

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

Путь Рихарда Вагнера (К 50-летию со дня смерти)

Вновь и вновь ставится перед всем человечеством вопрос о Рихарде Вагнере в связи с 50-летием со дня его смерти.

Но для нас уже слишком ясно, что решать этот вопрос с точки зрения «современного человечества» никоим образом нельзя, ибо никакого такого целостного современного человечества не существует. Решать вопрос приходится по-новому – уже постольку, поскольку дело идет о переоценке Вагнера с точки зрения побеждающего пролетариата и создаваемой им новой социалистической культуры.

Попробуем в сжатом итоге отдать себе отчет в нашем отношении к этому гениальному и сложному мастеру.

I

Часто и справедливо говорят о гипнотизирующей, обвораживающей силе музыки Вагнера.

Ни один композитор до Вагнера не обрушивался на восприятие слушателя таким водопадом звуков, такой широчайшей рекой гармонии, такими пронзающими мелодиями. Вагнер сам назвал свою музыку бесконечной мелодией. Это можно понимать не только в точном смысле, то есть, в смысле непрерывно развертывающейся музыкальной ткани, но и в том смысле, что мелос Вагнера как бы создает вокруг себя какое-то магнитное поле, широко распространяющееся во вселенной, а в особенности во внутреннем мире слушателя.

Громы и крики его литавр, его колоссальные ансамбли, его подхватывающие и уносящие унисоны — весь этот организованный шумный вихрь звучаний — потрясает. Но почти так же силен Вагнер, когда он хочет действовать подкупающе, когда он подкрадывается к нашему сознанию. Тогда он пользуется тончайшими отмычками, чтобы проникнуть как можно глубже в наше сердце.

Когда говорят, что Вагнер прежде всего был человеком воли, что он прежде всего жаждал власти, то нельзя не согласиться с этим. Действительно, музыка является для него словно каким-то сонмом духов, которых он собирает и отправляет в поход для того, чтобы они завоевали ему миллионы человеческих личностей.

Но музыка Вагнера отнюдь не есть просто организованное звучание. Это даже не превращенные в звуки чувства. Ницше упрекал Вагнера в том, что он, в сущности, не музыкант, а мим-актер, театральный человек. Стремление поработить публику, внушить ей свои идеи, быть ее учителем, ее руководителем, пророком выразалось у Вагнера именно через эту активную театральность.

«Волшебным» в Вагнере было именно его актерство. Действительно, вагнеровская симфония может действовать и сама по себе, в концертном исполнении, но подлинное свое значение она приобретает только на сцене. Оговорюсь, впрочем: может быть, сцена пока еще не поднялась до тех требований, которые ставил перед нею Вагнер. Так, Толстой, когда ему захотелось посмеяться над условностями оперы, рассказывает с внешним простецким добродушием о раскрашенных людях в картонных латах, которые не говорят, а поют, широко открывая рты, о бутафорских драконах и т. п. дешевой кукольной комедии.

Толстой, конечно, неправ, поскольку он пытается атаковать условность театра вообще. Это еще вопрос, что нормальнее для человека, переживающего высокий подъем, для захваченного исключительными, большими событиями человека — разговаривать ли, может быть, еще пришепетывая и заикаясь, или петь, ковылять ли, спотыкаясь, или танцевать. Но, конечно, Толстой прав, когда он отмечает декоративную убогость современной оперной сцены по сравнению с грандиозностью замысла Вагнера и с грандиозностью самой его музыки.

Однако в том-то и дело, что музыка Вагнера немыслима без зрелища и слова, составляющих с нею единство.

Ведь это именно под влиянием Вагнера Ницше писал о двух началах театрального: начале дионисовском и начале аполлоническом. Дионисом является здесь сама музыка, само это кипение сил и страстей, сама динамика и пафос. Но из этого кипения поднимаются как бы голубые пары, которые сгущаются в облака и, наконец, в человеческие образы аполлонийского значения. Музыкальный замысел воплощается в виде человеческих фигур, чувств, мыслей, поступков, слов, взаимоотношений, судеб, побед и поражений. Так рождается трагедия, театр. Быть может, самый идеальный слушатель-зритель Вагнера — это как раз тот, который, хорошо зная вагнеровское либретто и, может быть, увидев два-три раза намек на вагнеровское видение через посредство слабого сценического выполнения, может, закрыв глаза, видеть по-настоящему все изысканные образные находки Вагнера, возникающими в стройном хороводе под звуки роскошного в своем обилии и разнообразного в своем течении оркестра, включающего и человеческий голос.

II

Образы Вагнера общи, это образы-мифы. Тангейзер в сияющей пещере Венеры, в тоске рвущийся прочь из сладостных объятий богини; девушка, обвиненная в страшном преступлении, брошенная без помощи, на защиту которой в последний час приплывает на гигантском лебеде окруженный сиянием святой рыцарь; дочери Рейна, с песнями снующие, как золотые рыбки, в блистательных пучинах метафизической реки вокруг золотого клада; крылатые валькирии в тучах и молниях, со своим бешеным кличем «Гойотого» несущиеся на стихийных конях; меркнувший свет мира и грустный одноглазый гигант бог, который не может отвратить смерть от себя и своих; любовь, раздирающая с такой силой сердца людей, что она нечувствительно переходит в смерть и делает смерть подобной себе; умирающие, чьи глаза полны тоски и мистического наслаждения; раненный копьем Амфортас, гнойная язва которого не заживает, и лучезарный золотой Грааль, исцеляющий все страдания, и т. д. и т. д. Написаны сотни картин на вагнеровские сюжеты, и, может быть, еще будут написаны сотни.

Но Вагнер — не только музыкант и актер (чем уже обусловлены предпосылки для создания им настоящего музыкального театра). Вагнер еще и глубокий мыслитель. Ему важны не данная ситуация, не данный герой сам по себе. Сквозь образы лиц и их взаимоотношения хочет он показать внутреннюю сущность жизни. Желая быть пророком, он не может ограничиться тем, чтобы волновать публику изображением событий. Он хочет, захватив этими событиями сознание человека, вырвать его из обыденности и взметнуть на высоту, с которой перед ним откроется смысл бытия.

Вот почему такое огромное, хотя и придаточное значение имеет у Вагнера слово. Оно оразумливает, уточняет музыку. Вагнер-поэт — и крупный поэт — необходимый сотрудник и помощник Вагнера-композитора.

Таков, в общем, Вагнер-художник. Он необыкновенно содержателен, многообразен, един в своем многообразии, мощен.

Он труден для понимания. Он требует работы, вникновения. Недаром Ницше говорил, что он бывает в поту после того, как прослушает оперу Вагнера. Слушать Вагнера для развлечения, перед ужином — это величайшая безвкусица и варварство, мысль о котором приводила самого Вагнера в бешенство.

Вместе с тем, остаются в значительной степени правильными упреки Ницше в том, что общая архитектоника произведений Вагнера перегружена и бароккально тяжела, что самое звучание их носит в себе нечто надрывное, сплошь экстатическое, насилующее наше сознание, выворачивающее, как говорится, душу наизнанку.

III

Каждая гениальная личность всегда является результатом и отражением какого-нибудь глубокого социального сдвига. Какое же общественное явление вызвало к жизни такого великана, как Рихард Вагнер?

Рихард Вагнер начал свою музыкальную деятельность в тридцатых годах прошлого века. Кульминационным пунктом его творчества было то, что он создавал свои произведения в период, непосредственно примыкающий к 1848 году. Но вслед за тем мы видим поворот в мировоззрении Вагнера. Вагнер меняет свои убеждения. Он становится совсем иным человеком.

Великие социальные явления, которым отвечала творческая фигура Вагнера, — это сперва возникновение и рост демократии в Германии, а затем срыв демократического движения. Он мечтал о самой полной, о самой законченной демократии. Его демократия переходила в бесклассовое общество, в социализм. Обо многом он думал приблизительно так, как у нас десять-двадцатью годами позднее думал Чернышевский.

Владимир Ильич сказал как-то, что люди разных социальных групп и прослоек идут к пролетарской революции разными путями.

Полный свет на тогдашнего, «первого» Вагнера проливают его теоретические работы, в особенности его книжка «Искусство и революция». Вагнер шел не от революции к искусству, а от искусства к революции. И это хорошо. Это значило, что он шел к революции из внутренних потребностей своего дарования и своей специальности.

Вагнер с ужасом смотрел на то, во что превращала буржуазия свой театр. Театр становился местом легкого развлечения, театр становился коммерческим предприятием. Это внушало Вагнеру настоящее омерзение. Припомните, что он с самого начала был человеком воли, мечтал стать пророком и пророчески, через художество, властвовать над своим веком. Он хотел быть учителем своего века, он понимал крупного художника только как учителя века. Он думал, что пришло время, когда такой учитель должен осознать свою миссию, когда художник должен стать учителем не случайно, а сознательно. А поэтому и театр должен сделаться новым храмом. Это тут, в театре, народ должен создавать свои новые мифы, то есть воплощать в образы свои убеждения, свои цели, выковывать себя для борьбы, праздновать свои победы, учиться мужественно переносить временные поражения. Художник-творец являлся, по Вагнеру, основным элементом театра. Но и все исполнители должны быть проникнуты величайшим сознанием серьезности искусства. Театр не есть символ фривольности, легкомыслия и времяпрепровождения. Театр есть в самом высоком смысле средоточие сознательной жизни народа — то место, в котором лучшее, чем он располагает, превращается в чистый металл образов и обратно влияет на него, организуя его силы.

Таково необычайно высокое представление Вагнера о театре.

Опера «Риенци» была написана под сильным влиянием этих идей. Вагнер был еще в значительной степени абстрактен и искал весьма общих образов для выражения своих

идей. «Тангейзер» и «Лоэнгрин» не сразу раскрывают свою прогрессивную сущность. Тем не менее, при некоторой темноте этих опер, они все же действуют на нас и сейчас.

Вслед за ними Вагнер задумывает грандиозное произведение. Он берет за материал основной миф древнегерманской литературы, миф о Нибелунгах. Он, однако, идет против того смысла, который вложила в этот миф создавшая его интеллигенция старых времен. Корнями миф уходит, по-видимому, действительно в самые глубины первобытных верований. В основе его лежит судьба солнца с его постоянными помрачениями и воскрешениями. Если вы опишете эту судьбу, начиная с рождения солнца и до его смерти (с утра до ночи или с весны до зимы), то вы получите прообраз мира пессимистический. Если же вы сделаете обратное, то есть, начнете с описания процесса увядания солнца и дойдете до его нового воскрешения (появление победоносного сына, лучезарного героя, победа над смертью) — тогда вы получите оптимистический извод всей вообще жизни, всей философии бытия.

Вагнер замыслил первоначально свою тетралогию в оптимистическом изводе. Основными величинами, которые противопоставлялись друг другу, были миф фатальный, миф, в котором все связано судьбою, даже сами боги, — и постепенное развитие свободного человека, рожденного от свободной любви, выпавшей из рамок узаконенного брака (Зигмунд и Зиглинда), развивающейся при особых обстоятельствах, закаляющих его самостоятельную волю. Этот самостоятельный человек, который слушается только своей собственной природы, оказывается тем винтом, на котором можно повернуть все судьбы мира. Это он может сокрушить, в конце концов, железную цепь судьбы, может принести в жизнь вновь молодость, радость и свободу.

Но Вагнер живет в капиталистическом мире и в ту революционную пору ненавидит крупную буржуазию, начинающую все больше и больше прибирать к рукам мир. Золото кажется ему настоящим ядом. В этом отношении он стоит на той же точке зрения, которую Маркс отмечал и хвалил у некоторых античных поэтов, у Шекспира и т. д. Судьба — это, прежде всего, общая жажда золота, подчиненность людей этой жадности. Свобода Зигфрида — это, прежде всего, то, что он становится выше золота, выше жадности. Вот почему он приобретает не только черты анархической свободной личности, но и черты героя, освобождающегося от ига капитала.

IV

Энгельс роняет в одном месте, критикуя Штирнера, такое замечание: то, что Рафаэль смог развернуть все свои дарования,— это зависело от общественных условий его эпохи. Это замечание, конечно, относится ко всякому художественному гению, в том числе и к Вагнеру. Вагнеру не суждено было развернуть свое дарование по той линии, на которую он вступил. Нося в себе с самого начала мещанскую натуру, он, благодаря огненному дыханию революции, поднялся на значительную высоту, и если бы это благоприятное революционное лето продолжалось, то, вероятно, созрели бы и все плоды, уже начинавшие наливать на ветвях этого могучего дерева. Под влиянием революции Вагнер писал бы, главным образом песни борьбы и победы, песни, славословящие жизнь в этой борьбе, благословляющие природу и человека, ибо революционер — оптимист; революционер влюблен в природу и человека, в бытие; революционер — это тот, кто хочет и может переделать мир, то есть доделать его по-человечески, сделать из этой возможной арены счастья действительную его арену. Но это не дано было сделать Вагнеру. Вагнер перешел на сторону реакции.

Тринадцать лет жил он в изгнании. Тринадцать лет колебался, все больше и больше, однако, омрачаясь. Революция лежала на земле со сломанными крыльями. Титаны, безмерно превышающие Вагнера силами своего духа, не растерялись, они уже видели, что не мелкому мещанству, а только пролетариату предстоит настоящая победа. Они уже чувствовали, где родился Зигфрид. Они уже слышали, как на растущих заводах

ковал он меч своей грядущей мести, как просыпался в его разуме ключ к пониманию «песен птиц», вещих песен о законах социальной природы и о путях обновления бытия.

Таковы были Маркс и Энгельс, но не таков был Вагнер.

Однако вместе с тем Вагнер был человеком дела; это был человек ненасытной жажды славы, власти, влияния и, наконец, связанных с этим богатства и почета. Оправдывая самого себя всевозможными ухищрениями, старея, внутренне искажаясь, переживая глубокий, так сказать, молекулярный процесс перерождения, Вагнер шел по своему новому, ложному пути. На этом ложном пути много позора ждало Вагнера. Победившая крупная буржуазия создавала мощную Пруссию с ее капиталом и армией. Она шла навстречу победе над Францией, навстречу годам грюндерства, навстречу пышному расцвету милитаристического империализма, навстречу всем чванным триумфам вильгельмиады. И Вагнер становится националистом. Он пишет меднозвучные марши в честь победителей, и сама тяжеловесная форма его музыкальных произведений идет от той же самой пышности победоносного капитала, которая наложила свое тяжелое клеймо на многие улицы и площади Берлина.

На этих путях Вагнера ждало полное примирение с самым реакционным полюсом культуры – с правоверным католицизмом. Если Ницше страдал от этого и вновь возвращался к борьбе с Вагнером, стараясь объяснить причины падения своего бывшего кумира, то Маркс ограничивается, если не ошибаюсь, только одной, случайно оброненной фразой по поводу байройтских празднеств — «тупого торжества в честь казенного музыканта».

V

Вагнер стал ренегатом. Ренегатство Вагнера есть тот перелом в его развитии, который вызван был переломом общественного развития. Общественные условия не позволили Вагнеру развернуть все свои дарования. Весь Вагнер второго периода, подаривший миру столько шедевров, есть на самом деле искалеченный Вагнер, отравленный Зигфрид.

Но ренегат ренегату рознь. Есть легкомысленные, веселые ренегаты. Они охотно надевают золоченую ливрею нового господина.

Нет, Вагнер был не таков. Пойдя на службу к буржуазии и присмотревшись к новому миру, который открылся ему теперь с вновь занятых позиций, он ужаснулся.

Да, буржуазия победила. Но почему же излюбленный философ буржуазии — Артур Шопенгауэр — оказался пессимистом? Почему Гегель, стоявший в преддверии буржуазной эпохи, столько труда положил на то, чтобы доказать, что прусская государственная действительность совершенно соответствует разуму, а Шопенгауэр, обложивший Гегеля самыми презрительными ругательствами, стал доказывать, что вообще весь мир есть абсолютно неразумное? Это объясняется тем, что наиболее чуткие люди буржуазии прекрасно чувствовали того червя, который точил ее сердце.

Принципом буржуазии была жадность, жажда гешефта, жажда накопления. Принцип буржуазии — всеобщая конкуренция и растаптывание существований, расширение границ, нагромождение миллиардов на миллиарды. Метафизическая «воля» Шопенгауэра есть лишь модель капиталистического духа. И Шопенгауэр учит, что эта воля никогда не знает удовлетворения. Она не знает наслаждения, она не знает отдыха. Либо она томится жадностью, либо она томится скукой. Ей нужно мучительное дело, напряженное, болезненное стремление, иначе она ввергается в чуждую ее природе апатию и томится оцепенением.

Но, учит Шопенгауэр, можно вырваться из этого ужаса. Вырваться можно через уничтожение всяких человеческих чувств в себе, через индусское стремление к нирване, и лучшим помощником в этом отношении является искусство, в особенности же — музыка. Музыка есть точное отражение мира во всей его сущности. Когда мы глубоко

воспринимаем это отражение, мы освобождаемся от самой сущности. Искусство расколдовывает для нас мир. Сладостно погружаясь в искусство, мы тем самым погружаемся в смерть, в отдых от бытия, которое есть ад. Искусство — искупитель.

Быть может, Вагнер и сам пришел бы к весьма близким к этому выводам, но Шопенгауэр был налицо, и Вагнер примкнул к нему.

Чем же стал для него мир? Мир, несомненно, осужден на гибель. Это, несомненно, — траурное шествие к какому-то черному концу. Это шествие, полное взаимной борьбы, коварства, жадности, преступлений. Появляются и светлые личности, но они тоже осуждены на гибель. Они ничего не могут поделать с фатальным ходом событий. Но подготовить торжественную смерть, победить бытие и в величавой, хотя и горестной задумчивости отойти в ничто может лишь человек, просвещенный мудростью искусства.

Вагнер берется за такое дело искупления. Нет, не от зимы к весне пойдет теперь его тетралогия. Она кончится затмением солнца, она кончится гибелью мира. Свободный человек не сумел победить. Злые силы, оказывается, торжествуют. Но они торжествуют фактически, а морально, музыкально торжествует одно сознание фатума, покорность перед ним и жажда уйти от него, уйдя вместе с тем от жизни.

Еще надрывнее, еще ядовитее гласит об этом опера «Тристан и Изольда». Яд этот чрезвычайно сладок. Вагнер дает людям фиал любви и смерти, который является средоточием самой оперы. Мы все выпили из кубка жизни — и вот живем. Жизнь сладостна. Вершина ее — любовь. Она полна очарования, которое только художник может открыть для нас. Только художник может научить тому, как велик соблазн жизни, как непомерен увлекательный обман, который, как солнце, светит в призрачном мире бытия. Но честный художник должен открыть нам также, что любовь есть смерть, что все бытие, как воронка водоворота, устремляется к уничтожению. Художник должен не ужаснуть нас этой перспективой, а заставить нас благословить ее как исход.

Такова индусская, такова христианская, такова азиатская художественно-музыкальная моральная проповедь Вагнера. Таково черное, губительное «пророчество» нового Вагнера. И он еще ставит точки над «и», когда, постарев, опускается, по выражению Ницше, к подножию креста, когда он в «Парсифале» создает вариант католической мессы.

Круг завершен. Революционер стал реакционером. Взбунтовавшийся мещанин целует туфлю римского папы, стража порядка.

VI

Как же нам отнестись к Вагнеру? Быть может, нам отбросить его, раз он реакционер? Быть может, нам сказать: от сих пор до сих пор? Некритически принять первого Вагнера, забыв, сколько в нем примесей и незрелости? Или нам совершенно выбросить второго Вагнера, забыв, какую мощь музыкальной фактуры, какое красноречие в выявлении чувств, какое яркое искусство создал этот попавший в плен реакции гений?

Ни то, ни другое. Нам не простилось бы, если бы мы не умели анализировать, если бы мы выбросили богатый золотом песок только потому, что на первый взгляд золотых крупиц там очень мало. Нам не простилось бы, если бы мы приняли за вполне пригодный материал кусок металла, внутри израненный и нечистый. Наш анализ не может манипулировать целыми творцами, целыми опусами. Мы должны идти глубже. Дело социалистического освоения Вагнера — чрезвычайно тонкое дело. Горе тому, кто обеднит мир, перечеркнув Вагнера цензорским карандашом. Горе тому, кто впустил этого хитрого волшебника, этот талант, заболевший дурною болезнью, в наш лагерь и кто позволит чумному титану, как Альманзору в известном стихотворении Гейне, прижаться своими устами к лицу молодой пролетарской культуры.

Осторожность! Карантины! Внимательная проверка багажа! Уяснение, что к чему! Ни тени механицизма! Химическое разложение! Умение указать, как сплетено противоречивое! Умение с силой физиологически здорового организма отделить питательное от безразличного и вредоносного!

Мы должны в этом смысле, иной раз пользуясь как раз юбилеями, судить строгим и пронизательным пролетарским судом все прошлое и всех великих творцов тех ценностей, наследниками которых мы являемся.

Здесь мы найдем самые разнообразные взаимоотношения. Мы встретим в прошлом великих наших предшественников и учителей, которым только время от времени незрелость их эпохи мешала подняться до всей полноты понимания, которые с весьма небольшими изменениями могут быть целиком и со славой допущены к сотрудничеству живых.

Здесь могут повстречаться мнимые великаны, величие которых является либо пустым и надутым, либо находящимся в связи со служением таким классам, успехи и интересы которых были прямо враждебны развитию человечества. Мнимая слава подобных знаменитостей будет сорвана с них суровым и правдивым историческим анализом.

Но чаще всего мы встретим как раз такие смешанные величины, как Вагнер, в которых положительное и отрицательное тесно переплетено и как бы вошло в химическое соединение одно с другим.

Здесь работа, конечно, наиболее трудна. Здесь наиболее легко ошибиться в ту или другую сторону. Эта работа требует знания дела и в смысле знаний исторических и культурных, и в смысле знаний специфики той области, в какой работал данный мастер. Я, разумеется, и не думаю пытаться здесь произвести такого рода анализ. Для этого нужна огромная работа специалиста. Мне хочется лишь наметить кое-что из очевидных плюсов и минусов великого немецкого музыканта.

Прежде всего – самое звучание вагнеровской музыки, насыщенность, богатство, мужественность, разнообразие, страстность, психологическая и акустическая пленительность его музыкальной ткани. Тут можно многому учиться у Вагнера. До него мы редко находим такую интенсивность и щедрость, такую глубину и густоту музыкального потока. После него мы редко находим такую целостность, такое единство, охватывающее целые огромные музыкальные миры, редко находим такую продуманность и прочувствованность каждой музыкальной фразы, каждого аккорда. Виртуозная нарядность, скажем, у Рихарда Штрауса больше, чем у Вагнера; сложность созвучий и тембров, скажем, у Малера еще изощренней. Но как будто вершина патетической музыки миновала, словно эти музыканты только подражают настоящей жизни.

Музыка Вагнера носит необыкновенно величественный плащ. Плащ крупнейших патетиков после Вагнера еще величественней, но под этим плащом нет больше богини, которая жила под ним у Вагнера. Это богатство, серьезность и – в смысле музыкальных идей – осмысленность музыки завещаны Вагнером дальнейшим векам.

Так же точно соединение в Вагнере мыслителя-музыканта и мыслителя-поэта, притом именно драматурга, сделало из него до сих пор, по-видимому, высочайший образец глубокой слиянности музыки и литературы. А это нам тоже нужно. Это нам будет очень и очень нужно.

Свою высокую музыкально-драматическую силу Вагнер мог иногда отдавать на служение идеям неправильным, даже вредоносным, делая тем самым эту силу ядовитой, — но он никогда не принижал ее до отражения мелочного, никогда не унижал ее до тривиального, до случайного.

Изображал ли он любовь или бешеную ненависть, жадность и властолюбие или полет к свободе и так далее, — он вкладывал все это в импонирующие большие образы и возвышал до таких обобщений, которые делали изображаемые им чувства общезначимыми. Такое умение подымать искусство, подымать театр до высокой

значительности и художественной абстракции — но абстракции не тощей, а охватывающей конкретность, суммирующей ее, делающей ее понятной и важной, — это умение весьма нужно и нам, а мы обладаем им в очень малой мере, что, прежде всего, доказывается тем, что нашим поэтам и композиторам не удалось еще дать крупную оперу наших революционных страстей, нашей мировой борьбы.