перейти от этой трагедии к противоположному полюсу драмы, нам нужно покинуть светлую Аттику и через двадцать веков сразу перенестись на туманные берега Темзы, где в XVI в. возвышалась большая, четырехугольная, топорной работы башня, известная под названием *théâtre du Globe*. Там Шекспир и его современники ставили свои пьесы. Ничто здесь больше не напоминает величественного зрелища древних трагедий. Английские актеры играли на сцене, где место действия обозначалось при помощи надписи и нескольких обрывков декораций. Народ шумел в театре, а вельможи, расположившись вокруг сцены, по временам вмешивались в диалоги актеров. Мизерность этой обстановки в сравнении с предыдущей бросается в глаза, зато диалоги и игра актеров дышат кипучей жизнью, так как они, будучи открыты взору зрителей со всех сторон, должны были достигнуть совершенства в искусстве мимики. Таким образом, мы видели, что греческий театр завершал собою целую религиозную систему, представляя из себя то чудо искусства, которого достиг народ путем гармонической цивилизации. Основной принцип английского театра XVI в. диаметрально противоположен предыдущему: а именно, главной целью его служит полное освобождение личности и мощное развитие человеческого духа. После двух тысяч лет исторической жизни, в течение которых народы враждовали, мирились и перетасовывались между собою, дух театра с новой жизнью и жаром опять появляется на сцене. В чем же различие действующих лиц Шекспира от героев греческой трагедии? У греков люди непосредственно связаны с миром богов, у Шекспира человечество предоставлено самому себе. В древности человек, не обладающий сложностью душевных движений, возводится в разряд героев и богов и переносится в идеальные области мифа, являющиеся, если можно так выразиться, священным хранилищем Вечности; здесь же, на обширной арене истории, со всеми подробностями жизни и окружающей обстановки, изображается человек более сложный, занятый вопросами своего внутреннего я. Все прежние узы упали с него, над ним больше не господствуют боги и единственным распорядителем его судьбы является его собственное сердце. Бороться же ему приходится или с самим собою, или с окружающим обществом. Но когда он, понадеявшись на свои силы, дерзает бросить вызов последнему, он неизбежно падает жертвой своей непокорности, независимо от того будь это Ричард III, Макбет или Кориолан.

Хоры, музыка и пение здесь отсутствуют. Что же означали последние в греческой драме, и почему их нет на сцене Шекспира? Гимны трагических хоров раздавались в храме Диониса, как вечный голос самой природы, которая постоянно окружает собою человека, поочередно успокаивая, утрашая, покоряя и вдохновляя его. Это вездесущее влияние сказывается, конечно, и в пьесах Шекспира, проявляясь в самом человеке с неподражаемым разнообразием и энергией. Мы созерцаем в нем природу, но уже не слышим больше ее непосредственного, таинственного и необъятного голоса, который может передаваться только музыкой. Богатство и разнообразие человеческой личности здесь многим превышает драму греков. Но вместе с музыкой исчезла самая основная идеалистическая сила драмы, т. е. возможность сразу и во всем их целом охватить самые широкие горизонты и перенестись в высшие сферы, которым ничто не соответствует в мире действительности, но которые тем определеннее отвечают на то, что происходит в тайниках нашей души. Однако Шекспир знает эти области; как и все прочее, он измерил их своим светлым взглядом. Когда его герои соприкасаются с их границами, он также прибегает к посредству музыки или, по меньшей мере, обращается к ней. В виде кратких моментов, отмечающих собою пределы и точки соприкосновения двух различных миров, она проходит таким образом, как дыхание божественного гения, во сне короля Лира, в последней песне Дездемоны и в голосе Ариэля.

Таковы два основные типа, которые и до наших дней господствуют в театре. Первый можно было бы назвать идеальной мифической, а второй реальной исторической драмой. У всех современных народов, как тому, так и другому соответствуют

родственные явления или подражания, которые, если и отступают более или менее от своих великих образцов, однако же всегда носят следы своего происхождения. Мы приведем здесь лишь два примера. Театр Корнеля и Расина происходит от древней трагедии, в том смысле, что французские писатели приняли последнюю за свой образец и хотели, подчиняясь ее правилам, пользоваться ею, как неизменным масштабом для общего построения своих пьес. С другой стороны театр Шиллера и Гете вдохновлен Шекспиром⁴. Было бы излишним напоминать здесь относительное значение этих двух театров, которые оказали огромное влияние на всю европейскую литературу. Отметим только, что элемент музыки, который в песнях хора одушевлял собою греческий театр и наполнял его своим религиозным энтузиазмом, совсем не входит в трагедии Корнеля и Расина. Отсюда и свойственный последним исключительно литературный характер и чисто рационалистическое направление.

Собственно говоря, только опера, соединив музыку с драмой, восстановила забытое наследство греческого театра. Но мы уже знаем, что основание ее с самого начала было ложно, а возникновение ее в Италии в высшей степени поверхностно и легкомысленно. Мы видели затем, что, благодаря выдающимся и столь важным попыткам французских мастеров XVIII в., среди которых выделяются имена Рамо и Гретри, она мало-помалу приближается к истинному драматизму, покуда, наконец, гений Глюка, продолжавший и окончивший это преобразование, достигнул при помощи современной гармонии и мелодии полного возрождения древней трагедии и заставил нас вновь пережить чувства ужаса и сожаления во всем их старинном величии. Его прямые ученики, как Мегюль и Спонтини, и более отдаленные последователи, как Моцарт и Вебер, стоят еще очень высоко и даже вносят в музыкальную драму новые гармонические и мелодические богатства. Но после них опера вновь приобретает все свои первоначальные недостатки, а именно в ней опять начинает сказываться претенциозная напыщенность, преобладание роскоши и погоня за эффектами в ущерб правде. Начиная с этого времени опера теряет как здравый смысл и серьезность, так и единство. Ложь и правда, пошлое и возвышенное без разбора смешиваются в ней. Она вновь приобретает свое напыщенное тщеславие, лишь слегка смягченное музыкальными украшениями, и весь ее внешний облик носит характер какой-то фальшивой и недостойной смеси, которая не только не поражает равномерным слиянием всех искусств под единым знаменем истины, но является их отвратительным смешением, подчеркивая их грустное бессилие перед двумя современными кумирами, Роскошью и Модой. Балет, который и до сего времени служит ее почти необходимым аксессуаром, достаточно характеризует ее общее направление.

Нужно, однако, сознаться, что, несмотря на такой всевозрастающий упадок оперы в течение приблизительно полувека, инструментальная музыка сделала в наше время удивительные успехи и заняла одно из наиболее выдающихся мест в современной жизни.

Даже помимо оперы теперь все более или менее стремятся познакомиться с серьезной музыкой. Это желание растет с каждым днем и становится почти всеобщим. Таков исторический закон, что потребности человеческой природы, не находя себе должного удовлетворения, — с удвоенной силой пробивают себе выход в другом направлении. Значение же этого совершенно нового явления, подготовленного работой трех веков, начиная от Палестрины до Бетховена, настолько велико, что оно окончательно

⁴ Здесь нужно сделать некоторое различие. Гете и Эгмонт созданы по образцу Шекспира. Но после возвращения из Италии у Гете преобладает античная форма. Его «Ифигения» является самым благородным памятником этого его порыва к красоте и безыскусственности древних. Шиллер позднее также увлекся этими движениями. Он дошел до того, что ввел декламирующий хор в свою «Мессинскую невесту». Опыт несомненно неудачный, но доказывающий до какой степени Шиллер был убежден в необходимости музыки для чисто идеальной трагедии... Таким образом, можно сказать, что, как драматурги, Шиллер и Гете колебались между античной формой и образцами Шекспира, хотя последние являются у них более ярко выраженными. Что же касается Фауста, то это произведение стоит совершенно отдельно, представляя из себя, в своем характере философской драмы, нечто небывалое, но по духу весьма родственное драме музыкальной. (См. конец II части в I томе).

видоизменяет ту точку зрения, с которой приходится рассматривать как прошлое, так и будущее всего искусства вообще. Можно сказать, что идеализм, изгнанный из современной жизни и театра, нашел себе убежище теперь в музыке. Несравненным толкователем этого нового идеала является Бетховен. Великий ум Шекспира отражал человека во всем его многостороннем разнообразии и умел изобразить последнее на сцене. Бетховен же сам был этим совершенным мировым человеком, в глубоких тайниках своей души он чувствовал биение его жизни, поэтому он и сумел передать его с такой силой на первоначальном языке звуков, в форме торжественной симфонии. Но ярче всего в Бетховене горит искра огня Прометея, тот священный энтузиазм, который жаждет искупления всего человечества. Кому не знаком этот суровый на вид Мастер, шагающий с опущенной вниз головой, чуждый всему окружающему. По временам он, как карающий Христос Микеланджело, кажется готов обрушиться на все греховное и злое, по временам же его лихорадочный взор загорается глубокой нежностью, которая как бы хочет согреть своим сиянием всех несчастных на земле. То великий отшельник Бетховен. Его сердце исходит кровью за всех страдавших и страждущих. Его любовь и вера принадлежат им, для них он поет свою торжественную песнь свободы, которая в своих радостных, громовых раскатах всюду сопровождает его. Это ликование, возникшее из недр отчаяния, превышает собою древнюю жизнерадостность; ибо оно уже больше ничего не боится. К этому художнику из художников с полным правом можно применить гордые заключительные слова «Освобожденного Прометея» Шелли: «Бесконечно, безнадежно страдать, забывать несправедливости, которые страшнее смерти и чернее ночи, вступать в единоборство с всемогущей властью: любить и терпеть, надеяться и ждать, чтобы разбитая надежда из обломков своих сама возродила себя, никогда не меняться, не падать духом и не раскаиваться, вот в чем слава твоя, Титан!»

Откуда же черпал Бетховен такую неслыханную силу? Он получал ее из музыки. При помощи последней он отвоевывает обратно уже утраченное блаженство и разливает источники живой воды на пустынной и бесплодной почве современности. Благодаря музыке, он в «Героической» симфонии вновь обретает совершенного человека, во всем гармоническом слиянии кипучей энергии и бесконечной нежности; благодаря ей, он в Пятой симфонии передает всю силу возмущенного чувства, протестующего против несправедливости судьбы и провозглашающего свою победу; все при посредстве музыки он в пасторальной симфонии, заключает с природою, вновь ставшей благосклонной к человеку, союз неразрывной дружбы и, наконец, в ля-мажорной симфонии воскрешает танцы в том значении и величии, которые последние имели у древних. Наконец, подводя итоги своему творчеству и собрав свои силы для последней борьбы, он в девятой симфонии непосредственно обращается к великой религии всего человечества и этой музыке, представляющей из себя преобразованный хор, он поверяет новое слово евангелия братства и радости. Симфонии этого единственного в своем роде художника, стоящие неизмеримо выше как робких попыток современного искусства и пошлого убожества оперы, так и всего лабиринта нашей сложной цивилизации, представляются нам в виде храмов искусства, из которых каждый служит провозвестником глубоких истин, а последний открывает перед нашим взором сияющие врата новой обетованной земли.

Мы видим отсюда, что Бетховен достигает такой силы экспрессии в изображении человека, которая по своей полноте и мощи во многом превосходит самые красноречивые памятники современной поэзии. Каково же было отношение этого художника к драме? Его стремление ко всему великому и совершенному было настолько сильно, что оно постоянно уносило его в области, стоявшие за пределами людской борьбы и страданий. Эти сферы служили его обычным местопребыванием. Тем не менее, в его симфониях сказывается вся сила его вдохновения и его драматических способностей. Увертюры к «Эгмонту» и к «Кориолану» еще красноречивее свидетельствуют о том, насколько он умел проникнуть в самую суть действия или характера. Чтобы самому серьезно приняться

за драму, ему не доставало только языка, с которым он по своему нетерпению никогда не мог ладить; нужна была поэма, написанная по его масштабу... Тексты, которые представлялись ему, не соответствовали грандиозности его замыслов. В «Фиделио» он боролся с ничтожностью деталей несоответствующей его вдохновению либретто. Только один раз он может быть самим собой в сцене тюрьмы, и там действительно драма достигает неподражаемого совершенства. Во всех прочих местах он заметно стеснен. Гигант, привыкший импровизировать на колоссальном органе симфонии, вся буря звуков которого находилась в его бесконтрольном распоряжении, принужден играть здесь на скромной свирели. Что же он делает? Он бросает свирель и берется за свой родной инструмент; он пишет увертюру к «Леоноре», которая намечает действие «Фиделио» в несравненно более мощных и значительных размерах.

Рихард Вагнер выступает на арену деятельности в то время, когда с одной стороны опера, удалившаяся от истинных традиций Глюка и Спонтини, снова подпала под суетную власть моды, а с другой — драма утратила в Германии почти всякое значение, так как Шиллер и Гете имели лишь очень слабых подражателей. Преисполненный от самого рождения тем непреодолимым драматическим инстинктом, который роковым образом влечет человека к сцене, он обладал, кроме того, тем трансцендентальным идеализмом, который порождает высокое вдохновение, и железной волей, которая в своем стремлении к намеченной цели не отступает ни перед какими препятствиями. В течение своей мятежной юности он находился под влиянием Шекспира и с неудержимым жаром писал драму за драмой. Но вскоре наступил черед Бетховена: последний завладел всем его существом и произвел в нем полный и решающий переворот. В нем он нашел ответ на беспредельные вопросы, сжигавшие его душу. Все оковы, связывавшие современного человека, падали и уничтожались под чарами этого могущественного волшебника. В дивном царстве гармонии исчезали все мелочи, условности и предрассудки, неисходной сетью окружавшие наше общество и театр. Там человек, изнемогавший под бременем нашей цивилизации, получал полную свободу. И Вагнер смело окунулся в животворящий источник бетховенской музыки и почерпнул в нем свою силу и свое артистическое *credo*. С тех пор он уверовал и решился действовать. Он думал, что ключ живой воды, бьющий из бетховенских симфоний, обладал достаточной силой, чтобы оплодотворить даже современный театр. Поэтому он пытался преобразовать музыкальную драму, вдохновляясь духом великой инструментальной музыки, представителем которой служил Бетховен. Но эта музыка могла передать лишь внутреннее содержание той драмы, о которой он мечтал: не доставало как типа всего произведения, так и внешней его формы. Он нашел и то и другое в мистической и народной поэзии. Истинное творчество и великое поэтическое дарование Рихарда Вагнера сказались в особенности в выборе им своих сюжетов и в обработке последних. Гете первый показал в своей философской драме «Фауст», что можно сделать из простой народной легенды. Другие последовали его примеру даже в области оперы, в особенности Вебер в своем удивительном «Волшебном Стрелке». Обратив внимание на эти нововведения и пойдя дальше уже намеченным путем, Рихард Вагнер открыл неизвестные дотоле богатства в легендах и преданиях современных народов.

Он черпал свое вдохновение одновременно и в рассказах, присущих одинаково всем народам-мореплавателям («Моряк-скиталец»), и в средневековых немецких легендах («Тангейзер» и «Лоэнгрин»), и в кельтических преданиях («Тристан и Изольда»), и, наконец, в героической эпопее германцев и в скандинавской мифологии («Нибелунги»). Другие до него уже брались за эти сюжеты, но никто так глубоко не проникал в самую суть их содержания. Отличительная черта гения Рихарда Вагнера заключается в том, что он освобождает миф от посторонних примесей, вошедших в него под влиянием литературы или Церкви, и восстанавливает его в его первоначальном виде, в котором он возник в народном воображении, сохраняя величественный и фатальный характер стихийного явления природы. Возвращая мифу, таким образом, его первоначальное

величие и своеобразный колорит, он умеет в то же время изобразить в нем те же страсти и чувства, которые, как вечно неизменные, присущи и нам, и подчинить всецело одной общей философской идее. Он переносит воображение в отдаленные века и будит самые сокровенные струны в душе современного человека.

Чем же объясняется это неудержимое стремление поэта к первобытному мифу? Очарование заключалось в скрытом соответствии этого рода поэзии с внутренним гением музыки. Вагнеру казалось, что он находит в ней зародыши той свободной, могучей и преступившей всякие условности человеческой природы, предвкушение которой он получил от языка Бетховена. В периоды бессознательного творчества народу уже грезятся те же истины, которые впоследствии передаются с такой убедительной силой гениальным симфонистом. В душе Вагнера созрело убеждение, которому со временем суждено было лишь окрепнуть, что в мифе можно было почерпнуть типы и внешнюю оболочку, соответствовавшие величию музыки. С тех пор все его стремление и усилия сосредоточились на желании скомбинировать в драме эти две силы. «Моряк-скиталец» является первым из подобных опытов, и им определилась вся последующая карьера артиста. Таким образом, трагедия Рихарда Вагнера непосредственно возникла из слияния на сцене народного мифа и бетховенской музыки.

Новый характер этой драмы состоит в более глубоком и совершенном единстве поэтического и музыкального содержания. В отличие от всех наших опер здесь первое всецело определяет второе. Насколько музыка одухотворяет драму и сообщает ей часть своей силы, настолько драма управляет всеми музыкальными формами. Драма и драматическое действие накладывают на нее свой отпечаток и вырабатывают в ней ее тончайшие детали. Глюк установил основной принцип всякого лирического произведения, суть которого заключается в строгом соответствии между мелодическим ударением и ударением в речи; тем не менее, за редкими исключениями, где он преступает все границы, он подчинил мелодию общепринятым формам, расширяя последние до пределов возможности. Рихард Вагнер последовал его примеру, который и продолжал в том же направлении. Частые модуляции и необычайная подвижность служат столь же отличительным признаком его мелодий, как и страстный и резкий характер их. Они неизменно развиваются и прогрессируют, причем в этом своем движении они могут расширяться или сокращаться, смягчаться всевозможными оттенками или окрашиваться разнообразной гармонизацией. Они, как и мысль живого человека, вечно растут и, в общем, представляют из себя ни что иное, как бесконечную мелодию Бетховена в ее применении к драме. Единство поэтической и музыкальной концепции становится все более полным. При помощи оркестровых лейтмотивов и их разнообразной группировки музыка проникает в самые сокровенные тайны, вплоть до побудительных импульсов, стоящих вне сознания действующего лица, благодаря чему открывается и разоблачается чувство в момент его таинственного возникновения. Этим путем музыка становится орудием и толкователем интимной психологии драмы. Отсюда ясно, что гармоническая и мелодическая основа, созданные таким образом, способны охватить и воспроизвести поэтическое произведение во всем его целом. На самом деле каждое произведение искусства, как и всякое произведение природы, представляет из себя отдельный и законченный организм, микрокосм. Музыка может в некотором роде передать его внутреннее содержание, его живую монаду. Таково несомненно впечатление, должествующее получаться от увертюры «Лоэнгрин» и от мотива любовного напитка в «Тристане». Эта вагнеровская драма, если не с исторической, то с философской точки зрения, связана с греческой трагедией. Аналогия заключается не в форме, а в духе произведения. Как дифирамбический хор служит первоисточником греческой трагедии, так и драма Рихарда Вагнера является результатом гения современной музыки, в животворящем духе которой она почерпнула и свою крепость и силу. С другой стороны, Вагнер, несомненно, находился под влиянием Шекспира и новых веяний в том смысле, что его характеры более глубоко выработаны, чем те, которые встречаются в афинской

драме, а хоры заменяются отдельными личностями, принимающими участие в действии. Таким образом, Рихард Вагнер не создал новой музыки, но он первый из современных музыкантов отдал свое искусство на служение самому смелому поэтическому творчеству, и при помощи музыкальной драмы ввел в область поэзии совершенно новые типы и характеры. Я приведу, как пример, поразительные, неизгладимо врезающиеся в память фигуры Тангейзера и Лоэнгрин, Ортруды и Эльзы, Тристана и Изольды, Вотана, Зигфрида и Брунгильды.

Я наметил в общих чертах характер той идеальной драмы, которая рисовалась Рихарду Вагнеру в его воображении; он установил тип и к последнему неустанно стремился с самого начала своей артистической карьеры. Никто не усомнится в высоком значении этой драмы и в том, что она представляла из себя цель, достойную столь великих усилий. Весь вопрос лишь в той мере, в какой артисту удалось выполнить свою идею. Но здесь судьей может быть только будущее. Трудно, конечно, предположить, чтоб в столь сложной попытке такой необузданный гений, как гений Вагнера, всегда бы мог удержаться в должных границах, никогда не позволяя гармонии взять перевес над речью, или не отдавая мелодии в распоряжение живого слова. Один факт лишь остается неоспоримым, а именно, что дорога, по которой пошел Вагнер, представляет из себя единственный правильный и плодотворный путь, по которому надлежит идти живому и идеальному искусству. Его «Лоэнгрин» и «Тристан» два несравненных *chef-d'œuvre*'а искусства, каждый в своем роде свидетельствует об этом. Достаточно немного поглубже вникнуть в них, чтобы окончательно убедиться в истине последних слов. Что же касается «Нибелунгов», этого крупнейшего из его произведений, то если оно и не обладает совершенством «Лоэнгрин» и «Тристана», то превосходит их своим величием и дает нашему времени совершенно новый образец мифологической и философской драмы. Одним словом, нужно сказать, что Рихард Вагнер придал музыкальной драме наиболее логическую и наиболее законченную форму, которую она когда бы то ни было имела в наше время. Он не только не порвал связь с прошедшим, а, наоборот, продолжил ее. Ибо он овладел всеми открытиями своих предшественников, и, энергично формулировав их, соединил их в одно общее целое в своем светлом сознании и во всем духе драмы. Поэтому он имел полное право сказать: «Я охватил в их совокупности такие явления, которые обыкновенно артистами рассматриваются порознь. Я ничего не создал нового, а лишь нашел связь, существовавшую между явлениями».

Нет ничего удивительного в том, что артист, составивший себе такое возвышенное представление о театре и о музыкальной драме, с самого начала принужден был вступить в борьбу не только с оперой, но и с общим духом своего времени. Свет действительно перестал бы быть самим собой, если бы все серьезное и новое не клеймилось вначале эпитетом безумия со стороны того поверхностного и рутинного направления, которое господствует среди большинства людей. Ничто так не раздражает посредственность, как мужество гения, ничто не подвергается такому глумлению, как истинный энтузиазм, и ничто так не возмущает самодовольный скептицизм, как непоколебимая вера. Рихард Вагнер представляет из себя единственный в своем роде пример по той твердости, с которой он шел своей дорогой, не взирая на тысячи препятствий; эта стойкость объясняется тем ясным представлением, которое он имел о своей идее. Подробное описание многочисленных и фантастически странных приключений его жизни, его борьбы, неожиданных побед и неудач, никогда надолго его не сокрушавших, могло бы составить интересную и поучительную одиссею. План этого сочинения, посвященного исключительно творчеству и идее маэстро, не позволяет нам коснуться этих подробностей. Отметим только, что величайшим врагом Вагнера была не публика, а критика. Во Франции, как и в Германии, публика, несмотря на то, что зачастую чувствовала себя несколько смущенной, всегда живо интересовалась произведениями этого композитора, так как многие отдельные отрывки его сочинений, хотя в общем и не дававшие представления о всей идее его творчества, пользовались огромным успехом.

Тем ожесточеннее и неумолимее были нападки критики. Один звук имени Вагнера окончательно выводил ее из равновесия и заставлял терять всякое самообладание. Были и такие заклятые враги, которые от времени до времени шли на примирение, чтобы затем с большей силой обрушиться на него. Критика, о которой мы говорим, никогда не входила в какой бы то ни было разбор его идей и не вдавалась ни в малейший анализ его произведений. Ее тактика заключалась в том, чтобы систематически их игнорировать или исказить их смысл в глазах публики.

Хотя с первого взгляда такая постановка вопроса и может показаться непонятной, но при дальнейшем размышлении становятся ясными вся естественность и правдоподобность подобного положения. Если театр, о котором мечтал Рихард Вагнер, когда-либо, хотя бы частично, привьется у нас, он ясно обнаружит не только все недостатки и всю фальшь, кроющиеся в теперешней опере, но и все бессилие и всю пустоту критики, выносящей господство последней.

Таким образом, Рихард Вагнер имел все и всех против себя. Произведения его пробили себе дорогу лишь благодаря собственным достоинствам и силе, так как, несмотря на успех, которым пользовались его первые оперы во многих иностранных театрах, несмотря на все возрастающую любовь немецкой публики к его музыке и к его поэмам, он на склоне своих дней отказался от каких бы то ни было сношений с существующими театрами.

В течение его долгой артистической карьеры в его душе создалось убеждение, что все условия, которым подчинены наши оперные театры, в самом своем основании пагубны для всяких плодотворных и смелых нововведений. Он понял, что учреждение с промышленным и коммерческим характером, долженствующее для своего существования, прежде всего, получать как можно больше денег, не может честно служить великим задачам искусства. Он заметил также, что ежедневные представления низводят театр на степень пустого развлечения. Наконец, самое устройство и расположение наших оперных театров совершенно не соответствовали его эстетическим потребностям. Таким образом, в душе его постепенно зарождалось желание создать нечто диаметрально противоположное нашим театрам, как по духу, так и по форме, как по характеру представлений, так и по архитектуре здания. Артист, обладающий громким именем, добивается от муниципалитета маленького города уступки известной площади земли, заключающей в себе небольшое возвышение с прилегающим к нему пространством. Он обращается затем ко всем интересующимся его искусством и организует подписку для постройки нового театра. Этот театр предназначался для особых представлений, долженствовавших происходить только раз в году, летом, и носивших характер великих артистических празднеств, которые, по мнению учредителя, должны привлечь отовсюду поклонников истинного искусства. Для открытия театра предполагалась постановка трилогии. Это представление должно было продолжаться один вечер и три дня, причем оно состояло из четырех последовательных драм с пением, в сопровождении большого оркестра и со всею роскошью сценической постановки, возможной при наличности имевшихся в распоряжении средств. Таков был проект, который, хотя с первого взгляда мог показаться странным и неслыханно дерзким, однако все-таки в конце концов был приведен в исполнение.

Новый байройтский театр возвышается на отлогом холме, на расстоянии двадцати минут ходьбы от города. Главный принцип, на основании которого производилась вся постройка театра, состоял в том, чтобы приспособить внутреннее устройство здания к самым тонким эстетическим потребностям современного зрителя. Из этого принципа вытекала первая необходимость сделать оркестр невидимым. Основная же цель театра заключалась в отчетливом представлении зрителю известного сценического образа, а, следовательно, в отвлечении его внимания от всех тех предметов окружающей действительности, которые могли бы встать между ним и сценой. Только при таких условиях здание могло вполне отвечать своему назначению и служить, следуя

буквальному значению греческого слова «театрон», залом для зрелищ. Настоящие же театры имеют то неудобство, что они отвлекают зрителя от подобного настроения не только видом оркестра, но и всем своим расположением, так как они скорее устроены с тем, чтобы доставлять публике удовольствие смотреть друг на друга, чем сосредоточивать свое внимание на сцене. Вагнер же, наоборот, стремился к достижению возможно полной иллюзии, он хотел устранить от зрителя всякое воспоминание о действительности и вызвать в нем настроение, способствовавшее восприятию им образов идеального мира.

Зала байройтского театра имеет продолговатую форму сектора круга, занимающего приблизительно одну шестую часть всей его плоскости. Места, которые наверху заканчиваются одним рядом лож, расположены на манер древних, в виде амфитеатра, хотя уклон последнего в данном случае более легкий. Боковые стороны залы образуются целым рядом параллельных сцене перегородок, из которых каждая заканчивается декоративной колонной. Таким образом, зритель, сидящий в любом месте амфитеатра, находится как бы среди колоннады широкой галереи, которая, постепенно суживаясь, непосредственно упирается в сцену. Как с правой, так и с левой стороны эти колонны уступами спускаются вдоль рядов амфитеатра, при чем их подножия всегда находятся на одной высоте с линией рампы. Этим путем пилястры и колонны последовательно обрамляют собою сцену и окончательно изолируют последнюю от зрителя. Отсюда получается некоторый оптический обман, заставляющий сцену казаться дальше, чем она есть на самом деле, а актеров больше их естественного роста. Невидимый оркестр служит здесь той таинственной бездной, которой мир идеала отделяется от мира действительности. Место возникновения звуковых волн, наполняющих собою все галереи, не поддается определению: можно думать, что они находятся повсюду и в то же время нигде. Их неотразимые чары погружают душу в то состояние, которое можно было бы назвать ясновидящим сном. Кажется, что находишься в одном из тех древних храмов, в которых, по известным дням и лишь в присутствии посвященных, все треножки, колонны и статуи, одухотворенные невидимой силой, начинали вибрировать и звучать. Поэтому когда, наконец, занавес подымается, зритель уже вполне подготовлен к восприятию самого изумительного зрелища.

Таков этот новый театр. Поразительные, из ряда вон выходящие представления «Кольца Нибелунгов» в 1876 году и «Парсифаля» в 1882, 1883 и 1884 годах доказали в достаточной мере, насколько осуществима идея Рихарда Вагнера.

С тех пор, как вдова маэстро взяла в свои руки управление байройтским театром, это детище Вагнера приобрело еще большую мощь и как бы новое сияние. Несмотря на неровность исполнителей, постановка «Тристана», «Майстерзингеров», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» представляет из себя неподражаемый образец искусства. Г-жа Вагнер, с редким пониманием усвоившая себе идею мастера и отдавшаяся с абсолютной преданностью на служение ей, стремилась, прежде всего, к совершенству и большой живости музыкального исполнения, а затем к наивозможно полному слиянию жестов и сценической группировки с оркестровой фразой и с интимной мыслью драмы. Таким образом, она, ни в чем не прегрешая против правды и естественности, достигла неслыханной идеальной красоты и такой полной гармонии целого, которая превосходит все, когда-либо существовавшее в театре.

Нельзя не признать величественного характера этого образца и не усмотреть в нем совершенно нового показателя современного артистического духа. Древний театр возник из религиозного культа и из глубоких недр греческого политеизма: современная опера, за редкими исключениями, является плодом роскоши и моды, театр же Рихарда Вагнера первый и единственный, основанный исключительно во имя идеи. Как ни велика сила привычки и власти предрассудков, — сила правды не менее могущественна и всеобъемлюща, поэтому идея и пример Вагнера сами собой бросаются в глаза, привлекая к себе внимание артиста и напрашиваясь на более глубокое изучение со стороны мыслителя.