

## Рихард Вагнер и Россия

Музыкальный роман Рихарда Вагнера с русским музыкальным миром развивался с большим опозданием. Причин этому было много. Одной из главных была та, что сам «музыкальный мир» России был, в сущности, ровесником Вагнера: возникновение его надо относить к основанию русских консерваторий, иначе говоря — к 1862 году. До этого времени музыкального мира в России, в строгом смысле слова, вовсе не было: были аристократические салоны в столицах, были любители-дилетанты (почти исключительно дворянского происхождения, которые музицировали у себя по домам и усадьбам), были, наконец, и в большом числе, иностранцы-музыканты, обычно высокой музыкальной культуры. Некоторые были выдающимися и артистами-исполнителями, и композиторами; они наезжали в Россию и иногда оседали в ней; другие были потомками осевших ранее.

Можно с основанием говорить, что до шестидесятых годов прошлого века «русского музыкального мира» не было, а был музыкальный мир, состоявший почти исключительно из иностранцев: тут были учителя и профессора музыки, композиторы, фортепьянные и инструментальные мастера, настройщики, музыкальные издатели. По национальности эти «культуртрегеры музыки» были чрезвычайно разнообразны: в XVIII веке большинство было итальянского происхождения, потом появилась волна английских и французских иммигрантов (среди них были такие, как Фильд, Дюбюк), следующая волна — чехи и немцы. Я должен констатировать, что когда я уезжал уже из советской России, в 1926 году, и тогда в русском музыкальном мире, давно окрепшем, большинство носило иностранные или еврейские фамилии.<sup>1</sup> Эти факты очень важны для понимания процесса создания русского музыкального вкуса и симпатий, и в частности для объяснения того хронического «отставания вкусов», которое заметно у нас в течение всего прошлого века и которое, по-видимому, продолжается и до сих пор, хотя Россия уже сто лет считается одной из главнейших «музыкальных держав» мира.

Масса иностранцев различных музыкальных культур, которые явились как бы восприимчивыми и воспитателями музыкального вкуса в России, вовсе не были музыкально передовыми, — скорее напротив, это были по преимуществу музыкальные «мейстерзингеры», консерваторы, склонные к сохранению традиций своего искусства. В России того времени, правда, были отдельные лица, обладавшие передовыми музыкальными вкусами (граф Разумовский, князь Голицын, которые пропагандировали и поддерживали Бетховена при его жизни), но это были единицы. Серьезной музыкой интересовались только отдельные лица из привилегированного класса: тогда для дворянина считалось еще зазорным быть музыкантом; музыканты-исполнители обычно формировались из людей простого происхождения, чаще всего из крепостных. Эта традиция в течение XIX столетия постепенно умирала, тем не менее, я, родившийся в 1881 году, еще помню ее следы, хотя это касалось уже главным образом исполнителей: композитором стало считаться позволительным быть и дворянину.

Фактически это и вызвало то, что музыкальный мир России и в XIX веке продолжал обслуживаться иностранцами, даже до самого последнего времени. И то, что музыкальные вкусы этого «иностранного» мира, вкрапленного в русский и воспитывавшего русские вкусы, оказывавшего на русский мир сильное влияние, не были передовыми, не могло не сказаться. Не только позже Вагнер, — в начале прошлого века

---

Печатается по: Мосты. Литературно-художественный и общественно-политический альманах. Вып.1. Мюнхен: тов-во зарубежных писателей, 1965. С. 230–241.

<sup>1</sup> Среди них: Ауэр, Рубинштейны, Катуар, Коннос, Нейгауз, Ламм, Штейнберг, Пабст, Шлецер, Кипп, Юргенсон, Бессель, Саккетти, Глиер, Метнер, Циммерман, Метцель.

даже Бетховен вызывал к себе оппозицию в широких кругах русского общества. Интересен такой факт: даже Пушкин, вращавшийся в высшем кругу аристократии и культурного мира, ничего не знал о Бетховене.

Вагнер «неудачно родился», чтобы он мог быть «освоен» русской, только еще зачинавшейся, музыкальной средой. Это была эпоха, проходившая под знаком впечатлений от французской революции и явления Наполеона. Победоносная (в результате) война 1812 года чрезвычайно подняла политическое самочувствие русских граждан (конечно, главным образом высшего сословия), и вызвала патриотический экстаз, — лейтмотивом эпохи стала формула «Бог, царь я народ». Именно тогда возникли и развивались патриотические и народные стремления, а одновременно и известная ксенофобия, подогреваемая в значительной мере тем «немецким засильем» (разумея под «немцами», конечно, не только германцев, а вообще иностранцев), которое наблюдалось в России еще в XVIII веке. Лейтмотивом эпохи было возвеличение всего русского и скепсис к иностранному. В эти именно годы закладывались и славянофильские идеи.

От музыки тоже стали требовать патриотизма и «русскости». И ответом на эти веяния было появление Глинки с его патриотически-русскими операми, отрицанием «итальянщины» и культом русской народной напевности. Знаменем и модой дня был национализм.

Глинка был передовым музыкантом: он хорошо знал Бетховена и отчасти, в строении своих оркестровых произведений, ему подражал (вспомним «Князя Холмского», который невольно вызывает ассоциацию с «Эгмонтом», так много у этих произведений общего). Но нет никаких данных, что Глинка знал произведения Вагнера, хотя при жизни Глинки уже были написаны такие вещи, как «Фауст — увертюра», «Летучий голландец», «Риенци», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Это чрезвычайно показательно, тем более что Глинка много жил в Германии, лично знал Берлиоза и Листа и квалифицировал их, как «гениальных композиторов». Причина этого странного пробела, видимо, лежит в том, что Вагнер в те годы был еще недостаточно прославлен и вдобавок имел плохую политическую репутацию как участник революции 1848 года и как политический эмигрант, что могло смущать робкого Глинку; кроме того, Берлиоз был личным врагом Вагнера и в качестве музыкального критика не мало способствовал провалу его произведений во Франции.

Обстоятельства сложились так, что в эти годы русский музыкальный вкус склонялся к «национальному», к русификации музыки. Это было результатом и общего состояния умов и вкусов в то время: именно в эти годы во всех европейских странах пробуждались «национальные» тенденции, и не только в музыке, но и в литературе, в философии, — это было стремление к оживлению легендарного прошлого, что потом получило наименование «романтизма». Германские страны тут были пионерами, а Россия была одной из первых стран, где романтизм имел успех.

Музыка в России *началась* с романтизма: ее «классический» период был укорочен и сокращен до времени одного поколения и в музыкальном отношении «русская национальная школа» (Глинка, Даргомыжский и «могучая кучка», а в известном смысле даже и их антагонисты, поклонники классики — Рубинштейн, Чайковский, — были в очень большой мере заражены романтизмом) была именно типичным проявлением романтизма в музыке. Но, как всегда и всюду, романтизм был окрашен в густо национальные тона и уже по одному этому оказывался в сущности *враждебным* другим национальным романтизмам. И Вагнер, как наиболее мощное и гениальное проявление музыкального романтизма, уже поэтому плохо прививался в России, — это явление в известной мере можно считать аналогичным отталкиванию одноименных магнитных полюсов.

Как известно, русская национальная школа музыки (могучая кучка) *без восторга* относилась к Бетховену, почти враждебно к Вагнеру и принимала из романтиков (а они тогда почти исчерпывались германскими) только Вебера, Шумана, Берлиоза и Листа.

Личные вкусы тогдашних музыкальных авторитетов имели в те годы огромное значение и отчасти обуславливали общественное признание или непризнание. Между тем достаточно многочисленная и безусловно авторитетная в глазах только образующегося русского музыкального мира группа «музыкантов-иностранцев» в России уже по своему происхождению была группой скорее консервативной, и более того, в отношении музыкального вкуса *отсталой*. Главнейшие авторитеты того времени — Рубинштейны, Серов, Чайковский, Кюи (композитор второстепенный, но обладавший большим авторитетом, по существу иностранец, хотя и русский генерал), — почти единодушно не признавали Вагнера, и их романтические симпатии на Западе ограничивались Шуманом, Шопеном, Берлиозом и Листом. Антипатия к германским классикам у передовой «могучей кучки» вызывалась иной причиной: это было отталкивание от «прошлого моды», то есть обычное в художественном мире явление.

Как бы то ни было, Вагнеру, и особенно Вагнеру зрелому, эпохи «Тристана», «Нибелунгов» и «Парсифаля», в России не везло и виной тому и главным тормозом были «авторитеты»: в нелюбви к Вагнеру причудливо сочетались и прогрессисты (могучая кучка), и консерваторы (Рубинштейн, Чайковский, Танеев). Чайковский в одной из своих критических статей, по поводу Байройтских спектаклей, сокрушался о том, что «столько труда было потрачено композитором на это произведение («Нибелунги»), которое «не может иметь никакого будущего» (1892). Ему вторил А. Рубинштейн, но более дипломатично, в критике новаторства Вагнера: вовсе не касаясь мира новых гармоний и новых средств музыкального выражения, открытых Вагнером, он корил его за «техническое новаторство», вроде «скрытого оркестра» или «темноты в зале», ставя ему в вину то, что «его оркестр слишком *интересен*», он отвлекает внимание от сцены и музыки (!). Римский-Корсаков тоже не отставал: он упрекал Вагнера в излишней музыкальной *роскоши*. Помню слова Танеева о «Тристане»: «Правду говорил Петр Ильич (Чайковский), что это пакостный хроматизм». Отзывы подобного рода можно приводить до бесконечности.

Надо признать тот печальный факт, что Вагнер почти до конца прошлого века в широких слоях русского музыкального мира оставался «персоной нон грата». Люди, бывшие, или считавшиеся, музыкальными авторитетами, в том числе виднейшие русские композиторы (Римский-Корсаков, Бородин, Балакирев, Кюи, Чайковский, Танеев, Аренский, Рубинштейн) не только недружелюбно относились к Вагнеру, но, что особенно интересно, и очень плохо были знакомы с его произведениями последнего периода, когда он стал «настоящим» Вагнером (то есть, начиная с «Тристана»). Поколение музыкантов, которое перестало «отрицать» Вагнера и начало основательно знакомиться с его произведениями — это было примерно мое поколение, то есть людей, родившихся в 80-х годах прошлого столетия или около этого.

В этих своих строках я старался отыскать исторические, бытовые, логические и даже политические причины отрицания и неожиданного отсутствия «любопытства» русских музыкальных кругов к такому колоссальному музыкальному явлению, как Вагнер. Должен признать, что комплекс этих объяснений все-таки остается недостаточно веским. И все дело, в конце концов, сводится к тому, что русский музыкальный мир руководился в своих вкусах не столько собственным мнением, сколько (при том главным образом) мнением музыкальных авторитетов, то есть собственной косностью и, если угодно, своим качеством, которое формулировал еще Пушкин, сказав, что «мы ленивы и нелюбопытны».

В непризнании Вагнера много значило и то, что настоящий, зрелый Вагнер в России тогда вообще не исполнялся. Если не изменяет мне память, первые исполнения зрелого Вагнера относятся в России к 1895 году и последующим: именно тогда в императорских театрах были исполнены «Зигфрид» и «Валькирия»; до этого, и то очень редко, исполнялись только отрывочные фрагменты, вроде «Полета Валькирий», «Прощания с Брунгильдой». (В те годы только императорские театры могли рискнуть

исполнять вагнеровские «музыкальные драмы»: частные театры не имели для этого ни средств, ни артистических сил). В Петербурге эмбрионы «вагнеризма» появились значительно раньше, чем в Москве, но опять-таки только в молодом поколении музыкантов.

Мне довелось участвовать в одном таком событии (в сущности, очень значительном для русской музыкальной культуры), которое выразилось в том, что С.И. Танеев, оплот русского музыкального классицизма и один из наиболее скептических «антивагнеристов» (в своем антивагнеризме чрезмерно доверявший вкусу А. Рубинштейна и П. Чайковского), сделал героический шаг: он решил, наконец, познакомиться с совершенно неизвестным ему и даже в некотором смысле запретным миром — с произведениями композитора, который для русских музыкальных традиционалистов был чем-то вроде «музыкального сатаны». Для этого он взял из консерваторской библиотеки оркестровые партитуры «Нибелунгов». Хорошо помню этот зимний день в Москве: Танеев зашел к нам и предложил мне и моему брату, его тогдашним ученикам (частным), пойти к нему и проиграть «Гибель Богов». Я согласился, а брат не пошел, не из-за антивагнеризма, а просто потому, что готовился к экзаменам на аттестат зрелости.

Вечер этот запомнился, он был для меня как бы «роковым»: подобно другим, я тогда, в своих музыкальных симпатиях, тоже следовал вкусу авторитетов. Поэтому и я был «антивагнеристом», — а вернулся с вечера убежденным вагнеристом, и уже на всю жизнь. С. И. Танеев и я проиграли в тот вечер весь пролог «Гибели Богов», — мой ментор играл на рояле по клавираусцугу, а я помогал ему на пианино, проигрывая голоса и дополняя по партитуре (Танеев был очень близорук и плохо читал партитуры). Мне тогда открылся новый музыкальный мир, до тех пор неизвестный, ибо Танеев строго следил за «правильным» музыкальным воспитанием и избегал соприкосновения своих учеников с запретными стилями, к которым в первую голову относился именно Вагнер (другими «запретными плодами» были Мусоргский, отчасти Лист и почему-то... Брамс).

Я ушел от Танеева вагнеристом, но сам Танеев им не стал. Он никак не мог порвать с тем комплексом музыкальных симпатий, который носили в себе его главные авторитеты: Чайковский и Рубинштейн.

Результатом этого вечера и, между прочим, моего обращения в вагнерианца, было то, что Танеев решил устроить у себя на квартире цикл небольших ассамблей, для ознакомления с главными произведениями Вагнера последнего периода, хотя и не сдавая еще своих антивагнеровских позиций: Танеев был в своих убеждениях стойким человеком. У меня есть подозрение, что одним из факторов, побудивших его на этот шаг, был приезд в Россию пианиста Гофмана. Он произвел настоящий фурор, — Танеев ставил его очень высоко (наравне с Рубинштейном) и его смутило то обстоятельство, что Гофман оказался рьяным вагнеристом.

Ассамблеи состоялись в непродолжительном времени, их было, если память мне не изменяет, пять: четыре были посвящены «Нибелунгам», одна «Тристану». Состав присутствующих, кроме Танеева, меня и моего брата: Рахманинов, Катуар (едва ли не единственный «уже» вагнерист в Москве), Скрябин (тогда еще антивагнерист), Гольденвейзер, Игумнов, Метцель; остальных не помню, но их было не больше двух. Любопытный штрих: в эти же месяцы на другом конце Москвы, у композитора Страховского, тоже собиралась компания музыкантов (отчасти тех же самых) и тоже совместно изучала Вагнера, — видимо, музыкальная Москва начинала чувствовать, что игнорирование его становится вопиющим анахронизмом и символом уже не консерватизма, а отсталости.

Я останавливаюсь на этих мелких деталях, чтобы показать, что вагнеризм в России, где музыкальный мир, состоявший наполовину из людей нерусского происхождения, хотя по гражданству и русских (балтийские немцы, австрийцы, чехи, армяне, кавказцы, с половины века евреи, которым Антон Рубинштейн создал хорошую почву, ибо был

зачинателем систематического музыкального образования у нас), в течение XIX века отставал в своих вкусах, не имел шансов быть принятым с увлечением. Музыкальный мир отставал в своих вкусах — и именно эта массовая отсталость, в соединении с очень горячим отношением к музыке национальной, «патриотической», в отрицании Вагнера играла главную роль. Музыкальные авторитеты, как уже было сказано, сами обладали отсталыми вкусами, — когда же эти вкусы становились передовыми, то их «передовизм» был из иного материала, чем вагнеровский. Он был полон национального пафоса — и музыка Вагнера, которая тоже была глубочайше национальной, но *германской*, в каком-то смысле противоречила развившимся музыкальным инстинктам и усвоенным направлениям.

Все это создалось само собой, естественным порядком. И надо отметить, что Вагнер был не одинок в этом русском непризнании: его судьбу разделили многие европейские композиторы. Среди них можно указать, прежде всего, очень условное приятие Листа, который долго ценился только как автор фортепьянных виртуозных произведений, — в нем проглядели глубокого композитора-мыслителя, который в гармонических нововведениях часто предшествовал Вагнеру. Далее — третий реформатор романтической музыки, Берлиоз, который в России как-то не производил большого впечатления (полагаю, главным образом из-за отсутствия мелодического гения), хотя Глинка считал его гениальным. Потом следуют Цезарь Франк, до нашего века в России почти неизвестный, Брамс, который, несмотря на свой классический бетховенизм, тоже туго принимался в России; Габриель Форе, оставивший ее равнодушной к себе.

После того как, уже в конце столетия, вагнеризм одержал полную победу над новым поколением русских музыкантов, дальнейшая германская музыка опять усваивалась плохо и недружелюбно (Рихард Штраус, Рeger, Малер, Шенберг). Ее воспринимали, но со средним удовольствием и больше критиковали, чем увлекались ею. Строгий ментор и классик в душе, Танеев к концу жизни по отношению к Вагнеру все же прозрел. Увидев, как он изучает партитуру «Парсифаля», я спросил: «Что, Сергей Иванович, вы тоже стали вагнерианцем?» Он ответил: «А знаете, ведь отличная музыка, и голосование совершенно чистое». Это было в 1912 году, когда появились уже и преемники Вагнера, и французские композиторы-новаторы, а в России Скрябин, Рахманинов и Метнер (подлинным новатором из них был только Скрябин, остальные имели свой личный музыкальный язык, но музыкальный материал вперед не двинули; Метнер был единственным, отразившим влияние немецкой музыки, именно Брамса). Появились уже и русские композиторы-новаторы в полном смысле слова: Стравинский и Прокофьев.

Из этого обзора видно, что вообще заграничная музыка послеклассической эры, кроме старых романтиков (Шопена, Шумана), которые по возрасту были современниками Вагнера и Листа, в России пробивала себе дорогу с трудом. Я вряд ли ошибусь, сказав, что помимо указанных ранее причин, тут играло роль и сознание своих собственных сил, влечение к народной музыке и мелодизму, как и упомянутое уже выше естественное отталкивание от «чужого» национализма. При этом надо учитывать, что музыкальный «патриотизм» того времени имел не узко русский, но «имперский» характер: композиторы кучки и Чайковский, Серов, Рубинштейн не чуждались и народного мелоса, но ограничивали его народами Российской империи, делая исключения только для Испании, которая, мелодически и этнически, чрезвычайно близка кавказским народам России. То же можно сказать и о еврейском мелосе, который привлекал не только композиторов-евреев (Рубинштейна, Серова, композиторов группы «еврейской школы»), но и Глинку, и Римского-Корсакова.

Вникая в эти детали русского музыкального восприятия, исторически сложившегося в течение прошлого столетия, не приходится удивляться, что виднейшие представители и последнего поколения (увы, уже давно не молодого и частью даже покойного) русских композиторов тоже не очень влеклись к Вагнеру. У Стравинского,

Прокофьева, Мясковского это было наследием взраставшей их музыкальной среды, петербургской консерватории, где традиции великой кучки были сильнее, чем в Москве. Русская музыка дала своего вагнериста — это был Глазунов, но его вагнеризм был укрощенный, обрусевший: это вагнеризм без «вагнерина», вроде того, как бывает кофе без кофеина. В Москве противоборствование вагнеровскому течению и культу было видно слабее и у московских музыкантов (у Рахманинова, Метнера и особенно у Скрябина) можно найти следы влияния Вагнера на их композиторское вдохновение.

Стравинского нельзя рассматривать иначе, чем своеобразную «коду» могучей кучки, — ее третье поколение, которое, вопреки мнению, что национальный стиль может дать только два поколения (или даже одно), после чего он исчерпывает свои возможности, в данном случае все-таки образовалось, хотя, правда, национально уже менее выраженное, но все же сказавшееся в лучших произведениях Стравинского. Прокофьев же представляет собой вообще отклонение от русской традиции: это композитор безнациональный, и стиль его возник, скорее всего, из стиля бетховенских «скерцо», заполнивших все его творчество. Он — «особая точка» (говоря математическим языком) в русской музыке, это русская музыка без русского духа.

Русский дух, при всей его всеядности, определенно не склонен к широкой и сложной полифонии, — а Вагнер является одним из величайших (если не величайшим) полифонистом, его музыка возникла в равной мере как из Бетховена, так и из Баха. И очень возможно, что сложная ее полифоническая структура, сформировавшаяся в «зрелом» периоде Вагнера (начиная с «Тристана»), и была тем качеством, которое тоже отталкивало русских авторов от него или, во всяком случае, заставляла от него оберегаться. Русские композиторы редко оказывались полифонистами, что отчасти странно, ибо русская народная песня склонна именно к полифонии, которой совершенно лишены песни народов Запада. И, несмотря на огромные заслуги перед русской музыкой Глинки, Чайковского, даже Римского-Корсакова, необходимо помнить, что они все-таки были склонны к «европеизации» русской напевности. У Глинки она шла по польско-итальянской линии, у Чайковского скорее по французской, у Римского-Корсакова ближе к германской, — к полифоническим построениям их мало влекло.

Интересно и то, что идеи могучей кучки (включая Даргомыжского) шли по той же линии, что и реформаторская мысль Вагнера: приближение оперы к драме. Но они предпочитали считать, что это их *идея*, хотя «кучка» сформировалась и выступила со своими декларациями художественной веры в годы, когда Вагнер уже написал те «музыкальные драмы», в которых он осуществил свои мечтания, и когда он уже опубликовал свои мысли о «музыке будущего». Эти мысли, несомненно, были известны и в России, хотя знакомство с их воплощением у нас тогда еще не состоялось.

В своих мыслях и музыкальных достижениях Вагнер был не только романтиком, но и мистиком-символистом, как и глубоко национальным композитором. Русские композиторы тоже были, безусловно, романтиками, они тоже искали новых откровений в музыке (главным образом Мусоргский), но символизм был им, в общем, чужд, как и подлинная мистика: они тяготели скорее к музыкальному реализму — к прозаизации музыкальной драмы, к приближению вокальных партий к интонациям человеческого говора, тогда как у Вагнера есть склонность к декламации и превращению действующих лиц его музыкальных драм в символы и аллегории.

Интересен тот факт, что все кучкисты, в сущности, были лишены религиозного чувства. Они любили религиозные детали, как куски сказочного, романтического национального быта, но внутренней религиозности (я всех их знал лично, кроме Мусоргского и Бородина, в моем уже зрелом возрасте) я у них не замечал. То время в России вообще было «оазисом антирелигиозности», в несравненно большей степени, чем теперь: религиозность и «неохристианство», как известно, в русском образованном обществе возникли на почве символизма и окружавших его мистических идей.

Как я ни люблю музыку Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, для меня все же несомненно, что их психические масштабы были меньше и мельче, чем Вагнера, который был и музыкальным гением, и гением-мыслителем (между прочим, он принадлежал к масонской ложе розенкрейцеров, что проливает свет на некоторые детали его музыкального творчества и аллегорическую окраску сюжетов его «музыкальных драм»). Единственный из кучки, Мусоргский, был соизмерим с Вагнером по мощи гения и по охвату своей музыкой человеческого духа, — но именно Мусоргский, как известно, был тоже математической «особой точкой» в кучке, и особенно в последние годы прошлого века его там не очень жаловали. Мусоргский был признан в России приблизительно в одно время с Вагнером: до этого наши музыкальные авторитеты считали его «неграмотным» и, как мы знаем, даже пытались его поправлять. Оплот русского музыкального консерватизма, Танеев, под конец своей жизни «дошел» до Вагнера, но к Мусоргскому остался непримирим и до самой смерти своей утверждал, что «это даже вовсе не музыка» (и это в 1915 году!).

Культ Мусоргского, сильно запоздавший, начался только в третьем поколении петербургской школы. У Глазунова он не отразился, но у Мясковского (род. в 1881 г.) уже был замечен, сочетаясь, однако, с нелюбовью к Листу, Берлиозу и Вагнеру. Это явление в известном смысле характерно для русской психологии, его можно обозначить как нелюбовь к *позе*, в чем бы она ни проявлялась. Вагнер между тем, в своем творчестве, пронизанном символами и аллегориями, всегда на котурнах — и он совершенно прав, так как его действующие лица это не просто люди, а символы. Русский же художественный вкус всегда влекло больше к реализму и даже «бытовизму», а не к античной трагедии. И сейчас не слышно, чтобы советская Россия откликнулась на юбилей Вагнера; не слышно, чтобы его вещи вообще исполнялись там: видимо, они не считаются созвучными требуемым настроениям. И в самом деле: по всем своим качествам, музыкальным, теоретическим, философским, национальным, Вагнер должен быть там «несозвучным». И я думаю, что культ Вагнера, создавшийся в конце прошлого века и в начале нынешнего (годы 1890—1917), там потух и о реставрации его не думают, в особенности же после второй мировой войны, которая была настоящим «шестивием Нибелунгов» на твердыню русской Валгаллы.

Непризнание Вагнера современными русскими композиторами, которое видно, например, у Стравинского, совершенно явно есть только следствие указанных выше фактов. Ничего неожиданного здесь нет: это просто продолжение традиций «кучки», заключенных в формуле «Изобразительность, народность, новизна». В лучших произведениях Стравинского все эти три тезиса выполнены («Жар-Птица», «Петрушка», «Весна священная»). Но все же и в них чувствуется (видимо, и самим автором), что «русский национализм» в музыке уже близок к выдыханию: музыкально он целиком использован и дальнейшее может быть только повторением или эпигонством. По всей вероятности отчасти этим был вызван поворот Стравинского к упрощению, к возвращению (к Баху, Чайковскому): современная музыка вообще переживает кризис, как и все европейское искусство. И совершенно неясно, куда все новые «искания» и «теории» приведут, — если они не приведут к «концу музыки», постепенно превращающейся в шум, никого не волнующие и никому ненужные. Мы входим в некий «антимзыкальный эон», и с этим приходится мириться.

Отдельно стоит вопрос об отношении к Вагнеру новых французских течений (в наше время уже и не новых) и о причине этих отношений. Как известно, Дебюсси, отец французского «неоимпрессионизма» в музыке, Вагнера недолюбливал, как и Равель, стоящий по отношению к Дебюсси в таком же положении, как в русской музыке Рахманинов к Чайковскому. Мне кажется, что загадки тут никакой нет. Французское музыкальное «звукосозерцание» вообще чрезвычайно сильно отличается от германского, а в значительной мере и от русского. Вагнер и Дебюсси психологически настолько различны, что было бы странно, если бы Дебюсси любил Вагнера.

Дебюсси — художник полутонов и намеков, у него совершенно иной подход к музыке и иные к ней требования, чем у Вагнера, художника-титана, подавляющего своей мощью. Общего звена между ними просто нет: думаю, что и Вагнеру Дебюсси был бы тоже совершенно чужд. С русской же музыкой у Дебюсси было некое взаимное понимание и к ней он, как и Равель, относился с великим уважением. Дебюсси повлиял на русскую музыку в ее «последних исканиях»: это влияние чувствуется у Скрябина (стремление к созданию нового мира гармоний, желание освободиться от засилия мелодизма); отчасти и у Стравинского (в «Жар-Птице»). Русская музыкальность французской была все же ближе, нежели немецкая, и это можно видеть в течение всего прошлого века.

Довольно странным представляется тот феномен, что Дебюсси и его школа оказали сильное влияние на возникшую в России в конце прошлого века «еврейскую национальную школу композиции» (Гнесин, два брата Крейны, Саминский, Ахрон и другие). Но это может стать понятным, если знать, что «еврейская» школа возникла по образу и подобию «русской» школы, иначе говоря, могучей кучки, и имела те же лозунги, что и последняя: «народность, новизна, изобразительность»; она и возникновением своим была обязана Римскому-Корсакову, который как-то сказал, что «евреи ждут своего Глинку». Но так как время было уже не то, и Берлиоз, Лист и даже Вагнер или Рихард Штраус не могли считаться новинкой, то за новизной стиля пришлось обратиться к Франции, где как раз тогда музыкальная новизна и зародилась в образе Дебюсси. Это произошло естественным путем, — однако, тонкая структура и музыкальная магия Дебюсси на русском востоке, в еврейских руках, отяжелела и отчасти утратила свою магичность; вместе с тем можно ставить вопрос, совместима ли она с еврейским национальным мелосом, возникшим совсем в иную эпоху.

Тогда это была естественно возникшая как бы музыкальная переключка крайнего запада Европы с ее крайним востоком. Теперь это явление актуального характера уже не имеет: вся та группа давно исчезла, да в современной России нет и достаточных симпатий к евреям, чтобы поддерживать подобные начинания. Времена и сроки прошли: «еврейская школа» возникла в начале века, а мы сейчас во второй его половине.

Дебюсси, конечно, в своем «звукосозерцании» был не одинок, отталкиваясь от Вагнера. Думаю, что вообще, по природе своей, французский музыкальный вкус должен быть несозвучен Вагнеру: он требует в первую голову изящества и тонкости, которые хотя и были у всеобъемлющего гения Вагнера, но оставались у него на втором плане. На первом плане у Вагнера — сила, мощь, могучая фантазия и могучая мелодия, которые во Франции оказываются на втором месте. Здесь совершенно различная установка вкусов и взаимное понимание исключено.

В нынешнее время мы переживаем настоящий музыкальный хаос, заставляющий беспокоиться за будущее нашего искусства. Мне иногда кажется, что прав был Зигфрид Вагнер (сын Рихарда), когда он в Москве, в начале нашего века, в салоне Кусевицкого на мой вопрос, что он думает о современной музыке, ответил мне: «Я ею не интересуюсь. Отец сказал последнее слово музыки и дальнейшая эволюция просто невозможна». Правда, Зигфрид Вагнер был — скажем мягко — «святой простак». Но может быть этому «Парсифалю» было что-то более ясно, чем обычным людям. И теперь мне все чаще кажется, что он был прав.