

## А. РУБИНШТЕЙН

### Разговор о музыке (Музыка и её мастера) (фрагмент)

Три имени — главные представители нового времени в музыке (*четвертая* эпоха музыкального искусства): *Берлиоз, Вагнер и Лист*. <...> Вторая по интересу личность — это *Вагнер*.

— Он меня больше всего интересует.

— Когда в 1845—46 году в Берлине я был однажды у *Мендельсона*, я застал у него также *Тауберта*, который, увидав на фортепиано партитуру «Тангейзера», спросил у Мендельсона, какого он мнения о сочинителе этой оперы. Мендельсон ответил: «*Человек, пишущий сам слова и музыку для своих опер, во всяком случае — необыкновенный человек*». Да, он необыкновенный человек, но все же не опровергающий моего взгляда на сочинителей нового времени. И он также чрезвычайно интересен, чрезвычайно замечателен, но великим или красивым, высоким или глубоким в специально музыкальном отношении я его не назову.

— Уж не станете ли вы отрицать в нем также и новизну?

— Он так многосторонен, что о нем трудно высказать одно общее суждение. Кроме того, в своих принципиальных взглядах на искусство он так мне несимпатичен, что мое суждение о нем может вас только разозлить.

— Если я имела терпение выслушать все вами сказанное до сих пор, то сумею выслушать ваше мнение и о нем!

— Он находит вокальную музыку высшим выражением этого искусства; для меня музыка (за исключением песни и церковной молитвы) начинается только тогда, когда прекращаются слова. Он говорит об одном общем искусстве, соединении всех искусств для театра; я нахожу, что благодаря этому он ни одному из них не придает должного значения. Он стоит за сказку, то есть за сверхъестественное для оперных сюжетов; по моему мнению, сага, сверхъестественное всегда является холодным проявлением искусства: оно может быть интересным, даже поэтичным зрелищем, но никогда — драмой, потому что мы не можем сочувствовать сверхъестественным существам. Когда деспот приказывает отцу сбить выстрелом яблоко с головы своего сына, или когда жена спасает мужа от кинжала врага, бросаясь между ними, или когда сын должен публично отречься от своей матери и объявляет ее умалишенной, дабы спасти ей жизнь и т. д., то это потрясает нас до глубины души, будь то представлено разговором, пением или лишь пантомимой. Но когда герой делается невидимым, надевши шапку-невидимку, или когда беспредельная любовь порождается посредством любовного напитка, или рыцарь является на лебеде, который под конец окажется принцем, — все это может быть очень красиво, очень поэтично для глаз и ушей, но наше сердце, наша душа останутся при этом совершенно равнодушными.

*Лейтмотив* для определенных персонажей или особых ситуаций — такой наивный прием, что он скорее ведет к комическому, чем может претендовать на серьезный смысл. *Намек* (довольно старый в музыке художественный прием) иногда действителен, однако им не следует злоупотреблять, но повторение одного и того же мотива при каждом появлении персонажа или даже только тогда, когда о нем идет речь, а также при особых ситуациях — это гипертрофированная характеристика, я бы даже сказал — почти карикатура. *Исключение арий и ансамблей из оперы*, по моему мнению, психологически неверно. Ария в опере — то же, что монолог, в драме: душевное настроение персонажа *до* или *после* какого-нибудь происшествия, как и ансамбль, — душевное настроение нескольких персонажей. Как это может быть исключено? Персонажи, всегда говорящие только друг с другом и никогда [не говорящие] сами с собой (то есть с публикой), делаются в конце концов неинтересными, потому что никогда не узнаешь, *происходит ли и что именно* внутри них. Любовный дуэт, в котором ни разу не слышно взаимного блаженства (то есть совместного пения), не может быть вполне правдивым; отсутствует, совместно звучащее от сердца к сердцу: «Я люблю тебя».

Оркестр в его операх *слишком* хорош; он уменьшает интерес к вокальной части. И хотя он, по намерению композитора, должен выражать происходящее в душе действующих лиц, ибо они сами этого не высказывают, — эта-то, приданная ему важность и вредна, потому что она делает пение на сцене почти излишним; иногда хочется попросить его помолчать, чтобы послушать поющих на сцене. Трудно, конечно, найти в опере более интересный оркестр, чем оркестр в «Фиделио» Бетховена, но тут ни на мгновение не чувствуется эта потребность. Попытка сделать *невидимой* перемену декораций посредством поднимающегося пара просто невыносима. Театральных возможностей не изменишь, и осуществить перемену декораций немислимо иначе, как именно посредством перемены декораций. Будет ли декорация опущена или поднята, опустится ли занавес или поднимется пар; — безразлично: иллюзия в каждом случае нарушается. Но любой способ нарушения надо предпочесть шипящей симфонии поднимающегося пара! *Погружение зрительной залы в темноту* во время представления — скорее каприз, чем действительная эстетическая потребность. Процент, который выигрывают благодаря этому в освещении сцены и действующих лиц, далеко не так велик, чтобы заставлять зрителя целый вечер ощущать потребность в спичках. За это нововведение ему, вероятно, будут благодарны только директора частных театров, так как это уменьшит расходы на освещение. *Невидимый оркестр*, который, может быть эффектен лишь для первой сцены его «Золота Рейна», есть ультраидеальное требование, несостоятельное ни по отношению к какой-либо другой опере, ни даже — к его собственным. Уже глухое звучание оркестра при таком нововведении делает его нежелательным; кроме того, невидимая музыка допустима только в церкви, где человек должен смотреть *в самого себя, а не вокруг себя*.

Существуют, правда, несколько (очень мало) сочинений (большею частью Бетховена и Шопена), которые при невидимом исполнении могли бы произвести большее впечатление. Но, например, увертюра к «Тангейзеру», во всяком случае, должна проиграть, если слушатели не увидят движения рук при скрипичной фигуре в конце.

Мало ли что мешает при созерцании или слушании произведения искусства, когда исходишь из высшей, идеальной точки зрения, но нужно подчиниться обстоятельствам и не требовать невозможного. Поэтому видеть дирижирующим капельмейстера или играющим оркестр при оперном представлении совсем не так уж страшно, чтобы из-за этого быть принужденным утратить чисто музыкальный эффект красоты звучания.

– Вы все время говорите об его принципах, но ничего не говорите об его музыке?

– Догмат непогрешимости папы отдалил, возможно, многих от католической религии. Если бы Вагнер сочинял, исполнял и издавал свои произведения, не высказываясь сам о них в своих литературных сочинениях, их бы хвалили, хулили, любили или нет — как то бывает со всеми сочинителями. Но выставлять себя единственным спасителем — это порождает протест и сопротивление. Правда, он написал много замечательного («Лоэнгрин», «Мейстерзингеры» и увертюра «Фауст» для меня — лучшие его вещи), но принципиальничанье, мудрствование, претенциозность в его музыкальном творчестве умаляют для меня большую часть достоинств в его произведениях.

Недостаток натуральности, простоты в его музыке делают ее для меня несимпатичной. Все действующие лица в его операх ходят на котурнах (в смысле музыкальном), всегда декламируют, никогда не говорят; они всегда боги, полубоги, никогда не люди, не простые смертные. Во всем пафос, никогда не встретишь жизненный драматизм. Все производит впечатление шестистопного александрийского стиха, холодного, натянутого «Stabreirn». Его мелодия или лирична, или патетична, другого настроения не услышишь; хотя она благородна и широка, но всегда *только* благородна и широка, лишена ритмической прелести и разнообразия. Поэтому совершенно отсутствует различие музыкальной характеристики: ни *Церлина*, ни *Леонора* у него немислимы. Даже у *Эвхен* в его «Мейстерзингерах» уменьшительное только читается в имени, но не слышится в музыке. Никогда мелодия, музыкальная мысль не рисует у него персонажа; это всегда делает только слово. Лейтмотив изображает только внешнее, но не душу действующего лица. Потому его оперы (за малыми исключениями), играемые на фортепиано без подтекстовки, в большинстве случаев убудут непонятны, тогда как «Дон-Жуан», «Фиделио» и «Волшебный стрелок», играемые на фортепиано, и без подтекстовки всегда дадут приблизительное понятие о разных характерах и даже о всем действии пьесы. Его оркестр, правда, вполне нов и импонирует,

но он нередко монотонен в средствах эффекта, а в местах аффекта часто действует на нервы как в нежной инструментовке, так и в энергических, сильных местах, лишен экономии и разнообразия в оттенках, ибо Вагнер (как, впрочем, ныне все) с самого начала и до конца произведения пишет всеми находящимися в его распоряжении красками (музыкальными). Итак, он, правда, очень интересное явление в музыке, но в сравнении с прежними величинами он для меня — в специально музыкальном отношении — величина очень спорного свойства.

– Vox populi признал его за гения!

– Публика так часто читала и слышала о своей неспособности признать гения при его жизни, что готова ныне каждого объявить гением из одной боязни навлечь на себя упрек в непризнании.

– Но *вы* разве не признаете, что *Вагнер* вдохнул новую жизнь в оперу?

– Каждое искусство имеет свои условия существования, свои особенные требования, свои ограничения; так же и каждая отрасль искусства. Хотеть из оперы сделать нечто иное, чем опера, может быть, весьма интересно, но это уничтожает именно оперу. Мне это представляется тем же, что страсть фортепианных мастеров вкладывать внутрь фортепиано струнные или духовые инструменты, чтобы продлить или изменить звук, — совершенно лишнее дело. *Adagio* Бетховена или ноктюрн Шопена задуманы именно для фортепиано и для характера его звука, а переложение их для других инструментов есть не что иное, как *раскрашивание белой мраморной статуи* (другое дело — переложение оркестрового сочинения для фортепиано; это — музыкальная фотография). Итак, Вагнер создает новый род искусства — музыкальную драму. Была ли в ней потребность и имеет ли она задатки жизненности — покажет время.

– Умалить мое поклонение ему вам все-таки не удалось.

– Мне и на ум не приходит *навязывать* вам свои мнения в каком-либо из затронутых вопросов, я их только высказываю <...>