



РИХАРД
ВАГНЕР

КАК ПОЭТ И МЫСЛИТЕЛЬ

АНРИ ЛИШТАНБЕРЖЕ

Москва
ИЗДАТЕЛЬСТВО
РОДИНА
2023

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)
Л 67

Печатается по изданию:

Лиштанберже А., Рихард Вагнер как поэт и мыслитель, М, 1905 г.

Лиштанберже А.

Л 67 Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М.: Родина, 2023. –336 с. –
(Сила мысли).

ISBN 978-5-00180-936-4

Рихард Вагнер... Крупнейший композитор и дирижер Европы. Кажется бы – служитель муз, далекий от политических дразг. Но бурные ветра XX века и ниспровержение всех основ в веке XXI не оставляют в стороне от политики никого и ничего. В мире победившего пост-модерна больше нет места чистому искусству. Исполнение опер Вагнера в Израиле по сей день запрещено как идеологически вредное. А в эфире на тайных фронтах Европы и Африки и сегодня звучит позывной – «Вагнер»...

УДК 94(47)
ББК 63.3(2)

ISBN 978-5-00180-936-4

© ООО «Издательство Родина», 2023



ВСТУПЛЕНИЕ

Вагнеровская драма. — Философия Вагнера. — Эстетика Вагнера. — Общий план. — Библиографические указания.

Творчество Рихарда Вагнера представляет интерес не только для истории музыки, но вообще для истории искусства и цивилизации в Германии. В самом деле, Вагнер создал новую форму искусства, музыкальную драму. В его критических сочинениях, которые составляют документ бесконечно ценный для эстетики музыки, изложенный в отвлеченных теориях, мы находим законы его драмы и искусства вообще. Наконец, как все великие художники, размышляя над вечной проблемой значения жизни, он и нам сообщил свои идеи о судьбе человека как в символической форме своих драм, так и в отвлеченной форме своих теоретических сочинений. Одним словом, он не только музыкант, талант которого в настоящее время почти уже неоспорим, но кроме того — драматург, эстет и мыслитель. С этой тройкой точки зрения мы и намерены здесь рассмотреть его.

Прежде всего несколько слов о драматическом творчестве Вагнера.

До Вагнера вопрос о соединении драмы и музыки почти все время затрагивал музыкантов, и они решали его каждый по-своему. Одни отводили больше места драме и старались как можно вернее сообразовать музыку с той поэмой, которую она должна была переводить, создать, насколько возможно, искреннюю и верную лирическую декламацию; другие, напротив, утверждали за музыкой право и необходимость следовать своим собственным законам и вместе с Моцартом провозглашали, что «в опере безусловно необходимо, чтобы поэзия была послушною дочерью музыки». Но никогда почти не задавались вопросом, становясь на точку зрения драматурга, и не старались установить тот определенный вид, в каком должна существовать драма, предназначенная к положению на музыку. В союзе музыканта с поэтом главным действующим лицом был вообще музыкант; поэт как лицо подчиненное, работая по заказу, старался из всех сил угодить музыканту и слишком часто с успехом только мешал ему; в выборе сюжетов и в манере обращаться с ними он применялся к установленным традициям, не заботясь подвергнуть те же традиции сколько-нибудь серьезной критике. Одна же из самых оригинальных сторон реформы Вагнера, соединяя в его лице поэта с музыкантом, ясно поставила вопрос о соединении драмы с музыкой на двойную точку зрения драматурга-композитора и первая дала подробную и точную теорию того, какова должна быть драма, «задуманная в музыкальном духе». Чтобы установить тип музыкальной драмы, Вагнер кладет в основание внимательное изучение выразительных средств, свойственных поэзии с одной стороны, и музыке — с другой. Цель всей поэзии вообще и драмы в особенности — всегда изображать человеческую душу, или, по выражению Вагнера, «внутреннего человека», его чувства, его эмоции, — а также и в душе зрителя вызывать соответствующие эмоции. Только эта передача эмоций не происходит непосредственно, а совершается орудием слова, стало быть, через посредство разума. Эмоции действующих лиц драмы претворяются в слова, которые, будучи восприняты зрителями, превращаются снова в эмоции. Но между эмоцией начальной и словом, которое служит знаком ее, нет необходимой и естественной связи: слово хорошо может указывать на причины эмоции, радости, скорби, или анализировать их действия, или еще — точно определять, при каких обстоятельствах эта эмоция произошла; но оно не в силах выразить, дать почувствовать эмоцию, скорбь, радость самих в себе. Стало быть, поэзия не передает начальной эмоции непосредственно душе слушателя; она только подсказывает аналогичную эмоцию благодаря слову, которое действует на разум, а потом на воображение. С другой стороны, что такое музыка? На этот вопрос нет определенного ответа; музыкальное чувство — недоступная тайна для ума, и было бы совершенно напрасно желать дока-

зять, что она выражает нечто такое, что приписывают ей некоторые музыканты. Однако все имеют смутное чувство того, что существует тесная связь между миром эмоций и звуков, что музыка способна непосредственным действием на чувства возбудить в нас очень сильные, хотя и очень неопределенные эмоции. Отсюда Вагнер заключает, что музыка и есть именно то адекватное и непосредственное выражение эмоции, которого не может найти слово. Поэзия исходит от сердца и через посредство разума и воображение говорит сердцу; музыка исходит от сердца и говорит непосредственно сердцу, не имея иного посредника, кроме чувства слуха. Каждое из этих двух искусств находит одно в другом свое естественное дополнение. Голос чувств, которое уже не может быть выражено словом, стремится вылиться наружу при помощи музыки, трогательный язык которой дивно способен выражать наши задушевные радости и печали. Но музыка, в свою очередь, нуждается в помощи слова для точного выражения того, что она хочет сказать. Предоставленная своим собственным средствам, она не в силах вывести нас из туманной области простой эмоции; это какой-то близкий и сильный голос, который потрясает самые потаенные фибры нашего сердца, но ничего не говорит нашему уму. Поэтому-то Бетховен, заставив в своих первых 8 симфониях одну музыку высказать все, что только она могла высказать, как вдохновенный гений решается в конце девятой симфонии приобщить к оркестру человеческий голос: он пророчески провидел, что музыка может выполнить самое высокое назначение только в связи с поэзией.

Теперь понятно, как слово и музыка могут соединяться в лирической драме. Поэт должен будет дать внешний план действия: ему одному надлежит вводить действующие лица в драме, располагать ими во времени и пространстве, точно определять: кто они, к чему стремятся, чего хотят. Тогда музыкант разоблачит пред нами, что происходит в глубине их сердец, заставит нас принять участие в их внутренней жизни, вибрировать в унисон с их радостями или их скорбями. Таким образом, от союза слова и музыки произойдет художественный образ жизни, самый высокий, самый полный, какой только можно себе представить. «Но, — заключает Вагнер, — это соединение только тогда может оказаться плодотворным, когда музыкальный язык сольется с теми элементами, которые в разговорном языке имеют наибольшее сродство с музыкой. Определенное место, где происходит слияние двух искусств, — это пункт, где разговорный язык проявляет непреодолимое стремление выразить эмоцию в ее наличной и осязательной действительности. А этот пункт определяется самой природой мотивов, с которыми приходится иметь дело и содержание которых может быть более интеллектуально или эмоционально. Предмет, дающий пищу только уму, зато и переводим

только на разговорный язык; чем больше клонится он к проникновению эмоцией, тем еще больше требует для полного выражения своего тех выразительных средств, которые может дать только один музыкальный язык. Таким образом, природа предметов, открывающихся поэту-музыканту, определяется самою силою вещей; его область — вечно человеческое, чуждое всякого условного элемента.

Легко видеть, что драмы, построенные на таких началах, лишь весьма несовершенным образом могут отвечать на требования нашей театральной эстетики, и это в силу самого их определения. В самом деле, для Запада основной элемент всякой поэзии, и в особенности поэзии драматической, есть действие, и существенная задача драматурга состоит, следовательно, не в том, чтобы выражать ряд эмоций, но чтобы изображать завязку с ясно определенными фазами. Только, с другой стороны, надо хорошо заметить, что такая всецело внутренняя, вполне эмоциональная драма, какую ее определяет Вагнер, не так необычайна в Германии, как она необычайна во Франции. В самом деле, в глазах немцев — расы, кажется, крайне идеалистической и склонной более к мечтам, чем к действительности — внутренняя жизнь человека, мир идей и чувств представляет больше интереса, чем внешние, активные проявления этой жизни. Такое направление ясно сказывается в истории их литературы. Например, несомненно, что лирический и сентиментальный элемент в трагедии Шиллера и особенно в трагедии Гёте более значителен, чем в трагедиях Корнеля, Расина или Вольтера. Завязка, видимое действие, которое передается в событиях, стремится стать у них побочной вещью, между тем как существенный элемент драмы это — невидимое действие, разыгрывающееся в глубине сердец действующих лиц. Возьмем для примера один из классических образов театра Гёте, «Ифигению в Тавриде»: внешнее действие разворачивается широко, чинно, не спеша, без неожиданностей, без искусственных оборотов и без бурных столкновений страстей. Очевидно, поэт рассчитывает заинтересовать публику тем, что не принадлежит фабуле драмы; и Шиллер не совсем был не прав, говоря по поводу «Ифигении», что «все, что относит произведение к категории драматических поэм, безусловно наносит ему ущерб». Что особенно было важно для Гёте, это — картина внутреннего человека: он хотел развернуть пред нами светлую, полную гармоний душу Ифигении в ее чистой красоте. Эта кроткая и сильная девушка, с сердцем, открытым для всех благороднейших человеческих чувств, инстинктивно находит верный выход из тех столкновений, которые создает драма; ее благотворное влияние смягчает страдания преследуемого фуриями Ореста, смиряет гнев, kloпочущий в смятенной душе Фоаса и научает этого варвара скорбной добродетели отречения. Вот настоящий, всецело внутренний сюжет его пьесы. Упростите теперь

мысленно драму подобного рода; уничтожьте в ней сложность, не скажу — бесполезную, но без которой, строго говоря, можно обойтись; сократите завязку до более простого выражения; сделайте характеры возможно более общими и типичными; разверните в то же время в наиболее широкой мере внутреннее действие, которое станет существенным элементом пьесы, и вы будете иметь музыкальную драму так, как понимает ее Вагнер. В «Тристане и Изольде», которую можно рассматривать как образец этой драмы, вполне характеристичный и некоторым образом парадоксальный, поэту достаточно шестидесяти стихов, чтобы описать положение дела и представить своих действующих лиц, после чего действие вполне развивается в глубине душ двух героев драмы. Тристан и Изольда любят друг друга любовью непреодолимой, способной на все, более сильной, чем закон чести, который надменно разделяет их; и эта любовь гасит в них жажду жизни, потому что для них становится недостижимой единственная форма существования, которая может быть пригодной для благородных душ: жизнь долгая, честная, без утрызнений совести и без позора. Вся пьеса повествует о долгой агонии двух влюбленных, которые пьют смертельный яд в любовном напитке, об их постепенном удалении из злой, полной обмана жизни, от взоров сверкающего ложью дня — их разлучника, о постоянном пламенном стремлении их к смерти-освободительнице, к благодетельной ночи, вливающей высшее успокоение в их сердца, раздавленные страданиями жизни, — ночи, которая усыпляет их, соединенных навсегда, в великом покое небытия. Внешнего действия больше нет: весь второй акт есть только непрерывный дуэт двух влюбленных, весь третий наполнен стонами раненого Тристана, который боится умереть, не увидав своей возлюбленной, и прощанием Изольды с жизнью, — Изольды, которая умирает над трупом Тристана от любви. Такое, до крайности упрощенное, внешнее действие есть, так сказать, не более, как план, притом художественно разработанный, в котором с великолепной полнотой развертывается внутренняя драма любви и смерти, и в котором стихи поэта гармонично сочетаются с музыкой композитора. Можно, конечно, спорить о том, будет ли, собственно говоря, такая драма, как «Тристан», пьесой для театра; можно, например, смотреть на произведения Вагнера, как на «высокие драматические симфонии, которые дают немцам иллюзию театра». Тем не менее остается верным то, что Вагнер дал лирической драме оригинальную форму, которая может подавать повод к критике, но которая, во всяком случае, хорошо подходит к духу германской расы. Мы намерены здесь изучить генезис и законы этого нового жанра; мы увидим, как Вагнер путем непрерывного ряда исследований пришел к окончательной формуле своей музыкальной драмы, какие материалы служили для создания этих произведений и какими способа-

ми он воздвиг строения, вместе столь простые и столь смелые, которые поражают нас своей очаровательной мощью и циклопической грандиозностью.

Изучение вагнеровской драмы вполне естественно приведет нас к изучению философии и эстетики Вагнера.

Прежде всего драма Вагнера — в высшей степени философская, или, лучше сказать, символическая. И это не зиждется на произвольном законе, данном по личной прихоти Вагнера; это есть логическое следствие самой природы музыкальной драмы, как мы ее определили. Тем самым, что она должна быть «задумана в музыкальном духе» и что главным предметом она имеет чувства вечные, элементарные, общие всему человечеству, — тем самым, в силу необходимости, она должна принять характер философской общности. Когда поэт-музыкант более склонен выводить на сцену человека, чем индивидуум, более — типичный случай, чем частное явление, то поневоле он предлагает в своих драмах, совершенно как философ в своих рассуждениях, те великие проблемы, которые во все времена усердно посещали человеческую мысль: проблему любви, смерти, смысла жизни — и разрешает их, следуя своим временным убеждениям. Часто эта склонность его к символизму и философии вредила ему; его упрекали в том, что неразумно впутывать в поэзию умозрение, прерывать поэтическое действие холодными, отвлеченными тирадами, заимствованными из доктрин Фейербаха или Шопенгауэра, длинными метафизическими разговорами, которые утомляют и нагоняют скуку на слушателя, отвлекая внимание его от содержания. Рассуждающие подобным образом, полагаем, сами уличают себя в том, что они не только не признают истинной ценности творений Вагнера, но еще и в том, что они не одобряют немецкой поэзии и даже вообще поэзии германской за то, что в ней может быть наиболее оригинально: это — соединение живого образа с идеей, — видимой и осязательной реальности с идеальным законом, объясняющим частный случай, соединение, которое так часто осуществляется, напр., в поэзии Гёте или еще (хотя иным способом, но также в высокой степени) в драмах Ибсена. Гёте создал теорию такого рода познания вещей и назвал это созерцанием. Созерцание, по собственному его определению, по существу, состоит в том, чтобы видеть в каждом частном образе общую идею, которую этот образ вмещает в себе. Пример лучше видит вблизи Шафгаузена яблоню, обвитую плющом, и тотчас же эта картина принимает в его глазах все более и более общее значение; он представляет себе яблоню заросшей, заглушенной растением-паразитом, которое прицепляется к стволу тысячью незримых волокон, вытягивает из него свой корм и мало-помалу сущит в нем источники жизни; и это дерево, заглушенное растением,