

В. СТАСОВ

О музыке (фрагмент)

Если относительно Шумана современная нам Германия представляет очень странный, очень изумительный пример оскорбительного непонимания, слишком малой оценки одного из величайших композиторов в мире, то, наоборот, относительно Рихарда Вагнера нынешняя Германия представляет очень странный, очень изумительный образец без меры преувеличенной оценки таланта. Не может быть сомнения в том, что Вагнер есть музыкант, выходящий из ряда вон, очень сильный, оригинальный и самостоятельный талант, принесший всякую пользу музыкальному делу как могучею критическою своею мыслью, так и художественным своим творчеством, но, невзирая на все это ни с чем не сообразно то беспредельное идолопоклонство тот слепой фетишизм, который царствует в Германии (а отчасти и в остальной Европе) относительно Вагнера. По натуре своей Вагнер в музыке такой же декадент, как Бёклин в живописи.

Оба художника наделены от природы очень крупными, даже, можно сказать, великими и блестящими дарованиями, и они выказали их в полной силе уже и в начале своей художественной карьеры, но потом, раз свернувши с прямой дороги на кривую, не переставали и мл злоупотреблять до конца жизни.

По натуре своей Бёклин великолепный пейзажист, блестящий колорист и декоратор; по натуре своей Вагнер точно так же великолепный колорист-инструментатор, симфонист, пейзажист и декоратор. Но оба они захотели быть, кроме того, живописцами человека, его страстей, характеров, событий человеческой жизни – и тут началась их нескончаемая ошибка и заблуждение. К изучению, познанию и изображению человека и его души у обоих художников не было вовсе никакой способности. Все у них явилось тут только декоративно, внешне, поверхностно, капризно, неверно и страшно преувеличенно. Оба художника почувствовали великую потребность заняться «глубокими вопросами жизни и бытия» и для выражения своих идей по этой части обратились к помощи символизма, мистики и мифологии языческих богов. У Бёклина появились античные фавны, центавры, тритоны, русалки, нимфы, дриады, у Вагнера – средневековые Вотаны, Фрики, Эрды, Логе, Фафнеры, Норны, Граали и проч. Эта мистика и мифология до того приходилась по современному вкусу немцев, что нелепица живописца и музыканта объявлена была проявлением величайших мировых помышлений и философии, воплощением истинного пантеизма нашего времени. Оба художника сделались любимцами новой Германии, величайшею гордостью и славою отечества.

Между тем, для всякого человека, не потерявшего простое и здоровое мышление, не испорченного лжепатриотизмом и метафизикой, бёклиновское и вагнеровское отвращение от природы, живой действительности, простоты и правды мысли, безумное их служение всему заоблачно-идеальному, несуществующему, небывалому, их безграничная преданность всяческому бреду галлюцинации, всяческой вычурности и чудовищной преувеличенности могут возбуждать только удивление и антипатию. Какие чувства, какие мысли могут нарождаться из бесконечных нелепостей Бёклина и Вагнера? Их женщины-рыбы, которых фавны вытаскивают сетями из воды; их центавры, подковывающие себе ноги в кузнице; их кувыркаящиеся вверх ногами в воде русалки, их девицы верхом на единорогах; их Лознгрины, покидающие навеки любимую женщину за то, что она осмелилась опросить: откуда они, герои, родом и кто они такие; их Евы, отдаваемые отцом за мужа тому, кто сочинил наилучшую песенку; их Тангейзеры, пилигримствующие к папе в Рим, чтоб попросить прощение за свое слишком долгое гошение у Венеры в горе; их Вотаны, укладывающие дочь на целую вечность спать волшебным сном под дубом среди забора из огня; их полки богов, переходящие по мосту, на воздухе, из одного замка в другой; бессмысленные таинства нелепого средневекового Грааля, и сто других таких же глупостей — что все это может возбуждать, как не негодование и презрение? И за водворение таких-то пустяков, таких безобразий мысли на сцене надо считать Вагнера великим реформатором оперы, создателем небывалой, неслышанной правды, глубины и истины? Вагнер старался развенчать Шумана за то, что тот, по его мнению, способен был только к «маленьким» произведениям и лишен был всякой способности к «большим», «великим».

Но он только одного не понимал: величия, красоты и правды шумановских чудно талантливых созданий на сюжеты действительной человеческой жизни. Но чем он думал наградить мир за все то, что так не нравилось ему у Шумана? Неправдой, ходульностью, вычурностью, фальшью мысли, тщетными претензиями на глубину. Как важны и интересны бесконечные рассказы его богов о происхождении их самих и их предков, их войны, бои, их гнев и хитрость, их негодные дела, их амуры, их «просветления» и их «помрачения»! И эти генеалогические рацеи должны занимать до глубины души, с наивеличайшей искренностью современного человека как некие великие таинства, как величайшие откровения?

Но таков уже был во всю свою жизнь Вагнер: великий (во многом) художник и очень малый (во всем) мыслитель. Что он ни выдумывал, что он ни провозглашал законом для всего мира — все то всегда терпело фиаско и крушение. Он выдумал, что искусства должны перестать существовать каждое в отдельности и что все они назначены в будущем являться на свет только в общей сложности, все зараз и все вместе, и это именно — в драме-опере — «Gesamt-Kunstwerk der Zukunft».¹ Поэзия должна дать сюжет и текст, архитектура — оперный дом, живопись — декорации, скульптура — группы статуй и живых людей, музыка — тело, смысл, поэзию, форму, выражение. Но никто такого закона не принял, да никогда, вероятно, никогда и не примет. Мало ли сколько творений пожелает всегда создавать, кроме оперных либретто, поэзия? Мало ли сколько, кроме оперных зал и домов, — архитектура? Мало ли сколько картин, кроме декораций, — живопись? Мало ли сколько пожелает устраивать мраморных фигур и живых групп не для сцены — скульптура? Мало ли сколько разнообразных созданий, кроме опер, — музыка? Так легкомысленные мечтания Вагнера и остались только на бумаге.

Вагнер считал настоящим уделом и задачей оперы — сюжеты средневековые, мифические, мистические, набожные и вместе с тем — амурные по преимуществу. Но такая ограниченность, драгоценная и приятная для его специальной природы, не могла быть пригодною для всех на целом свете. Кроме мистики, влюблений, набожности и сверхъестественных экстазов есть много других еще сюжетов, для всех важных и драгоценных. Этот закон Вагнера тоже не был никем нигде принят.

Вагнер счел нужным завести в опере лейтмотив, то есть такую мелодию или музыкальную фразу, которая должна всегда и везде обозначать то или другое лицо, тот или другой предмет, то или другое чувство в опере человека: обозначать великана, карлика, меч, шапку, кольцо, огонь, любовь, отчаяние, презрение и т. д. Это многим понравилось, как новинка, как остроумие, как необычайное приобретение, как новооткрытый способ выражения искусства. Нашлись ревностные подражатели, фанатические пропагандисты этой искусственной, довольно бессмысленной затеи. Но она, как и многое другое у Вагнера, не пришлась по вкусам и понятиям слишком многих. «Что это за музыка — из “ярлыков” и “ребусов”, которые надо сначала отгадать, а потом помнить, никогда не сбываясь» — находили многие. «Что это за вываренный из целой человеческой личности экстракт? Что это за стеснение, что это за ограничение и композитора, и слушателя? Что это за кандалы несносные? Опера перестает быть свободным творчеством, наслаждением, она должна стать выкладкой, упражнением памяти, соображением рассудка!» И лейтмотив не вошел в арсенал и кладовую современной музыкальной Европы. Его туда не пустили. Вряд ли и впредь когда-нибудь пустят.

Точно также Вагнер задумал создать в Байройте какой-то центр, где, словно в священном храме, будут храниться и в назначенные сроки торжественно исполняться его оперы. Этого не осуществилось. Вагнеровские оперы теперь даются везде в целом мире без всяких торжественных okazji и священнодействий. Байройтский театр оказался ненужным. Вагнер желал посадить оркестр таинственно, незримо, под сценой, и это вышло никуда не годно. Полученный от этого звук оказался задавленным и потускневшим, пришлось сохранить прежнее местоположение оркестра в театре. Вагнер задумал сделать зрительную залу без этажей или ярусов — это оказалось точно также невозможным при нынешнем огромном населении столиц и городов и при огромных расходах на театральные представления.

Но при всех своих крупных недостатках и ошибках Вагнер был все-таки талант крупный и необыкновенный. Он был одарен великим даром поэзии, могучего творчества, его воображение было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико и воспитано всего

¹ «Совокупное произведение искусства будущего» (нем.).

более на Бахе, Бетховене, Вебере и представляло крепость необычайную. Его мелодическая и ритмическая способность не были особенно замечательны – это слабые стороны Вагнера, но зато его способность гармоническая и оркестровая выступают такими необычайными силами, которые лишь редко проявляются в музыкальном мире.

Жизнь Вагнера, когда ее станешь рассматривать в связи с его произведениями, представляет факты очень удивительные. Еще в юношеских годах своих, еще гимназистом Вагнер с великою страстью полюбил Вебера и Бетховена: всего более увертюру «Фрейшютца», увертюры, сонаты и квартеты Бетховена, а позже – его симфонии. В 1831 году (то есть, в своем 18-летнем возрасте) он даже аранжировал Девятую симфонию для фортепиано в 2 руки. Самые первые, молодые его сочинения точно так же были все симфонические. В 20-летнем возрасте он сочинил фантазию

(f-moll) две увертюры (d-moll и C-dur), увертюру к «Королю Энцио» и большую симфонию C-dur. Эту последнюю давали в концерте, и она даже сильно нравилась. Но еще с самых молодых лет у Вагнера была тоже страсть к драме, и еще мальчиком он сочинил трагедию, сколок с Шекспира, где соединились личности и Гамлета, и Лира и где в продолжение трагедии умерло и убито 42 действующих лица. Страсть к музыке соединилась у него со страстью к театру – и вот Вагнер сделался оперным композитором. В 1833 году (когда ему было всего 20 лет) у него уже было написано две оперы – «Феи» и «Любовный затрет» (по Шекспировой пьесе «Measure for measure»²)—и это были, конечно, только юношеские пробы. В 1839 году Вагнер сочинил, совершенно в стиле Мейербера, оперу «Риенци» — оперу малохарактерную. В 1841 году сочинил оперу «Fliehender Hollander»³, в 1845 году — «Тангейзера», отчасти в стиле Вебера, но также во многом уже с проявлением собственной самостоятельности автора; в 1847 году — «Лоэнгрина», еще в большей степени проявляющего собственный музыкальный характер Вагнера. Таким образом, с 27-летнего года своей жизни Вагнер уже перестал считать симфоническое творчество своим назначением и совершенно предался сочинению оперному. В 1840 году он написал свою превосходную, высокоталантливую увертюру к «Фаусту» Гёте, и это было последнее его отдельное от театра, вполне самостоятельное симфоническое сочинение (не приходится считать чем-то значительным плохие марши и факельные процессии, сочиненные им впоследствии).

От сих пор Вагнер покинул самостоятельные симфонические сочинения, я они остались, по его мысли, только второстепенными элементами его опер в виде увертюр или вступлений перед началом оперы, в виде антрактов, в виде инструментальных вставок среди сцен оперы. Но тут произошла та странность, что-то, чему Вагнер придавал второстепенное значение в своих операх, вышло именно самым главным, а что он считал самым главным, то вышло второстепенным. Произошло же это оттого, что в Вагнере слишком много было рассудочности, придуманности, сочинительства и слишком мало непосредственности, естественного, простого, наивного вдохновения и творчества. Его слишком одолело декадентство, точь-в-точь как Бёклина.

Он по натуре своей был истинный, превосходный, глубоко талантливый симфонист. Способность его к оркестру — поразительная. Правда, он нередко преувеличивает и злоупотребляет средствами этого оркестра, доходит до грубости и оскорбляет слух и чувство своего слушателя, всего более злоупотребляя иной раз резкостями и нагромождениями медных и деревянных инструментов. Но все-таки оркестр Вагнера нов, богат, часто ослепителен по колориту, по поэзии и очарованию самых сильных, но также и самых нежных и чувственно-обаятельных красок,— это оркестр, являющийся расширением не только бетховенского, мендельсоновского, мейерберовского, но даже берлиозовского и листовского оркестра. Каких громадных чудес мог бы еще сотворить Вагнер даже в одной симфонической сфере! Так вот, нет же, наперекор природе своей он не хотел оставаться просто симфонистом в том же роде, как симфонистом остался весь свой век, например, хотя бы Бетховен или даже Берлиоз: нет, куда, это было бы слишком просто, слишком естественно. Ему нужно было что-нибудь другое, повыше и пошире — вот он и надумался взять себе в удел оперу. Что дано было от природы, того ему было не надо; чего не было дано, того-то именно он только и жаждал, то-то и было для него всего нужней. Роясь в книгах и изучая историю и старину, Вагнер в один прекрасный день додумался до того, что ему надо сделаться Эсхилом наших дней и создать такой музыкальный театр, такие музыкальные театральные представления, которые заметили бы нынешнему европейцу тот театр и те театральные представления, которые радовали и восхищали древнего грека. «У меня, как в

² «Мера за меру» (англ.)

³ «Летучий голландец» (нем.)

Греции, театр будет великим праздником и торжеством, — мечтал втихомолку про себя и громко объявлял всем Вагнер. — У меня мой музыкальный театр будет, как у греков: всенародный, всемирный, будет являться экстраординарным событием! У меня, как у греков, представления будут длиться несколько дней сряду. Люди должны будут съезжаться со всех краев страны. Я им сострою новый, небывалый театр, где все будет происходить совершенно иначе, чем в остальном свете». И Вагнер пустился в путь, и употребил на то всю жизнь и нашел себе множество могучих покровителей и помощников, множество сочувственников, энтузиастов, прославителей и распространителей. Но все-таки изо всего этого ничуть не вышло того, что Вагнер задумал и что затеял. Не вышло ни музыкального Эхила, ни эхилового театра и музыкальных творений, но вместо того вышел недоделанный, во многом повредивший сам себе, сам себя искусственно исковеркавший Вагнер.

У Вагнера образовалась слава громадная. Успех его и лавры были так колоссальны, что мало на свете можно сыскать такой ставы, какая пришла на его долю. При дружных усилиях фанатиков-помощников и фанатиков-пропагандистов любопытные толпы устремлялись в продолжение нескольких лет в Байройт и с покорным терпением высидывали там все четыре вечера вагнеровской тетралогии. Они чуть не с благоговением принимали в себя глубокие на манер Беклина и декадентов откровения о начале мира, о существе жизни, о зле и добре, об «искуплении» (над которым еще так смеялся Ницше) посредством деяний Лоэнгринга и Парсифаля, выслушивали рацеи папы и беседы Вотана рассуждения о погибели старых богов и водворении новых с влюбленными Зигфридами и Брунгильдами с такими же Тристанами и Изольдами во главе, и все это — высказанное в медных звуках громадных оглушительных оркестров в лепетании снотворных речитативов в варварском языке вагнеровских самодельных стихоплетств. Но у большинства постоянно вертелась в голове мысль: «Ах, как тут мало хорошего и как много плохого! Ах, если б Вагнер давал нам все только то, что у него так хорошо, ах, если б он избавил нас от всего, что у него так худо, так невыносимо, так скучно и отталкивательно!» Да, хорошо так мечтать, хорошо так желать, но для осуществления этого необходимо было бы что? То, чтоб Вагнер от головы до ног переменялся, чтоб он забыл об Эхиле и эхиловской славе о всемирном театре и всемирной опере, но ранее всего надобно было, чтоб Вагнер вовсе отказался от оперы, и ни одной оперы не написал бы на своем веку! А возможно ли это? Он что-то другое про себя разумел.

Опера была совсем не его дело, и он к ней не имел никакой способности. У Вагнера не было в натуре ни одного из элементов, которые составляют оперного композитора. У него не было ни малейшего чувства жизни, действительности, 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, порывов; 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 и ничтожные, наводящие тоску и скуку, но назначенные быть вешалками лирических излиятий самого Вагнера. Ко всему лирическому у Вагнера существовала великая нежность, симпатия, он искал всякого случая проявить его в огромных дозах, до утомления, до тошноты у слушателя, а это ли тот драматизм, та объективность, которые суть главные мотивы оперы?

Единственные, кажется, исключения у Вагнера в пользу изображения человеческой личности — это именно лирические, по преимуществу любовные места в его операх. Тут человеческая душа и ее движения вырисовываются в формах, иной раз даже интересных, значительных и иногда очень красивых и привлекательных, несмотря на всю его малую способность к созданию мелодий: они всегда у него ординарны и плохи, часто банальны. Таковы, например, монологи Зигфрида в очарованном лесу, Тангейзера и Лоэнгринга повсюду (только, конечно, но банальный, так сильно нравящийся всем невежественным публикам, вычурный и с исковерканными формами романс «Abendstern»⁴); дуэт Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды с некоторой, впрочем, дозой Верди; наконец, песни рыцаря Штольцинга на публичной музыкальной пробе перед народом и т. д. По все эти музыкальные произведения — прямо сочинения для концерта, подобно тому, как всегда у итальянцев, и ничуть не для театра, как назначил для «новой» оперы Вагнер. Они для сцены не нужны, а сцена для них — нужна еще менее.

⁴ «Вечерняя звезда» (нем.)

Но когда потребны Вагнеру беседы действующих лиц, их разговоры, сообщения, рассказы — вот где проявляется во всей силе и безутешности вся немощь и неспособность Вагнера к оперному делу. Покуда надо было рассуждать и писать об опере и ее складе, Вагнер был тысячу раз прав во всем том, что говорил, что проповедовал. Никто после Глюка не был столько прав, как он, когда осуждал старинную форму оперы, ее арии, дуэты, терцеты и т. д. Он находил эту форму недозволительно фальшью и условностью. Живые люди не должны «распевать» бесконечные мелодии и кантилены, не должны плодить нескончаемые и, значит, небывалые в натуре рассказы, баллады, повествования — это все условность и выдумка. Так справедливо и разумно рассуждал Вагнер. Но что же после своих рассуждений сам-то он стал делать? В своих операх он все осуждаемое им сохранил, ничуть не уничтожил и только отвел все это в отдел речитатива. Но к речитативу у Вагнера не было ни малейшей способности, ни тени дарования; речитатив у него неестествен, неуклюж, сух, скучен и невыносим более чем у кого бы то ни было во всей музыке. И таким-то нездоровым материалом Вагнер наводнил и затопил более чем половину всех своих опер! Один его Вotan в своих беседах и повествованиях способен сделать человека несчастным на всю жизнь.

Какой же после всего этого Вагнер оперный композитор? Напротив, он всем своим существом представляет личность, которая есть самое яркое, непримиримое противоположение оперной композиторской натуре.

Лучшим доказательством «неоперности», «несценичности», «нетеатральности» созданий Вагнера служит то, что во время путешествий своих по Европе он исполнял в концертах, вне сцены, многие части своих опер, часто с помощью одного оркестра, даром, что эти части сочинены для голосов и оркестра («Валькирии». «Сцена волшебного огня» и т. д.), а после Вагнера это продолжается во всех европейских концертах, да на прибавку исполняются вне театра я сцены из «Парсифаля», а это именно все самые важнейшие, самые совершенные, самые талантливые и самые поразительные части его созданий.

Представим себе, напротив, что Вагнер никогда не затевал бы сочинения опер и остановился бы на всю свою жизнь на роли композитора симфонического, на таких созданиях, как его высокоталантливые увертюры к «Фаусту», к «Нюрнбергским певцам», как разные его поэтические оперные антракты, как его чудный «Waldesweben»⁵ в «Зигфриде», даже как его (очень искусственные и рассудочные) увертюры к «Тангейзеру» и «Лоэнгрину», наконец, как многие его симфонические картины и картинки внутри опер. Форма увертюры еще с самой юношеской поры уже принадлежала ему в великом совершенстве. Другая форма, которая вполне соответствовала его натуре, была испробована им скоро после его chef d'oeuvre — увертюры к «Фаусту» (1840), — это форма кантаты, которая послужила ему для создания его превосходной вещи: «Трапеза любви апостолов» — кантата для оркестра и хора (1843). В эти две формы, еще бетховенские, а впоследствии берлиозовские и листовские, могли бы, конечно, уложиться все художественные мысли и намерения Вагнера, все его картины природы и людей, вся его живопись (внешняя) положений, настроений и чувств, все его пейзажи с солнцем и луной, все его моря, леса и горы, небеса и подземелья, все его великаны и карлики, боги и чудовища, видения и «любовные смерти», все его «любовные мления» (даже самые бесконечные, как в «Нибелунгах» и «Тристане»), вся его мистика св. Грааля, как в «Парсифале», все столько любимые им марши и шествия, все его пилигримы, миннезингеры и майстерзингеры, все его ночные народные свалки (как во 2-м акте «Нюрнбергских певцов») и т. д. Ничто подобное не было бы возможно с операми настоящего оперного композитора, например Мейербера. Исполнять отдельно от оперы можно только все «несущественные части» его опер. У Вагнера, напротив, все его «картины» и «живописи» всегда будут превосходны без сцены, просто в концерте. Эти две формы давали ему полный простор для создания, не противоречили бы ни одной из особенностей его природы, но спасали бы его от обязанности сочинять множество ненужной и негодной музыки. Вагнер был бы избавлен (а вместе с ним и вся публика) от его ужасных речитативов, от его несценичных разговоров и рассказов, наконец, вообще от огромного балласта, засоряющего вагнеровские оперы.

Высказываемое здесь мнение не есть праздное сожаление о том, чего нет и чего не может уже быть. Напротив, можно с полной достоверностью ожидать, что чего не сделал Вагнер сам, то сделают его наследники и потомки — следующие за ним поколения. Исчезнут со сцены неудачные «оперы» Вагнера, но навеки останутся на концертных эстрадах великолепно удачные,

⁵ «Шум леса» (нем.)

высокоталантливые и чудесные симфонические создания его. Это уже повсюду даже и началось. Исполняют оперы Вагнера лишь в немногих городах, с великими затруднениями и скукой, но симфонические произведения его — везде и повсюду, со всеобщим восторгом и одобрениями. Чем дальше будет подвигаться время вперед, тем больше, надо надеяться, будет уменьшаться репутация Вагнера как оперного композитора и увеличиваться его репутация как композитора чисто симфонического. Карикатурный, безрассудный фанатизм к Вагнеру как к оперному творцу должен исчезнуть.

Но достойно всякого удивления в истории распространения опер и принципов Вагнера одно особое обстоятельство. Оперы Вагнера распространялись очень медленно и долго встречали повсюду огромное сопротивление. Но коль скоро эти оперы были, наконец, приняты Европою и вошли в ее художественный обиход, можно было бы, кажется, предполагать, что это доказывает согласие Европы с принципами Вагнера, полное отделение ее от прежних оперных принципов, перемену ее понятий и вкусов, изгнание прежних и водворение новых, вагнеровоких. Но на деле ничего подобного не случилось. Оказалось, что и новые принципы, проповедуемые Вагнером, хороши, справедливы и нужны, но прежние, старые точно так же хороши, справедливы и нужны. Это всего более проявилось в нынешнем отношении Европы к итальянской оперной музыке вообще, и к вердиевской — в особенности <...>.