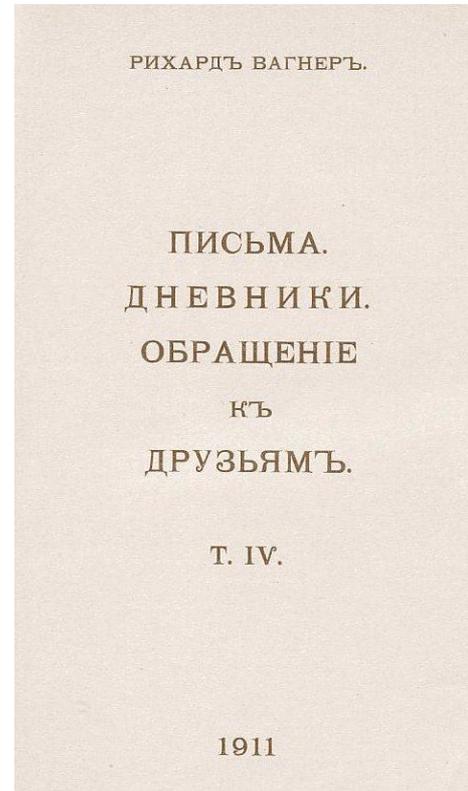
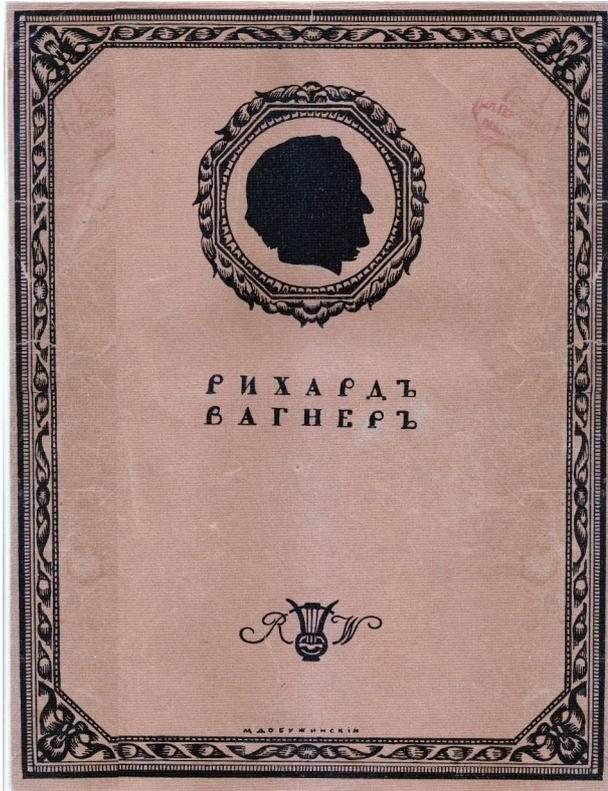


Текст оцифрован и переведен в современную орфографию с издания: *Вагнер Р. Обращение к друзьям // Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV . — М.: Издательство "Грядущий день", 1911. — С. 311–435.*



Рихард Вагнер

## «Обращение к друзьям»

I.

### [О друзьях]

Написать это пространное «Обращение» побудило меня следующее: я чувствовал необходимость выяснить кажущееся или действительное противоречие, в котором находятся между собою, с одной стороны, поэтические особенности и художественное построение написанных мною доселе оперных текстов и тех музыкальных композиций, которые из них вылились, а, с другой, взгляды и положения, недавно подробно изложенные и опубликованные мною под названием «Опера и Драма».

Я хотел бы разъяснить данный вопрос в этом «Обращении к моим друзьям», так как надеюсь, что меня поймут<sup>1</sup> только те, кто ощущает склонность и потребность понять меня. А это могут чувствовать только мои друзья.

---

<sup>1</sup> Поясняю раз навсегда, что когда я говорю о «понимании» или «непонимании», то не в том смысле, что считаю себя слишком возвышенным, глубоким или недоступным. Тому, кто хочет понять меня, я ставлю только одно требование:

Не могу я, однако, считать друзьями тех людей, которые готовы любить во мне художника, но считают себя вынужденными отказать мне в своей симпатии на почве чисто человеческой<sup>2</sup>. Разобщение художника и человека так же бессмысленно, как и отделение души от тела, и можно утверждать с уверенностью, что ни один художник в мире не пользовался любовью, что никогда его искусство не постигалось без того, чтобы не любили и его самого — хотя бы бессознательно и произвольно, чтобы при этом не сливали его жизни с его творениями. Тем более в настоящее время, при безнадежном состоянии нашего официального искусства, художник с моими стремлениями не может быть любим и его искусство не может быть понято, если это понимание и содействующая пониманию любовь не основаны, прежде всего, на симпатии, т.е. на сочувствии, на сопереживании его чисто человеческой жизни.

Однако менее всего могут считаться моими друзьями те, которые, руководясь неотчетливыми впечатлениями от моих художественных работ, переносят все то смутное и колеблющееся, что есть в их собственном понимании, на самый предмет моего искусства и приписывают особым его свойствам то, что находит почву лишь в сумбурности их собственной мысли. То положение, которое они хотят занять относительно художника и которое они всеми усилиями ума стараются во чтобы то ни стало отстоять, они называют «беспартийной критикой». Они настаивают на том, что, по существу, они-то и являются «истинными друзьями» художника, а «настоящими его врагами» — те, кто выражает ему свою полную симпатию. Наш язык так богат определениями, что, при утерянном ощущении их смысла, мы можем вполне произвольно употреблять любое из них и устанавливать между ними какие нам угодно различия. Так, мы то сливаем, то различаем «любовь» и «дружбу». Я лично, с тех пор, как сознание мое достигло полной зрелости, совершенно не могу ни представить себе, ни, в особенности, почувствовать дружбы без любви. Еще труднее мне понять, каким образом художественная критика и дружба к самому художнику могут иметь одинаковое значение.

Художник обращается к чувству, а не к разуму: если ему отвечают от разума, то это значит, что его не разумеют. Поистине, наша критика есть ничто иное, как признание своего непонимания в области художественного творчества, постигаемого только чувством, но, конечно, чувством развитым и, при том, правильно развитым. Тот, кто во что бы то ни стало хотел бы разобраться в собственном непонимании какого-нибудь художественного произведения, поступит разумно, если поставит себе целью только одно: исследовать те причины, которые мешают ему понимать это произведение. Это приведет его, в конце концов, и к вопросу об основных особенностях самого искусства, после того, как выяснится для него самое главное: свойства того чувственного явления, в котором то или иное произведение предстало перед ним. Если это явление не смогло ни взволновать, ни удовлетворить его, то это, прежде всего, свидетельствует о каком-то явном несовершенстве в

---

чтобы он видел меня таким, каким я являюсь на самом деле, и чтобы он в моих художественных произведениях признавал существенным лишь то, что, согласно моему замыслу и средствам изображения, действительно выражено в них.

<sup>2</sup> Впрочем, под словом «человек» они, строго говоря, разумеют только «гражданина». В моем же частном случае они, кажется, допускают, что у меня имеются собственные взгляды, и что я следую им, несмотря ни на что.

самом художественном произведении, о нарушенной гармонии между замыслом автора и теми средствами, помощью которых он хотел передать этот замысел чужому чувству. Два вопроса могли бы представиться тут критику, а именно, соответствовали ли средства изображение художественному замыслу и, далее, был ли самый замысел истинно-художественным? Мы говорим здесь не о произведениях изобразительного искусства, где техника воплощение является существенным элементом всего творчества художника. Мы говорим о драме, которая, в своем чувственном выражении, обусловлена только техникой писателя, но которая переходит в мир реальных фактов не так, как это бывает в изобразительных искусствах, а при посредстве особого сценического искусства. И раз какое-нибудь драматическое произведение, в своей чувственно сценической форме, не произвело определенного, верного впечатление на благосклонного критика, то он должен, во всяком случае, признать, что сценическое представление было неудовлетворительно, ибо сущность каждого внешнего изображение какого-либо предмета сводится к тому, чтобы определенно и ощутительно воздействовать на чувство. Установив это несоответствие между замыслом автора и его средствами выражения, он должен, затем, обследовать, в чем именно оно выражается: таковы ли свойства самого замысла, что он вовсе не достоин осуществления, либо не поддается осуществлению при данных средствах художника, или же несоответствие просто лежит в особенностях самих орудий выражения, которые, в определенное время, в определенном месте и при определенных внешних условиях, оказались недостаточными для воспроизведения определенной артистической идеи. Следовательно, прежде всего необходимо с полной ясностью понять художественную концепцию, которая осуществлена только в той мере, в какой это позволяют ограниченные средства драматической техники. Но как раз такое понимание, по самой природе всякого художественного замысла, может быть достигнуто не чистым рассудком, а только чувством, при том более или менее артистически развитым. А это дано лишь тем людям, которые, находясь в одинаковом положении с художником, в приблизительно одинаковых с ним условиях развития, настолько глубоко и душевно симпатизируют ему, что могли бы даже до известной степени признать его художественно-артистические стремление как бы своими стремлениями и даже принять участие в их реализации по чувству искренней, внутренней необходимости.

Все это, разумеется, могут сделать только действительно любящие художника друзья его, но никак не критик, ставящий себя намеренно вдали от него. Абсолютный критик, наблюдая художника со стороны, не видит положительно ничего, ибо и то единственное, что он действительно видит — свое собственное изображение в зеркале тщеславия, — рассуждая благоразумно, есть ничто. Несовершенство художественного произведение он усматривает не в том, в чем его, действительно, следует искать. Он ищет его в полученном несовершенном впечатлении и старается объяснить его свойствами самого художественного замысла, которого просто не в состоянии был понять. Привыкнув к такому приему критики, он даже и не делает попытки сосредоточить свое внимание на внешнем, чувственном моменте искусства. Он полагает, что, при профессиональном опыте, вполне

может ограничиться печатной, либо писанной тетрадью, в которой поэт или музыкант выразил свой замысел, поскольку ему позволили это сделать его технические средства. При этом критик переносит на этот замысел всю свою неясно ощущаемую неудовлетворенность, ища в нем обоснование для своих суждений. Хотя подобный критический прием менее всего может способствовать уразумению искусства, особенно в настоящее время, тем не менее только с его помощью критика наша и может поддерживать свое в высшей степени эфемерное, бумажное существование. В данном моем «Обращении» — к сожалению, тоже изложенном на бумаге, — я говорю не с теми, кто ощущает блаженство и гордость в таком положении вещей. Я отвергаю все их уверение в критическом дружелюбии ко мне, ибо они не поняли бы того, что я мог бы им сказать о самом себе, о своих художественно-артистических работах, по той простой причине, что они сами уверены в своих всеобъемлющих познаниях.

Выяснив, к кому я не обращаюсь, я тем самым определил тех, с кем хочу говорить. Это люди, настолько симпатизирующие мне, как художнику и человеку, что они в состоянии понимать мои намерения, которых я не могу представить им во всей полноте их чувственного выражения, ибо в современной художественной действительности не существует всех условий, для этого необходимых. Оттого я могу, вознесясь над этими условиями, стать понятным только тем, чьи настроение и чувства сходны с моими, короче говоря — моим друзьям, людям, меня любящим.

### **[Об искусстве старом и новом]**

Лишь те друзья, которые питают интерес к человеческим чертам художника, способны его понять не только при данных условиях, препятствующих осуществлению благороднейших поэтических замыслов, но и, вообще, всегда и везде. Абсолютное произведение искусства, т.е. художественное произведение, не связанное ни с местом, ни с временем, не предназначенное пройти в жизнь через посредство определенных лиц, для определенного круга людей, при определенных обстоятельствах — такое произведение является бессмыслицей, призрачным видением эстетической фантазии. На почве действительных художественных произведений, созданных веками, сложилось общее понятие искусства: для того, чтобы снова претворить это понятие в нечто реальное, так как иначе трудно было бы удержать его даже в уме, его облекли не существующею плотью, которая, под именем абсолютного искусства, сознательно или бессознательно, выставляется, как пугало, нашими эстетическими критиками. А так как эта не существующая плоть, в своей вымышленной чувственной форме, является только отподоблением художественных форм прошлого, то эстетическая вера в нее представляется, по существу, чем-то консервативным, чем-то, в артистическом смысле слова, совершенно бесплодным. Только во времена полного эстетического упадка могла родиться — в головах, а не в сердцах людей — вера в такое искусство. Зародыши этой веры мы находим уже в александрийскую эпоху, в тот исторический момент, когда угасло живое греческое искусство. Но принять определенный догматический характер, обратиться в упорный и злой принцип

преследования, — а это главная задача, которую ставит себе современная художественная критика, — она могла только в тот момент, когда навстречу ей из самой жизни стали подыматься новые ростки истинного художественного творчества. Силу этих новых побегов поймет каждый человек с здравыми чувствами, но отнюдь не художественный критик современности, питающийся исключительно изжитым прошлым. Вращаясь мыслями в сфере одних отвлечений, он находит призрачное оправдание для своей деятельности в том, что эти новые ростки еще не достигли полного выражение своих сил. Дело в том, что среди других абстракций, извлеченных из художественных произведений прошлого, критика создала понятие необходимо реальной, внешней оболочки, будто бы неразлучной со всяким настоящим произведением искусства. В ростках нового, полного жизни, творчества она не находит осуществление этого требование реальности, хотя именно исполнение его повлекло бы за собою прекращение всего ее существования. Вот почему она и отрицает за этими ростками право на жизнь или, точнее говоря, право стремиться к полному чувственному воплощению своих внутренних сил. Таким путем эстетическая наука пришла, по истине, к убийственному для искусства, свирепому фанатизму, готовому с истинно-реакционным усердием принести в жертву консервативной химере художественного абсолюта, осуществление которой совершенно недостижимо, по той простой причине, что оно лежит далеко позади нас в историческом прошлом, живую реальность естественных стремлений к новому художественному творчеству. То, что единственно может привести эти стремление к успеху, что может дать вполне раскрыться всем побегам нового движения, словом то, что раз навсегда покончит с эстетическим фантомом художественного абсолюта, это — победа над теми условиями, при которых можно извлечь из жизни и для самой жизни наиболее подходящую, внешнюю, чувственную форму артистического творчества. Абсолютное искусство, т.е., искусство, ничем не связанное, существующее только, как некоторое понятие ума, естественно не зависит ни от чего, ни от времени, ни от места, ни от определенных внешних условий: произведение такого искусства может быть, например, написано две тысячи лет назад для афинской демократии и ставиться на сцене теперь, при прусском дворе в Потсдаме. В представлении наших эстетиков подобное произведение сохраняет навсегда одну и ту же ценность, остается неизменным по своей сущности, независимым от времени и места. Они готовы сказать, что, как некоторые сорта вин, оно даже выигрывает от времени, и потому может стать понятным только в данный момент, когда уже легко представить себе демократическую афинскую публику, все ее впечатления, и тем самым до бесконечности усилить источник своего критического познание<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Так наши бездельные литераторы не находят лучшего развлечения для себя и для публики, занятой ленистой болтовней на эстетические и политические темы, как все снова и снова писать о Шекспире. Они решительно не могут понять, что тот Шекспир из которого они, своею критикою, своими жадными губами, готовы высосать все соки, не стоит и гроша. В лучшем случае, он может свидетельствовать только об их убожестве, в котором они сами с таким упоением и так пространно расписываются. Тот Шекспир, которого мы действительно хоть сколько-нибудь ценим, — поэт, творящий все новые и новые создания, представляющийся для каждой новой эпохи тем, чем он был в свое время.

## [Об искусстве «монументальном» и драме]

Хотя все это и подымает современный дух человека, все же с непосредственным восприятием самого искусства дело обстоит довольно плохо. Оно становится, при таких условиях, совершенно невозможным, потому что оно дается только чувству, а не комбинирующему рассудку, никогда не стоящему лицом к лицу с предметом. Если от этого безотрадного головного общения с искусством перейти к действительному наслаждению им, которое, сообразно с природою художественного творчества, дается только на почве чувств, то мы должны для этого обратиться к первоисточнику. По самой своей сущности, оно относится к вымышленному нами, монументальному творчеству точно так же, как живой человек — к мраморной статуе. Особенности всякого действительно художественного произведения в том и заключаются, что оно носит на себе явный отпечаток известного времени, известного места и известных внешних условий, что в своем живом воздействии на окружающих оно, как определенное явление, неотделимо от этих условий, что оно не заключает в себе ничего монументального.

Этот характер истинного искусства останется для нас неясным, и требования, основанные на таком понимании художественного творчества, будут казаться необоснованными, если мы не придем к правильному пониманию общечеловеческого, универсального элемента. Пока мы не признаем и не утвердим со всех сторон, что в индивидуальности выражается вся сущность человеческого рода, в противоположность религии и государству, которые подчиняют понятие индивидуальности понятию человечества и, тем самым, приносят его в жертву идее рода, мы не в состоянии будем постигнуть и того, что живая современность, с ее богатством действительных, реальных впечатлений, должна раз навсегда вытеснить все монументальное, совершенно не имеющее или почти не имеющее никакого отношения к современности. В действительности мы так крепко срослись с идеей монументального, что не придаем значение тем художественным произведениям, которые не подходят под эту идею. Подобный взгляд на искусство имеет, конечно, свое оправдание, как противовес легкомысленной моде, никогда не удовлетворяющей истинных человеческих потребностей, ибо, по существу, он является реакцией благородного чувства стыда против ее неестественных крайностей. Как только проходит мода, он теряет почву, иначе говоря, лишается всякого права на дальнейшее существование. Безусловное уважение к монументальному стилю совершенно немыслимо: в действительности он зиждется лишь на эстетическом отрицании не дающей удовлетворения, отталкивающей современности. Но с успехом преодолеть современность одним лишь стремлением к монументальному это отрицание не может. Монументальное, с ростом этого стремления, само становится, в конце концов, новой модой, что мы и наблюдаем в настоящее время. Таким путем мы никак не можем вырваться из того круга интересов, над которым хотело бы вознестись благородное стремление к монументальному. И нет иного разумного выхода из создавшегося противоречия, кроме следующего: необходимо насильственно устранить социально-бытовые условия как моды, так и монументального, ибо и мода, и монументальное имеют свои основы в самой жизни. Мода является реакцией непосредственного живого стремления современности против холодного

бесстрашие идеи красоты, проявляемого в сильном тяготении к монументальному. Одновременное уничтожение и монументального, и моды дало бы возможность войти в жизнь настоящему искусству, которое всегда имеет современный характер и, будучи связано тысячами нитей с окружающим миром, воспринимается с подъемом истинного сочувствия. А это, в свою очередь, означало бы, что самым условием этого искусства коренятся в действительной жизни. Одной из задач моего произведения «Искусство будущего» было — твердо установить, что подобное творчество не может быть уделом современного изобразительного искусства, поскольку оно вынуждено проявлять себя исключительно, как монументальное, и поскольку самым своим существованием оно обязано нашему рвению к монументальному. Таким творчеством может быть только драма. Я старался выяснить, что драма займет по отношению к жизни правильное положение только тогда, когда всеми своими моментами она будет давать полную ей параллель, неразрывно связанная с нею особенным характером отношений. Она должна казаться рожденною самой жизнью. По индивидуальным чертам пространства, времени и обстановки, драма является чем-то настолько своеобразным, что для ее понимания, для наслаждения ею, необходим не рассудок, со всеми его рефлексиями, а непосредственное чувство, с его живыми восприятиями. Но такое понимание может быть осуществлено лишь в том случае, если содержание ее, абсолютно рассчитанное на чувство, выступает перед нами в соответственной оболочке. Она должна обращаться к универсально-художественной способности восприятия при помощи универсально-художественных средств выражения, а не при помощи изолированных элементов искусства, рассчитанных только на изолированное восприятие. Вот какую задачу преследовало мое «Искусство будущего». В чем именно состоит разница между таким произведением искусства и тем монументальным искусством, которое одно только и грезится нашей эстетической критике, ясно для всякого, кто желал бы меня понять. А утверждать, что то, чего я ищу, уже имеется в современной действительности, могут только те, для кого искусство совсем не существует.

### **[Жизненные устремления современности как источник драмы, стремление в будущее]**

Одно только положение, по необходимости мною принятое, могло бы дать и непредубежденному человеку известное основание подчеркнуть противоречие, в которое я впадаю: условием, необходимым для появления какого-либо произведения искусства, я ставлю на первый план жизнь, но отнюдь не ту, которая произвольно отражается в мыслях философа или историка, а наиреальнейшую, чувственную жизнь, свободный источник произвольного. А между тем я, художник современности, строю основные черты «искусства будущего», да к тому еще в связи с формой, которая может быть создана только самым этим будущим, его артистическим стремлением. Хочу оправдаться не одною лишь ссылкой на то, что я набросал самую общую схему этого искусства, хочу указать еще — не для оправдания, а для уяснения моей задачи — на то, что истинный художник современности, несомненно, должен иметь решающее во всех отношениях

влияние на творческую работу будущего. Он может даже наперед предугадать размеры этого влияния, потому что должен относиться к нему с полной сознательностью. При благородстве стремлений, сознание это вырастает у него из внутренней глубокой неудовлетворенности современной ему жизнью: он видит, что осуществление тех возможностей, которые заложены в его собственном артистическом чувстве, находится в полной зависимости от жизни будущего. Тот, кто держится по отношению к будущему фаталистических воззрений, тот, кто думает, что мы не можем иметь о нем никакого определенного представления, тот этим самым признает только одно, что в своей личной эволюции он не доразвился еще до кристаллизации разумной воли. А разумная воля — это сознательное желание произвольного, естественного, и эту волю, направленную на построение будущего, может предчувствовать лишь тот, кто сам овладел ею. Кто не понимает, что построение будущего является необходимым следствием разумной воли настоящего, тот, вообще, не имеет разумного понятия ни о настоящем, ни о прошедшем. Кто не одарен инициативой характера, тот и в настоящем не может усмотреть никакой инициативы для будущего. Но инициатива будущего творчества исходит от художника, постигающего живую современность, сосредоточившего в себе все ее возможности, ее непреклонную волю, и — при этом — не ставшего ее рабом. Он должен быть ее подвижным, одаренным волею, творцом, сознательным носителем рвущихся из нее жизненных задач.

Познать жизненные стремление современности, — это значит почувствовать необходимость придать им известную активность. Но осуществление жизненных задач нашей современности возможно только в одной форме, в форме предначертание будущего, — не в виде механической комбинации элементов прошлого, а в виде некоторого свободного и самостоятельного, во всех своих моментах, из самой жизни творящего начала. Такая деятельность является полным разрушением монументального. Для искусства она создает необходимость непосредственного соприкосновения с современной жизнью, базу для драмы. Художник, признающий, что такое направление в искусстве необходимо, что оно создает взаимодействие между ним и жизнью, постоянно развивающейся, постоянно опрокидывающей все монументальное, естественно должен признать и неспособность текущей официальной современности вызвать подобное направление на поверхность и слиться с ним. Именно официальный строй нашего быта, поскольку он соприкасается с искусством, сложился под исключительным воздействием монументального и реагирующей против всего монументального моды. Поэтому творить в такой гармонии с официально общественной жизнью настоящего может только либо художник, подражающий монументам прошлого, либо художник, ставший рабом моды. Но оба они, по существу, не художники. Истинный же художник, работающий в том драматическом направлении, о котором я говорил выше, может проявить себя только в дисгармонии с духом официальной общности. Но так как именно такой художник первый признает истинным искусством только искусство, разумно идущее в своих чувственных формах навстречу самой жизни, то он и вынужден осуществление своих высших артистических стремлений перенести в перспективы

будущего, свободного от владычества и монументального, и моды. Он должен свою артистическую волю направить всецело на искусство грядущего, независимо от того, суждено ли ему, или кому-нибудь другому, в самом деле, войти в эту жизнь будущих возможностей и будущих осуществленных форм.

### **[Творческие устремления в будущее и конкретная театральная жизнь]**

Такая воля, однако, недоступна ни для метафизического философа, ни для критика: она возможна только для истинного художника. При его взгляде на современную действительность, мышление и критика сами по себе стали необходимою, неизбежною чертою его художественной деятельности. Он созерцает свое отношение к общественной жизни не с холодным равнодушием абсолютного экспериментатора, а с горячею потребностью сознательного общения с нею. Вот что необходимо развивает в нем критическую мысль. Соприкасаясь с внешними формами современной жизни, он замечает полную невозможность, помощью механических средств едино господствующего монументального или модного искусства, дать понятное выражение тому, что его волнует. Имея в виду настоящего драматического поэта, я хочу сказать, что в данную минуту совершенно отсутствует то театральное искусство, та драматическая сцена, которая могла бы облечь плотью его художественно-артистические задачи. Современные театры представляют собою либо орудие монументальной критики — вспомним берлинского Софокла, Шекспира, — либо органы всевластной моды. А пройти мимо этих театров совершенно немислимо. Это связано для драматурга с потерей всякой, даже самой отдаленной, надежды на осуществление своих настоящих замыслов: ему, несомненно, пришлось бы писать свои драмы только для чтения. А так как драма становится произведением искусства, только облечшись плотью полного чувственного выражения, то для того, чтобы не совсем изменить основным стремлениям своего творчества, он должен, в конце концов, довольствоваться несовершенной сценической передачей своих замыслов.

Впрочем, замыслы эти могут считаться осуществленными только в том случае, если воплощение их на сцене дается не только в соответственной форме, но и в определенное время, при известных условиях, перед определенной, родственной поэту публикой. Поэтическая концепция, сложившаяся среди известных обстоятельств и в определенном кругу людей, может произвести вполне соответствующий эффект только в том случае, если будет выражена на сцене при тех же условиях и перед тем же кругом людей: только тогда она будет понята без помощи критики, и зрители проникнутся ее гуманным содержанием. Но это невозможно, когда все условия жизни исчезли и обстоятельства изменились окончательно. Так, например, в эпоху, предшествовавшую первой французской революции, существовала целая категория искателей фривольных наслаждений, для которых Дон-Жуан был явлением вполне понятным, правильно выразившим их настроение. Когда поэт творил этот тип, или когда ему давал последнюю черту реальности актер, всей своей личностью как бы созданный для роли Дон-Жуана, как создан итальянский язык для передачи в

слове его сущности, то действие на чувство зрителя должно было получиться совершенно определенное, не подлежащее никаким сомнениям. Но какое впечатление должна произвести эта драма в наше время, когда ее ставят перед совершенно изменившейся публикой биржевиков и тайных советников, и роль Дон-Жуана исполняется актером, который охотно играет в кегли, пьет пиво и, поэтому, совершенно избавлен от всяких искушений изменить своей жене?

Прибавьте ко всему этому игру на немецком языке, в переводе, в котором совершенно исчезли характерные следы итальянской речи! Разве такой Дон-Жуан не будет, по меньшей мере, понят совершенно иначе, чем этого хотел художник? И разве понимание, внушенное, в лучшем случае, критикой, не должно быть признано, в действительности, полным непониманием «Дон-Жуана»? Можете ли вы оценить красоту местности, которую вам показывают во тьме, ночью?

При той случайности и неполноте, в которой современный художник предстает перед публикой, он неизбежно должен оказаться тем менее понятным, чем больше художественная концепция его произведения связана с жизнью. Такая концепция не может быть случайной, абстрактной, выросшею из эстетического каприза. На уровень определенного явления искусства она возносится только тогда, когда, благодаря времени и известным условиям, она складывается в определенную, индивидуально характерную величину. Передача такого замысла может иметь соответствующий успех лишь в том случае, если он предстает на сцене, дыша тою теплотою, с какою он создавался в душе поэта, и воспринимается теми самыми зрителями, которые, сознательно или бессознательно, содействовали его возникновению. Таким образом, художник, произведение которого рассматривается, как нечто монументальное, как нечто такое, что в любое время и при любой публике может быть представлено на сцене, подвержен всем опасностям превратного истолкования. Он может опираться лишь на тех, кто, в своей симпатии к нему, постигает его положение, кто, приняв участие в его стремлениях, столь трудно осуществимых при данных обстоятельствах, берет на себя инициативу самоотверженно возместить ему недостаток тех факторов, в которых отказала ему, его произведению, действительность. К этим-то сочувствующим и соучаствующим в творчестве друзьям я и обращаюсь с настоящими рассуждениями.

### **[О противоречиях в собственных взглядах]**

Перед лицом этих друзей, которым произведение мои не были еще показаны в настоящем виде, я должен, для лучшего уразумения моей деятельности, разъяснить противоречия, существующие между моими оперными концепциями, известными публике, и недавно высказанными мною взглядами на оперу вообще. Я говорю об оперных текстах, ибо в них не только яснее всего раскрывается связь моего искусства с моею личною жизнью, но и потому, что на анализе этих текстов я должен показать связь моих музыкальных концепций, моих оперных композиций, с самою их сущностью.

Противоречия, о которых я говорю, совершенно не существуют для того, кто каждое явление воспринимает не иначе, как в перспективе времени. Кто принимает в расчет его развитие, тот усмотрит противоречие лишь в том случае, если оно покажется ему оторванным от пространства и времени, неестественным, неразумным. Оставлять же момент развитие вовсе без всякого внимания и смешивать в одну неразличимую массу разъединенные во времени, ясно различимые его фазисы — значит держаться неестественного и неразумного взгляда, свойственного только нашей монументально исторической критике, а не здоровой критике сердца, сочувственно открытого для всевозможных впечатлений. В этом лишенном всякой критической мысли поведении нашей современной критики повинна, между прочим, и общая ее точка зрения на искусство, желание все измерять масштабом монументальности. Для нее художники и произведения всех времен и народов располагаются рядом, в преемственной последовательности, и все различие между ними, неосоздаемое живым, теплым чувством, является лишь материалом для художественно-исторических справок, классифицируемых и проверяемых по абстрактным хронологическим датам. Ведь при действительной способности ощущать искусство, одновременное восприятие различных произведений должно быть также невыносимо, как слушать подряд Себ. Баха и Бетховена. По отношению ко мне лично, лица, претендовавшие на оценку моей художественной деятельности, в ее внутренней связности, поступили с такою же недостойною настоящей критики небрежностью и нечуткостью. Так, например, мои взгляды на сущность искусства, до которых я дошел путем постепенной, медленной эволюции, они переносят, в своих критических суждениях, на произведение моего творчества, лишь естественным ходом развитие приведшие меня к определенным теориям. Так, например, если я — не с точки зрения абстрактной эстетики, а с точки зрения живых ощущений художника — считаю принцип христианства вредным и бесплодным для искусства, то критики указывают мне на противоречие этого взгляда с моими прежними драматическими произведениями, в которых известный христианский дух, неразлучный с современным историческим этапом, чувствуется с полною ясностью. Им не приходит в голову, что если бы они сравнили новозавоеванную точку зрения с покинутой старой, то увидели бы, что, при всем различии, оба эти взгляда на искусство развились друг из друга, и что было бы гораздо правильнее новую мою точку зрения вывести из старой, чем оценивать эту последнюю на основании новой. Они же поступают как раз наоборот: считая возможным концепцию и исполнение прежних работ рассматривать под углом новых моих воззрений, они, разумеется, находят в них известную непоследовательность и целый ряд противоречий. В этом они видят лучшее доказательство ошибочности тех взглядов, которым я не следую сам в моей творческой деятельности. С чрезвычайной легкостью они одним ударом убивают, таким образом, двух зайцев, объявляя и всю мою художественную, и теоретическую деятельность проявлением ума, критически необразованного, спутанного и экстравагантного. А собственную свою работу они, при этом, называют «критикой» — критикой, к тому же еще, «исторической школы!»...

Я коснулся здесь весьма существенного вопроса о мнимых моих противоречиях, хотя мог бы вовсе не упоминать о нем в этом «Обращении к друзьям», ибо моим другом, в действительности, может быть только тот, кто понимает, что это противоречие лишь кажущееся. Но мои самообъяснения крайне затрудняются тем обстоятельством, что даже друзья имеют обо мне разорванное, несовершенное представление. Один из них видел одно, другой, случайно, другое драматическое произведение, и все симпатии ко мне основаны, обыкновенно, на знакомстве с одною какою-нибудь моею драмою, к тому же несовершенно разыгранною на сцене. Многое приходится моим друзьям восполнять из самих себя, из стремлений собственной личности: полного художественного наслаждения они могут достигнуть, только вложив в чужое эстетическое произведение огромную работу своей собственной фантазии, своей собственной мысли. Но тут я дошел до пункта, в котором необходимо ясное взаимное понимание: мои друзья должны знать меня целиком, чтобы решить вопрос, могут ли они быть моими друзьями вполне. Остановиться на половине пути нельзя. Не могу допустить, чтобы то, что было неизбежно в моем развитии, снисходительными людьми считалось только допустимым, поддающимся, по степени их симпатии ко мне, известному истолкованию в мою пользу. Вот почему я и обращаюсь именно к ним, чтобы дать им полное представление о ходе моего развития и окончательно рассеять все указанные выше мнимые противоречия.

Хочу разрешить эту задачу не путем отвлеченного критического мышления. С полною правдивостью попытаюсь представить весь ход моей эволюции, шаг за шагом, как он рисуется мне самому. Разверну всю линию моих работ и тех настроений, из которых они вылились, не прибегая к отвлеченным схемам, не смешивая различных вещей в одну груду.

II.

### **[Творческая история. Начало. Значение художественных впечатлений для будущего артиста. «Вечно ищущий» творческий дух]**

О своих ранних художественных работах скажу вкратце: это — обычные попытки творчества еще не развившейся индивидуальности, попытки овладеть, по мере роста личных сил, теми общими художественными впечатлениями, которые с детства управляют нами. Артистическая воля художника, в ее первых проявлениях, ничто иное, как удовлетворение бессознательного стремления подражать тому, что всего сильнее на нее подействовало.

Когда я задаю себе вопрос, в чем состоит одаренность артистической природы, то могу ответить только одно: она — ни что иное, как сила и богатство впечатлений. Для природы нехудожественной, склонной к политике, характерно то, что с юности она сказывает сопротивление известным впечатлениям, и сопротивление это, с течением времени, переходит в некоторый учет всех выгод, связанных с отпором внешнему миру, в некоторую способность все, что лежит за гранью нашей личности, относить к себе, но не наоборот. Природа артистическая, вольная от всяких

политических интересов, определяется одною крупною чертою: она безоглядно отдается впечатлениям, симпатически на нее действующим. Могущество этих впечатлений само измеряется способностью к восприятию, переходящему в стремление излиться перед людьми только тогда, когда оно наполняет душу потоком восторженных настроений. В этом избытке настроений и заключена вся сила артистического творчества. Она ничто иное, как потребность отдать в общении с людьми сверхмерное богатство своих восприятий. Артистическая сила человека раскрывается в двух направлениях, смотря по тому, находится ли она под действием впечатлений чисто художественных, или впечатлений от самой жизни. Художника, как такового, определяют, прежде всего, впечатление артистические. И если его способность к восприятию вся поглощена этими впечатлениями, до такой степени, что все новые впечатления, идущие от жизни, находят его уже совершенно истощенным, то мы имеем перед собою абсолютного художника, развивающегося в направлении, которое можно назвать женственным, т.е. творящим исключительно женственный элемент искусства. К этому направлению должны быть отнесены те художники, деятельность которых создает атмосферу современного искусства. Это обособленный от жизни мир творчества. Это искусство, которое, безглаголиво ограждаясь от соприкосновения с действительностью, не только современною, но и всякою вообще, само себе довлеет. Действительность кажется этому искусству его злейшим врагом, его абсолютным противником. На жизнь оно смотрит, как на силу, во всем и всегда ему мешающую. Каждую попытку перелить в артистическую форму впечатление самой жизни оно считает невозможной и потому бесполезной для художника. В этой категории искусства мы находим, на первом плане, живопись и — особенно — музыку. Иначе обстоит дело в тех случаях, когда развитая способность артистического восприятия уже наметила и как бы оформила определенное отношение к жизни, — не только не умалила его, но, напротив, вознесла его высоко. Тогда жизнь воспринимается согласованно с художественными впечатлениями, и сила, вырастающая из сверхмерного богатства этих впечатлений до потребности излить их перед людьми, есть истинно поэтическая сила. Она не обособляется от жизни, а, напротив, стремится к ней навстречу со своими кристаллизующими формами. Это направление искусства мы назовем мужественным, творящим.

Тем, которые могли бы подумать, что я хочу настоящим «Обращением» стяжать себе славу «гения», я заранее возражаю самым решительным образом. Я чувствую себя в силах показать всю бесконечную поверхность и бессодержательность тех суждений, по которым всякая выдающаяся сила художественного дарования может считаться достаточно истолкованною, если ее просто назвать «гениальностью». Самое явление «гения» представляется нам чистой случайностью, которую Бог, или природа, посылает, куда захочет, при чем ниспосланный дар часто достается вовсе не тому, кому бы следовало. Нам говорят о людях, которые сами не знают, что им надо сделать со своею гениальностью. Силу, называемую гениальностью, я отношу к той способности, о которой я подробно говорил выше. То, что производит на эту силу могущественное действие, то, что заставляет ее творить из себя, мы должны, по всей справедливости, назвать носителем всех форм и образов,

единственным условием ее дееспособности. Вне индивидуальной силы человека лежащее, широко развившееся искусство, в созданиях прошлых веков и текущей современности, поднялось до степени какой то универсальной субстанции: оно находится в полной связи с жизнью, на которую индивидуум оказывает воздействие силою, названною мною в другом месте коммунистическою. При все охватывающих и кристаллизирующих впечатлениях от искусства и жизни индивидууму не остается ничего своего, ничего, кроме силы, ничего, кроме жизненной силы, ассимилирующей все родственное и необходимое. А эта сила и есть описанная мною выше способность восприятия, которая, если только она с безоглядною любовью отдается действующим на нее впечатлениям, неизбежно должна разрешиться, на известной высоте, актами настоящего творчества.

В те эпохи, когда эта сила, сила индивидуальности, совершенно парализована либо гнетом государственности, либо полным разложением внешних форм жизни и искусства, как в Китае, как в эпоху упадка всемирного владычества Рима, в такие эпохи мы совершенно не встречаемся с явлениями гениальности. Это служит ярким доказательством того, что не прихотью Бога, или природы, появляются гении в мире. Точно также не знали этого явление и те времена, когда обе творящие силы — индивидуализм и коммунизм — сплетались в необузданной свободе все новых и новых созданий. Это было в так называемые доисторические времена, когда язык, миф и искусство рождались в полной правде. Тогда не было того, что мы называем сейчас «гением»: гениев отдельных не было, потому что гениальны были все. Только в такие эпохи, как наша, мы имеем отдельных людей, называемых и признаваемых гениями. Это имя мы даем всякой творческой силе, освободившейся от дисциплины государства, от господствующей догматики, от инертной приверженности к разрушающимся формам искусства, — творческой силе, пробивающей новые пути и оживляющей их своим духовным содержанием. Вглядываясь внимательнее, мы увидим, что эти новые пути отнюдь не являются путями произвольными, проложенными усилиями единичной личности, а только продолжением уже давно существующего общего направления жизни, в которой, рядом с отдельными индивидуальностями, постоянно работала некоторая общая сила бесконечно многообразных и разнообразных характеров, объятая — сознательно или бессознательно — одним непреложным стремлением уничтожить все старые формы и построить жизнь и искусство на новых началах. Так и здесь мы видим общую силу, своею деятельностью, своим творчеством, охватывающую и ту индивидуальную силу, которую мы неразумно и без всякой аргументации называли до сих пор гениальностью, хотя, по понятиям нашей эпохи, она коренится в элементе универсальном. Конечно, и сама эта общая, коммунистическая сила, со своей стороны, проявляет свое существование только тем, что она сопresentствует в силе индивидуальной, ибо, вообще говоря, она ничто иное, как сила конкретно человеческая, сила каждой отдельной личности. Форма явление ни в каком случае не должна считаться, как это кажется на поверхностный взгляд, созданием индивидуального элемента, ибо этот индивидуальный элемент принимает участие в общей работе, в чувственном выражении и осуществлении всех наличных возможностей, только определенной

стороною своей сущности, которую я уже старался выше наметить и которую я сейчас хочу наметить еще теснее, во всей ее стихийности. Вместо определения, позволю себе привести черту из мифологии, вопреки всем увещаниям историко-политической школы.

Прекрасная морская дева Вахгильда родила королю Викингу сына. К малютке приблизились три норны, чтобы передать ему дары. Первая норна дала ему телесную силу, вторая — мудрость, и обрадованный отец с благодарностью повел обеих фей занять места рядом с ним, у самого престола. Третья норна принесла ребенку «дух, вечно недовольный, лишь о новом мечтающий». Короля испугал этот дар, и он отказался поблагодарить молодую норну. Оскорбленная фея, в наказание за отцовскую неблагодарность, отобрала свой дар. Сын вырос большим и сильным и скоро узнал все, что только требовалось знать. Но никогда он не чувствовал стремление к работе и к творчеству. Всем он был доволен и сживался с каждым положением. Он не любил никогда, но никогда и не ненавидел. Так как ему случилось жениться, то он и произвел на свет ребенка и отдал его всезнающим карликам, чтобы они научили его чему-нибудь путному. Этот сын и был тот Виланд, которого нужда впоследствии заставила выковать себе крылья. Старик же скоро стал посмешищем для взрослых и детей, и сколько бы его ни дразнили, он не сердился никогда. Он был мудр и знал, что народ и дети любят дразнить и издеваться. Чувствительным он становился только тогда, когда ему говорили что-нибудь об его матери: дурно отзываться о ней он не позволял никому. Когда он подошел однажды к морскому проливу, у него не явилось мысли построить корабль и переплыть на нем этот пролив — нет, несмотря на всю его ширину, он пытался перейти его вброд. Поэтому народ и назвал его «Бродом». Однажды ему захотелось проведать сына и узнать, хорошо ли ему живется в учении и многому ли он научился. Но придя к скале, он нашел вход в пещеру карликов закрытым. Карлики задумали сделать недоброе с мальчиком и хотели воспрепятствовать появлению отца. Но это нисколько не встревожило его, ибо он всегда был доволен всем на свете. Он уселся у входа и уснул. От его мощного храпа оторвался кусок скалы, свалился к нему на голову и убил его. Вот какова была жизнь сильного и мудрого великана Брода! Вот к чему привела отеческая забота Викинга, сына упоительной морской девы Вахгильды! Так доньне воспитываешься и ты, мой немецкий народ!

### **[Начало собственного творческого пути]**

Со дня рождения юная фея сулит нам всеми отвергаемый дар: «дух, вечно недовольный, лишь о новом мечтающий», благодаря которому мы когда-нибудь могли бы стать «гениями»<sup>4</sup>. Но в наше время воспитательной маниакальности только одна случайность может дать нам этот дар — случайность не получить никакого воспитания. Не опасаясь отца, умершего, когда я был еще ребенком, гонимая норна успела незаметно проскользнуть к моей колыбели и наделить меня

---

<sup>4</sup> Это мнение раздосадовало в свое время Кельнского профессора Бишоффа: он считал его непристойным намеком на себя и своих друзей.

своим даром. Непокорный дух мой никогда не оставался без этого дара и, среди полной анархии, сделал единственным моим воспитателем жизнь, искусство и меня самого.

Минуя бесконечное разнообразие и разнородность впечатлений, весьма живо влиявших на меня в юности: они чередовались в той же степени, в какой, сменяясь, действовали на меня. Казался ли я тогда, под их влиянием, кому-нибудь «вундеркиндом», сомневаюсь. Механической виртуозности во мне не вырабатывали, и я не ощущал к ней ни малейшего влечения. Я чувствовал склонность к комедии и удовлетворял ее у себя, в комнате. Конечно, эту склонностью я обязан близкому соприкосновению моей семьи с театром. Но странно, сам я никогда не соглашался пойти туда. Вероятно, известное презрение, даже отвращение к нарумяненным комедиантам создано у меня из детских впечатлений от классической древности, от строгости античного мира, внушенных гимназией. Мое подражательное усердие определеннее всего выразилось в писании стихов и сочинении музыки. Может быть, я стал бы писать и красками, если бы мой отчим, портретист, не умер рано, и живопись, таким образом, не исчезла из окружающей меня обстановки, хотя, помнится, изучение техники рисования мне очень скоро надоело. Я писал пьесы, и когда на пятнадцатом году ознакомился с симфониями Бетховена, то страстно взялся за музыку, которая, впрочем, еще и раньше, со времен Веберовского «Фрейшютца», чрезвычайно сильно действовала на меня. Но и во время занятий музыкой подражательный инстинкт поэзии никогда не покидал меня окончательно. Он только подчинился элементу музыкальному — я стал им пользоваться для него. Так, помню, под влиянием пасторальной симфонии, я принялся за сочинение пастушеской пьесы, которая в драматическом отношении была вдохновлена Гётевским «Капризом влюбленного». Тогда я не набрасывал предварительно никакого поэтического плана, писал одновременно и стихи, и музыку, а ситуациям предоставлял возникать самим из этих элементов.

### **[«Феи»]**

После многих уклонений то в одну, то в другую сторону, в год, когда мне исполнилось восемнадцать лет, меня застигли впечатление июльской революции. Они сильно всколыхнули меня в разных направлениях — особенно глубоко меня захватила борьба Польши за свободу и, затем, печаль ее падения. Но все же эти впечатление не отражались еще никакими реальными образами в общем моем артистическом развитии, они только подымали дух. Мои способности восприятие до такой степени определялись одними только чисто художественными впечатлениями и до такой степени толкали меня на путь подражаний, что как раз в это время я мог заниматься исключительно только музыкой. Я писал сонаты, увертюры, написал одну симфонию и даже отказался от предложенного мне текста для оперы «Костюшко». Тем не менее мое творческое рвенье все же направлялось на драму, т.е., в данном случае, на оперу. По сказке Гоцци я написал либретто к опере «Феи». Господствовавшая романтическая опера Вебера и Маршнера, выступавшего в то время в Лейпциге, где я жил, толкнула меня к подражанию. Я написал оперный текст, т.е. именно то, к чему

стремился. Затем я переложил его на музыку, пользуясь впечатлениями от Бетховена, Вебера и Маршнера. Но все же в сказке Гоцци меня привлекал не только годный для либретто сюжет, но и само ее содержание, произведшее на меня живое действие. Фея, которая, ради обладание любимым человеком, отказывается от бессмертия, может перейти в смертное состояние, только исполнив целый ряд тяжелых условий. Если влюбленное в нее земное существо нарушит их, то она обречена на жестокие страдания. Возлюбленный подвергается испытанию, которое заключается в следующем: в каком бы виде ни вынуждена была предстать перед ним фея, какой бы злой и жестокой она ему ни показалась, он не должен маловверно оттолкнуть ее от себя. В сказке Гоцци фея оборачивается змеей. Проходящий через искус возлюбленный расколдовывает ее поцелуем. Таким образом он делает ее своею женою. Я изменил этот конец. У меня фея превращается в камень, но песня возлюбленного, полная нетерпеливой страсти, разрушает колдовство. В награду король фей принимает юношу, вместе с феей, в бессмертно-блаженный мир своих владений, а не отпускает на землю, как у Гоцци. Это различие представляется мне теперь не маловажным, и хотя оно было внушено только музыкой и привычным оперным приемом, все же тут, в зародыше, уже заложен важный момент всего моего развития.

В то время я вступил уже в тот возраст, когда сознание человека начинает, по возможности, более непосредственно заниматься окружающим миром. Фантастическая распущенность немецкой студенческой жизни, после периода бурных кутежей, скоро надоела мне. Я стал чувствовать женщину. Тоска, утолить которую не могло ничто, снова нашла для себя идеальное питание в чтении «Адринжелло» Гейнзе, поэтических произведений Гейне и других творений тогдашней «молодой» Германии. Новые впечатление подействовали на меня также, как они, вообще, могут подействовать на человека, находящегося под гнетом ханжеского и лицемерного общества. Только свойственное мне стремление к художественному творчеству, освобождаясь от влияние окружающей жизни, влекло меня в сторону разных эстетических впечатлений. Из них особенно живыми были впечатление новейшей французской и даже итальянской оперы. Этот жанр совершенно овладел немецким оперным театром и составлял почти исключительный его репертуар. Вот почему влияние его на человека того настроения, в каком тогда находился я, должно было быть совершенно неустранимым. Эта музыка выражала, по крайней мере, для меня лично, то, что я ощущал: светлую жизнерадостность в оболочке неизбежной фривольности. Но было одно индивидуальное явление, поднявшее во мне это настроение до высоты энтузиазма, в благородном смысле слова. Это была артистка Шредер-Девриен, во время ее гастролей на лейпцигской сцене. Самое отдаленное соприкосновение с этой необыкновенной женщиной действовало на меня, как электрический ток, и много времени спустя, даже до настоящей минуты, я вижу, слышу и чувствую ее всякий раз, когда мною овладевает стремление к художественному творчеству.

## **[«Запрет любви»]**

Плодом всех этих впечатлений и настроений была опера «Запрет любви», или «Послушница из Палермо». Сюжет для нее я взял из Шекспировской «Мера за меру». Меня вдохновила Изабелла. Будучи послушницей, она уходит из монастыря, чтобы вымолить у жестокосердного наместника помилование своему брату, драконовским законом осужденному на смерть за преступную, но освященную природою, любовную связь с одной девушкой. Целомудренная душа Изабеллы находит перед лицом холодного судьи такие убедительные доводы для оправдания совершенного преступления, ее сильное чувство взывает к нему с такой горячей самоотверженностью, что строгий блюститель нравственности и сам поддается страстному увлечению прекрасной женщиной. Эта внезапно вспыхнувшая страсть заставляет его обещать помилование брата за ее красоту и любовь. Возмущенная этим предложением, Изабелла пускается на хитрость, чтобы сорвать маску с лицемера и спасти брата. Однако, наместник, которому она притворно согласилась дать свидание, находит возможным не исполнить своего обещания, чтобы загладить запретную склонность строгостью своей судейской совести. Шекспир развязывает весь конфликт возвращением князя, который, не замеченный никем, наблюдал все происходившее. Его решение строго и основано на принципе «Мера за меру». Я разрубил узел без всякого князя, при помощи вспыхнувшего народного восстания. Место действие я перенес в главный город Сицилии, чтобы использовать, в качестве вспомогательного элемента, пылкость южной толпы. Наместника, немца-пуританина, я заставил запретить готовящийся карнавал. Некий смелый молодой человек, влюбленный в Изабеллу, подстрекает народ надеть маски и держать в запасе кинжалы. «Ударом кинжала дадим ответ тому, кто ставит запрет нашему веселью». Наместника, которого Изабелла склонила явиться на свидание замаскированным, толпа узнает, и, сорвав маску, предает осмеянию. В тоже время благополучно успевают увезти с места казни брата Изабеллы. Изабелла отказывается от монастыря и подает руку пылкому карнавальному другу. Буйной маскарадной процессией все идут навстречу возвращающемуся князю, который представляется толпе уже не таким безумцем, как его наместник.

Если сравнить этот сюжет с сюжетом «Фей», то нельзя не видеть двух, в основе, противоположных путей, по которым могло идти мое развитие. Наряду с глубокой строгостью моего истинного существа выступает дерзкая склонность к чувственности без границ, к веселью во что бы то ни стало, психологический рефлекс окружающей жизни, как будто противоречащий общему складу моего характера. Для меня это становится совершенно очевидным, когда я сравниваю отдельные места обеих опер. Музыкальная сторона всегда имела огромное, решающее для меня значение. Это и не могло быть иначе в тот период развития, когда жизнь еще не производила на меня такого острого, ясно определенного действия, не могла еще придать моей индивидуальности той мощи, при которой музыкальная сторона моей личности стала бы оказывать обратное влияние на внешний мир. Воздействие жизни имело только общий, а не индивидуальный характер, и потому не индивидуально-художественное творчество должно было господствовать над музыкой, как таковой, а эта музыка над ним. Точно также музыка «Запрета любви» оказала заранее влияние на сюжет и

обработку оперы и, в свою очередь, сама была только рефлексом современной французской и (по мелодике) даже итальянской оперы на мое пылкое чувственное воображение. Сопоставив эту манеру композиции с той, в которой написаны «Феи», мы с трудом поймем, каким образом в столь короткое время могла произойти такая внушительная перемена в моем направлении. Примирение обеих манер явилось делом моего позднейшего художественно-артистического развития.

Путь мой вел, прежде всего, к фривольности во взглядах на искусство. Это направление совпадает с первым периодом моей практической деятельности в качестве театрального дирижера. Разучивание и дирижирование легкомысленными французскими модными операми, шумиха и треск оркестровой игры, по детски радовали меня, когда, со своего дирижерского пульта, я мог управлять, направо и налево, всеми этими эффектами. В рассеянно пестрой театральной жизни, меня окружавшей, я искал удовлетворение своей жажды, которая ближайшим и нагляднейшим образом выразилась в стремлении к наслаждению, а в музыке — сверканьем и тревогой беспокойного духа. К «Феям» я стал относиться совершенно равнодушно и, наконец, вовсе отказался от предполагавшейся постановки этой оперы. Нелепое, при крайне неблагоприятных обстоятельствах состоявшееся, представление «Запрета любви», на котором я сам, впрочем, упорно настаивал, сильно раздосадовало меня. Но все же этот урок не мог еще излечить меня от легкомысленного ко всему отношения. Скоро, однако, мое тогдашнее легкомыслие получило и соответственное воздаяние. Я влюбился, женился в угоду собственному упрямству, мучился сам и мучил других убожеством моей домашней обстановки и, наконец, погряз в нужде, которая губит не одну тысячу людей.

### **[«Риенци»]**

Тогда же во мне стало расти и выросло до страстной тоски стремление вырваться из жалкой мелкоты окружающих меня условий. Это стремление касалось, конечно, и реальной личной жизни, но, главным образом, оно относилось к желанию сделать блестящую карьеру художника. Уйти из театрального мирка маленького немецкого города и попытать счастье в Париже — вот на что были направлены все мои старания. Как раз в это время мне попался в руки роман Г. Кенига «Die hohe Braut». Все, что я читал, имело для меня интерес постольку, поскольку оно могло послужить материалом для оперного либретто. При тогдашнем моем настроении это чтение особенно сильно увлекло меня — у меня сразу сложился план большой пятиактной оперы для Парижа. Тотчас я послал общую ее схему в Париж Скрибу, с просьбой обработать ее для Большой Оперы и потом прислать мне либретто для композиции. Разумеется, из всего этого не вышло ничего.

Мои домашние беды все увеличивались. Желание выйти из недостойного положение разрасталось в сильное стремление начать, вообще, что-нибудь значительное, что-нибудь возвышающее, хотя бы без всякой практической цели для данной минуты. «Риенци» Бульвера живейшим образом поддержал и укрепил во мне это настроение. Изображение крупного историко-политического события, в наслаждении которым я нашел забвение житейских мелочей и забот,

абсолютно прозаического характера, вырвало меня из этого нищенства современной частной жизни, не дававшей никакого материала для художественной трактовки. По тогдашнему своему настроению я все еще находился на своей чисто музыкальной или, лучше сказать, оперной точке зрения. Этот Риенци, сердце которого горело высоким чувством, Риенци, окруженный всеобщей грубостью и пошлостью, правда, заставлял трепетать мои нервы симпатическим влечением к нему, но все же план мой развился в художественное целое только с той минуты, как я нашел чисто лирический элемент в атмосфере героя. «Вестники мира», церковный возглас воскресенья, гимны войны — вот что побудило меня написать оперу «Риенци».

### **[«Летучий Голландец»]**

Но еще прежде, чем я взялся за осуществление этого плана, в моей жизни произошло многое, что отвлекло меня от задуманной композиции к чисто внешним делам. Я поехал в качестве дирижера ново образовавшегося театрального товарищества в Ригу. Более упорядоченные внешние условия и истинно добрые намерения дирекции возбудили во мне желание написать что-нибудь для находящихся в моем распоряжении артистов. Я начал сочинять комический оперный текст, взятый из одного забавного рассказа из «Тысячи и одной ночи» и переработанный мною в современном духе. Но и тут мои отношения с театром очень скоро омрачились. То, что мы называли «актерской неразберихой», раскрылось передо мною во всей своей полноте, и композиция, начатая для этой компании, сразу стала мне так противна, что я забросил все. По отношению к театру я ограничился исключительно исполнением своих обязанностей дирижера, от соприкосновения с артистами я все более и более отстранялся, замкнувшись в самом себе, сосредоточив весь свой дух, все его волнения, на одном стремлении — вырваться из обстановки заурядных интересов. В этот период я ознакомился с сюжетом «Летучего Голландца». Его рассказывает где-то Гейне, вспоминая представление пьесы на этот сюжет, виденное им, кажется, в Амстердаме. Эта тема овладела мной окончательно, врезалась в мой дух, но в ней еще не было тех элементов, которые необходимы для творческого ее воссоздания в искусстве.

### **[«Риенци» и подготовка к Парижу]**

Стремление создать нечто действительно крупное, написать оперу, для которой нужны самые сложные средства и которую, поэтому, нельзя начать в угнетающих и мизерных условиях окружающей жизни, стремление отдать эту оперу на суд публики и, во имя будущей возможной ее инсценировки, бросить все на свете, освободиться от унижительной обстановки — вот что побудило меня с новым пылом взяться за «Риенци» и довести его до конца. Но и теперь, при сочинении текста, передо мною встало не что либо значительное, а обыкновенная задача создать эффектное либретто. Я видел перед собою «Большую Оперу», со всем ее сценическим и музыкальным великолепием, с ее страстностью и эффектами массовых сцен. Мое артистическое честолюбие влекло меня не к тому,

чтобы подражать, а к тому, чтобы с безоглядною расточительностью перещеголять «Большую Оперу» во всех отношениях. Тем не менее, я был бы несправедлив к самому себе, если бы в этом честолюбии видел все, что побудило меня обдумать и осуществить «Риенци». Сюжет, действительно, вдохновлял меня — я не вносил в общий план ничего такого, что не подсказывалось бы непосредственно моим настроением. Больше всего меня заботил сам Риенци, и только тогда, когда я почувствовал себя удовлетворенным с этой стороны, я взялся за оперу. Но в чисто художественном отношении эта большая опера служила той призмой, сквозь которую я бессознательно видел и самый сюжет произведения. Достойным внимание я считал в ней только то, что можно было усмотреть сквозь эту призму. Правда, я никогда не упускал из виду сюжета, и не было у меня предварительно надуманных музыкальных эффектов, пригодных именно для него. Но я видел его не иначе, как в очертаниях «пяти актов», с пятью блестящими «финалами», с гимнами, шествиями, звоном оружия. Поэтому на стиль и стих я обращал лишь столько внимания, сколько это казалось нужным для составление хорошего, нетривиального либретто. Я не предполагал заранее писать дуэты и терцеты, но они сами собой появлялись то здесь, то там, ибо я видел свой сюжет только сквозь «оперу». Точно также я не искал в сюжете предлога для балетных танцев, но глазами оперного композитора я совершенно неизбежно увидел в нем празднество, которое Риенци дает народу и на котором должна быть разыграна сильная сцена из древней жизни: история Лукреции и связанного с ней изгнание Тарквиниев из Рима<sup>5</sup>). Таким образом, во всех отношениях я руководился только сюжетом, но этот сюжет фатально выливался у меня в формы большой оперы, стоявшие перед моими глазами. Моя артистическая индивидуальность, лицом к лицу с самой жизнью, была еще слишком стеснена чисто-эстетическими или, вернее сказать, формально-эстетическими впечатлениями художественной техники.

Когда я кончил первые два акта этой оперы, внешние обстоятельства толкнули меня к полному разрыву с моим положением. Не будучи хотя сколько-нибудь обеспечен необходимыми средствами, без всяких перспектив и знакомств, я отправился из Риги прямо в Париж. Во время ужасного морского путешествия, длившегося четыре недели и приведшего меня к берегам Норвегии, передо мной снова всплыл образ «летучего голландца». Мои страдания вдохнули в него душу. Разыгрывавшиеся бури, клочкотание волн, скалистые фьорды севера и суэта на корабле дали ему определенные очертания, определенные краски.

## [Париж]

Париж, однако, снова затуманил во мне этот образ. Бесполезно описывать подробнее впечатление, какое он должен был произвести на человека в моем положении всем своим обликом, своею артистическою жизнью: в характере моей деятельности, во всех моих делах того времени,

---

<sup>5</sup> Для меня было чувствительным лишением, что эта пантомима выкидывалась во всех театрах, ставивших «Риенци», потому что выступающий вместо нее балет отвлекает зрителя от моего более благородного намерения и дает ему право смотреть на всю эту сцену, как на нечто обычное, оперное, шаблонное.

легко усмотреть следы его влияния. Прежде всего, я отложил в сторону на половину готового «Риенци» и принялся искать известность в этом огромном центре мира. Но для этого у меня не было необходимых личных данных. С трудом я научился обиходному французскому языку, который внушал мне инстинктивное отвращение. Я не чувствовал ни малейшей склонности впитать в себя французский дух, но льстил себя надеждой вложить в него кое-что от себя. Я верил, что музыка, как универсальный язык мира, может заполнить ту пропасть между мной и современным Парижем, о существовании которой говорило внутреннее чувство, никогда меня не обманывающее. Когда я присутствовал на блестящих представлениях «Большой Оперы», что, впрочем, бывало не часто, во мне рождалось приятное, ласкающее ощущение теплоты, воля успеха, надежда, даже уверенность, что некогда и я достигну триумфа в этих стенах. Блеск и богатство музыкальных средств, использованных с таким поразительным артистическим умением, казались мне апогеем искусства, и я чувствовал себя отнюдь не бессильным достигнуть его. Кроме того, помнится, у меня было тогда настроение полной готовности радоваться всякому проявлению этой художественно-артистической жизни, имеющему хотя бы отдаленное сродство с моею целью, Все мелкое и бессодержательное скрывалось от меня за блеском чувственных образов, каких я еще никогда не видел. Только впоследствии я понял, как я сам себя тогда обманывал, благодаря почти искусственному возбуждению. Эта добродушно-снисходительная, легко переходящая в пафос впечатлительность, поддерживалась, бессознательно для меня самого моим внешним положением, которое можно было бы не признать совершенно безнадежным лишь в том случае, если бы я сразу сказал себе, что все это окружающее меня искусство, что весь этот мир, где мне хотелось занять видное место, вызывает мое глубочайшее презрение. Внешняя нужда заставляла меня прятать как можно дальше эту правду. Я делал это с благодушной готовностью человека, художника, которого непреодолимое влечение к любви заставляет в каждом улыбающемся личике видеть возможный предмет своей симпатии.

В данном настроении и при данных обстоятельствах, я был поставлен в необходимость вернуться снова на превзойденную уже мною точку зрения. Мне представился случай написать оперу легкого жанра для второразрядного театра, и я тотчас взялся опять за свой «Запрет любви», переведившийся тогда на французский язык. Я чувствовал себя при этом внутренне униженным, тем более, что внешним образом я должен был показывать такой вид, точно я питаю надежды на успех этого предприятия. Чтобы заручиться протекцией парижских салонных певцов, я написал несколько французских романсов, показавшихся, однако, вопреки моему замыслу, слишком трудными и необычными для пения. Внутреннее существо мое, глубоко неудовлетворенное отвратительною внешнею деятельностью, должно было найти исход: в короткое время я набросал план и также быстро написал оркестровую увертюру к «Фаусту» Гёте, которая, на самом деле, должна была явиться только первой частью большой симфонии на тему «Фауст».

При полном неуспехе всех моих стремлений, материальная нужда заставила меня еще глубже исказить весь характер моей артистической деятельности. Я сам вызвался написать музыку к

развязно уличному водевилю для одного бульварного театра. Но и этого дела я не мог довести до конца из-за ревности музыкального афериста. Таким образом, мне должно было показаться почти спасением, когда я вынужден был заняться аранжировкой попури из «любимых» опер для корнет-апистона. Свободное время я посвящал работе над второй половиной «Риенци». Теперь я уже думал не о французском переводе, а о каком-нибудь немецком придворном театре. Три последние акта этой оперы были закончены при описанных обстоятельствах в сравнительно короткое время.

Окончив «Риенци» и занимаясь целыми днями непрерывной музыкальной работой по заказу, я напал на новое средство — дать волю моему внутреннему Я, подавленному внешними обстоятельствами. Увертюра «Фауст» была чисто музыкальной попыткой в этом направлении. Музыка, написанная на старую драматическую тему, на тему «Риенци», я хотел завоевать право гражданства тому направлению, ради которого, собственно, я и приехал в Париж и ради которого я разошелся со всеми. Это направление я считал предназначенным исключительно для меня. Закончив это произведение, я очутился теперь вне атмосферы всего моего прошлого. Я вступил на новый путь, путь революции, направленной против того самого официального искусства настоящего времени, с которым думал заключить дружеский союз, когда, приехав в Париж, восхищался его блестящими вершинами. Ощущение необходимости такого бунта сделало меня, прежде всего, писателем. Издатель «Gazette Musicale», кроме аранжирования мелодий, дающего заработок, поручил мне писать статьи для своего издания. Для него оба занятия были равноценны, для меня же нет. Насколько первая работа заставляла меня чувствовать свое унижение, настолько вторая давала возможность мстить за это унижение. После нескольких обшемзыкальных статей я написал нечто вроде художественной новеллы: «Паломничество к Бетховену», и, вслед затем, в связи с этой новеллой, вторую новеллу, под названием «Конец одного музыканта в Париже». Не без юмора, в несколько измененном виде, я изобразил свои собственные злоключения, преимущественно парижские, и представил голодную смерть музыканта, от которой, впрочем, я сам счастливым образом увернулся. Все, что я написал, было сплошным криком возмущения против современного искусства, но меня уверяли, что публику это очень позабавило. Немногим же преданным друзьям, с которыми я горестно и печально беседовал по вечерам у себя, я сказал этим, что мои планы и надежды на Париж совершенно разбиты, что молодой человек, приехавший сюда с этими планами и надеждами, действительно, умер подлинною смертью.

### **[О значении музыки и дальнейшем творческом пути]**

Мое тогдашнее настроение было исполнено блаженной печали: из него и родился давно уже зачатый мною «Летучий Голландец». Всю иронию, весь горький юмор и сарказм, служащий поэтам, в подобном положении, единственным стимулом к творчеству, я вполне излил в названных выше статьях и еще многих других, следовавших за ними. Потом я мог найти удовлетворение своим внутренним исканиям только на пути чисто-художественного творчества. При моих переживаниях и

при моем жизненном опыте, я не ушел бы далеко в этом направлении, если бы обладал писательскими способностями. Может быть, я вступил бы на арену наших современных литераторов и драматургов, которые, под мелкими влияниями окружающей жизни, готовы каждый взмах своего прозаического или поэтического пера направлять на борьбу именно с формальными ее проявлениями, ведя войну, напоминая войну генерала Виллизена и его друзей с датчанами. По всей вероятности, я был бы тогда, выражаясь вульгарно, похож на возницу, который ударяет не по коню, а по оглобле. Это могло бы случиться со мной, не будь я одухотворен чем-то высшим, а именно: проникновением в музыку.

О сущности музыки я уже высказался недавно довольно обстоятельно. Здесь я хочу упомянуть о ней лишь, как о своем добром гении, сохранившем во мне художника и даже, если говорить правду, сделавшем меня художником в то самое время, когда возмущенное чувство все больше и больше ополчалось против всего строя нашей артистической жизни. И музыке я обязан, как уже сказано, тем, что этот бунт совершился не за гранью самого искусства, не в плоскости идей резонерствующего литератора, или отрицающего искусство, все высчитывающего под знаком социализма политического математика наших дней, — музыке я обязан тем, что мое революционное настроение пробудило во мне самом порыв к творчеству, талант художника. Я только что назвал музыку своим добрым ангелом. Но этот ангел не был ниспослан мне с неба. Он рожден тяжелым трудом человеческого гения на протяжении многих столетий. Он не коснулся моего чела едва ощутимыми, светлыми пальцами: в знойную ночь моих сердечных томлений он окрылял мое творчество, открывал предо мною светлый день его. Существо музыки я не могу увидеть ни в чем ином, кроме любви. Исполненный ее святого могущества, я, с увеличенной зоркостью проникновение в человеческую жизнь, узрел перед собой не ее формальную сторону, подлежащую критике. Сквозь покров внешней оболочки, силою симпатической чуткости, я уловил потребность любви, угнетенную бессердечным формализмом человеческих отношений. Только тот, кто сам ощущает эту потребность, может ощутить ее и в других. Артистическая впечатлительность, вся насыщенная музыкой, давала мне способность распознавать эту потребность каждый раз, когда моя собственная любовь чувствовала себя оскорбленной от соприкосновения с внешним формализмом жизни и когда на этой почве самая жажда любви пробуждалась с особенною силою. Таким образом, бунт мой имел своим источником не досаду и зависть, а любовь. Оттого я и стал художником, а не критиком-литератором.

Хочу проследить влияние, которое музыкальная чуткость оказала на построение моих художественных произведений, на выбор и приемы обработки художественного материала. Но сперва мне необходимо представить самое возникновение и характер работ, исполненных под этим влиянием, и тем подготовить почву для понимания всего обзора. Вот что я должен сказать.

«Тангейзер» и «Лоэнгрин» принадлежат к тому музыкальному направлению, в котором я стал работать со времени «Летучего Голландца». Мне делался упрек, будто этими произведениями я

возвратился к завершённому и побежденному Мейерберовским «Робертом-Дьяволом» и мною самим оставленному в «Риенци» жанру «романтической оперы». Для тех, кто делает мне этот упрек, романтическая опера, как таковая, нечто гораздо более осязаемое, чем те или иные отдельные оперы, которые, по условной классификации, считаются «романтическими». Когда я расскажу подробно историю возникновения этих трех вещей, то обнаружится с полной ясностью, исходили ли из какого-нибудь предвзятого эстетически формального принципа при конструировании моих «романтических» произведений, или нет.

### **[«Летучий Голландец»]**

Я уже определил в общих чертах то настроение, в котором зародилась у меня мысль о «Летучем Голландце»: мотив этот также стар, как и мое настроение, вначале только подготовлявшееся, потом усилившееся под потрясающими впечатлениями путешествия, и, наконец, созревшее до возможности излиться вовне, в соответствующем художественном произведении. Образ Летучего Голландца — это миф народной поэзии. Довременно идеальная черта человеческой природы сказалась в нем с увлекательной для сердца силой. В своем самом общем значении черта эта — сквозь бури жизни тоска о покое. В радостной эллинской атмосфере мы открываем ее в скитаниях Одиссея, в его тоске по родине, по домашнему очагу и жене. Это тоска жизнерадостного сына древней Эллады по достижимом и, наконец, действительно достигнутом. Бездомное, в данном смысле этого слова, христианство воплотило эту черту в образе «Вечного Жида». Этому страннику, обреченному на непрерывную, бесцельную и безрадостную жизнь, не улыбалось никакое земное освобождение — его единственным стремлением было стремление к смерти, единственной надеждой — мечта о небытии. В конце средних веков мы опять видим новый деятельный порыв народов к жизни. В историческом смысле порыв этот с особенной яркостью проявляется в стремлении к открытиям. Ареной жизни стало тогда море, но не маленькое Средиземное Море, центр эллинского мира, а опоясывающий землю океан. Вот когда была порвана связь со старым миром. Тоска Одиссея о родине, семейном очаге и жене, усугубленная страданиями Вечного Жида до стремления к смерти, выросла в жажду чего-то нового, неведомого, не видимого глазом, но предчувствуемого сердцем. Эту широко раскрытую черту мы находим в мифе о Летучем Голландце, этой поэме народа моряков из всемирно-исторической эпохи открытий. Мы встречаемся здесь с удивительной, созданной народным духом, смесью Вечного Жида с Одиссеем. В наказание за свою дерзость голландский мореплаватель осужден дьяволом (здесь вполне очевидно: стихией волн и бурь) на вечное, неустанное скитанье по морю. Подобно Агасферу, он мечтает о смерти, как о конце своих страданий. Но это освобождение, не доступное Вечному Жиду, может дать голландцу только женщина, которая во имя любви принесет себя в жертву. Стремление к смерти гонит его на поиски этой женщины, отнюдь не по-домашнему заботливой, осажженной женихами Пенелопой, а

женщиной вообще, женщиной еще не существующей, желанной, предчувствуемой, бесконечно женственной женщиной — словом: женщиной будущего.

Вот тот Летучий Голландец, который с такой непобедимой силой очарование все снова и снова всплывал передо мной из пучин и водоворотов моей жизни. Это была первая народная поэма, глубоко запавшая мне в душу и манившая меня, как человека искусства, к ее истолкованию в определенном художественном образе.

*С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов.* И все же это не был резкий скачок с моей стороны. Никогда в жизни я не поддавался никаким логическим расчетам. Логические расчеты вырастают из комбинирования существующих явлений, существующих образцов, а я на своем новом пути не находил нигде никаких явлений, которые могли бы служить мне путеводною нитью. Мой метод был нов: он был подсказан внутренним чутьем, навязан стремлением наглядно показать его вовне. Для того чтобы дать исход душе, т.е. чтобы высказаться перед одинаково чувствующими людьми, из потребности взаимного понимания, я должен был направиться путем, еще не указанным никаким внешним опытом. А толкала меня на этот путь необходимость, глубоко ощущаемая, но не постигаемая практическим рассудком — необходимость, имеющая принудительную силу.

Рекомендуясь своим друзьям в качестве поэта, несколько сомневаюсь, могу ли я претендовать на это звание уже с момента написания такого произведения, как «Летучий Голландец». В нем еще так много неопределенного, строй ситуаций по большей части расплывчат, поэтический язык и стих еще настолько лишены индивидуальной окраски, что наши современные драматурги, строящие все по predetermined образцу и исходящие из мнимого знания, из затверженных формул, при обработке своих сюжетов, сочли бы мои слова дерзостью, достойною строгого наказания. Не столько боязнь этого наказания, сколько мои собственные сомнения относительно внешней формы «Летучего Голландца», причинили бы мне большое беспокойство, если бы я вздумал указать на это произведение, как на вещь вполне законченную. Напротив, мне хочется только обрисовать перед друзьями поступательный ход своего развития. Форма «Летучего Голландца» была, как и форма других моих последующих поэм, предуказана самой темой, вплоть до внешних черт музыкального выражения. Тема эта всецело сосредоточила на себе мои наиболее живые настроения. И только затем, путем упражнения и опыта на новом пути творчества, я стал мало помалу овладевать необходимыми поэтическими образами. Но на характерных особенностях моей творческой работы я остановлюсь, как уже сказано, потом. Теперь я снова продолжаю следить за нитью моих поэтических начинаний, после того, как я обратил внимание читателя на решительный поворот всего моего художественного развития, в формальном смысле этого слова.

Стихотворную и музыкальную часть «Летучего Голландца» я написал очень быстро, при внешних обстоятельствах, о которых уже рассказывал друзьям в другом месте.

### [Стремление на родину]

Я переехал из Парижа в деревню и отсюда снова вступил в сношение с родиной. «Риенци» был принят к представлению в Дрездене. Это показалось мне неожиданно бодрящим знаком любви и дружеским приветом из Германии. И это обстоятельство тем более разогревало мое чувство к родине, чем более обдавала меня ледяным холодом парижская атмосфера. Всеми моими помыслами и мечтами я был дома. Во мне заговорил пылкий, страстный патриотизм, о каком я раньше и понятие не имел. Но патриотизм этот был лишен всякой политической окраски. Уже и тогда я был на высоте развития, с которой политическая Германия, лицом к лицу с политической Францией того времени, не имела для меня ни малейшей притягательной силы. Только чувство бездомности могло пробудить во мне тоску по родине. Но тоска эта относилась не к чему-то давно знакомому, чем хотелось бы вновь овладеть, а к чему-то предчувствуемому и желанному, к чему-то новому, неизведанному, что еще следует в первый раз завоевать, о чем я знал лишь одно, что в Париже я его наверное не найду. Это было похоже на стремление моего Летучего Голландца к женщине, но, как уже сказано, не к женщине Одиссея, а к женщине освободительнице, черты которой не складывались у меня ни в какой определенный образ и носились лишь в форме чистой стихии женственности. Стихийность моего теперешнего настроения выразилась в том, что мы называем стремлением к родине, т.е. к замкнутой жизни в среде, интимно-родственной, еще незнакомой, только еще желанной ради осуществления на деле известных понятий. Прежде, напротив, именно чуждый элемент, во всех тяжелых условиях жизни, представлялся мне спасительным, и самое стремление найти его привело меня в Париж. Но разочарование, пережитое в Париже, мне суждено было пережить и в Германии. Мой «Летучий Голландец» еще не открыл своей обетованной страны, ибо она могла открыться ему только после гибели его самого и той женщины, которая принесла бы себя ему в жертву. Но будем продолжать!

Занятый всецело мыслью о возвращении в Германию и заботами о необходимых для этого средствах, я, по окончании «Летучего Голландца», снова взялся за работы по заказу музыкальных издателей. Я переложил для фортепиано оперы Галеви. Гордость, вновь овладевшая мною, избавила меня от того чувства горечи, которое вызывало во мне в прежнее время мое смирение. Я сохранял хорошее настроение духа и вел переписку относительно готовящейся постановки «Риенци». Из Берлина получилось известие о том, что мой «Летучий Голландец» принят к представлению. Мысленно я весь был среди родной обстановки, желанной и уже близкой.

### [Замысел «Тангейзера»]

В это то время мне попала в руки лубочная книжка о Тангейзере. Этот дивный образ народной фантазии захватил меня с необычайною силою, — минута оказалась для этого самая подходящая. Тангейзер не был для меня совершенно неизвестною фигурою: я уже знал его по рассказу Тика. В свое время он произвел на меня такое же фантастически-мистическое впечатление,

какое производили на мое юношеское воображение сказки Гофмана. Но из этой области никогда еще не исходили никакие воздействие на мои художественно-артистические инстинкты. Насквозь пропитанную духом современности поэму Тика я вновь прочел — и понял, почему ее мистически-коклетливая, католически-фривольная тенденция не внушила мне никакого желание взяться за ее обработку. Это стремление внушило мне народная книжка, простое сказание, в котором образ Тангейзера предстал предо мною в такой неприкрашенной правде. Но что произвело на меня неотразимое впечатление, это связь, хотя и довольно поверхностная, которую я нашел в этой книжке между Тангейзером и «Состязанием певцов в Вартбурге». Этот поэтический момент тоже был мне уже знаком по одному рассказу Гофмана, но раньше он, подобно Тангейзеру Тика, не пробудил во мне никакого желание переработать его в драму. Теперь у меня зародилась мысль обследовать сюжет состязания, бесконечно мне близкий по всему своему ансамблю, в его простой, подлинной форме. Такое решение привело меня к изучению верхнегерманской поэмы «Состязание певцов», возможность чего мне дал один из моих друзей, немецкий филолог, случайно имевший ее в своей библиотеке. Это сказание непосредственно связано, как известно, с более крупной эпической поэмой «Лоэнгрин». Я изучил и ее, и, таким образом, предо мною сразу открылся целый мир поэтических сюжетов, о которых я раньше не имел никакого понятия, так как всегда искал материала совершенно готового, вполне подходящего к данному оперному жанру. Полученные мною на этом пути впечатление я должен рассмотреть поближе.

Стороннику литературно-исторической школы будет небезынтересно узнать, что в промежутке между окончанием «Летучего Голландца» и первыми концепциями «Тангейзера» я делал наброски оперного текста с историческим содержанием. А то, что я оставил этот план ради «Тангейзера», покажется ему неутешительным признаком и доказательством моего бессилия. Но здесь я хочу просто изложить весь ход событий — эстетическое существо предмета постараюсь разъяснить в связи с рассказом о позднейшем конфликте подобного же рода.

### **[Поиск оперного сюжета. «Манфред, сын Фридриха II»]**

Моя тоска по родине, как уже сказано, не имела характера политического патриотизма. Все же, чтобы быть вполне правдивым, я должен сознаться, что и политическое могущество моей родины носилось, в идеале, перед моими глазами: найти его в настоящем я, естественно, не мог, и потому приходилось искать его подтверждения, по следам всей нашей исторической школы, в прошлом. Чтобы выяснить себе самому, что, собственно, я люблю в этой немецкой родине, по которой тоскую, я вызывал воспоминание юности, а чтобы увидеть эти воспоминание с полной отчетливостью, я стал перелистывать историю своей страны. При этом я искал и сюжета для оперы Но широкие черты старонемецкого королевского быта не давали мне его, и, не сознавая ясно, я чувствовал, что совершенно правдивая и осмысленная передача этих черт в форме драмы решительно невозможна, как неуловимы и недостижимы они для моих музыкально-эстетических созерцаний. Наконец, я

остановился на одном эпизоде, полагая, что он откроет большую свободу моему поэтическому творчеству. Это был эпизод из последних дней владычества Гогенштауфенов. В Манфреде, сыне Фридриха II-го, после приступов подавленности и уныния, пробуждается жажда радости и лирического подъема. Вынуждаемый к тому крайней необходимостью, он бросается к самому центру церковно-исторического государства, в Луцерию, предназначенную служить местопребыванием для выселенных его отцом из Сицилии сарацин. При помощи воинственных и легко воспламеняющихся сынов Аравии он овладевает всей оспариваемой у него папой и господствующими гвельфами Апулией и Сицилией. Венчанием Манфреда заканчивался этот драматический набросок. В это чисто историческое событие я вплел сочиненный женский образ. Насколько могу сейчас сообразить, он возник у меня, как воспоминание о давно виденном мною рисунке. На нем был изображен Фридрих II, окруженный своею почти сплошь арабскою свитою, среди которой особенно живо пленили мое воображение фигуры поющих и танцующих восточных женщин. Дух этого Фридриха, любимого героя моей фантазии, я воплотил в образе молодой сарацинки, явившейся плодом его страстной встречи с одной из дочерей Аравии, во время мирного пребывания короля в Палестине. Девушка, у себя на родине, узнала о глубоком падении дома гибелинов, и воспламененная тем же арабским энтузиазмом, который еще недавно создавал на Востоке песни о Наполеоне, отправляется в Апулию. Там, при дворе павшего духом Манфреда, она появляется в качестве прорицательницы — она волнует сердца, увлекает к подвигам. Она подымает луцерийских арабов и, всюду зажигая энтузиазм, ведет королевского сына, от победы к победе, к самому трону. Тайну своего происхождения она скрывает, чтобы своею загадочностью подействовать и на самого Манфреда. Он пламенно любит ее и хотел бы сломить эту тайну, но встречает сопротивление пророчицы. Затем, при покушении на жизнь Манфреда, девушка подставляет свою грудь под смертельный удар. Умирая, она объявляет себя его сестрой и раскрывает перед ним всю свою любовь. Коронованный Манфред навеки прощается со своим счастьем.

### **[Сравнение Манфреда и Тангейзера]**

Эти, не лишённые яркости и огня, образы, которые тоскующая по родине фантазия рисовала мне в свете исторического заката, тотчас потускнели, как только перед моим внутренним взором предстала фигура Тангейзера. Те картины были чудесно навеяны извне. Этот образ родился из моей внутренней сущности. В своей бесконечной простоте он казался мне шире и определеннее, чем богатая, сверкающая переливами красок, ткань исторической поэзии, которая своими пышными складками только скрывает от нас настоящую человеческую фигуру, во всей ее тонкости. Такою именно фигурою стоял перед моим внутренним взором Тангейзер. Тут налицо истинно народная поэзия, которая всегда схватывает самое ядро явления и воспроизводит его в простых, пластических чертах. Между тем, как в истории—не в истории, какая она есть по существу, а в истории, как нам ее преподносят в книгах — явление встают перед нами в бесконечно пестром внешнем разнообразии и

отливаются в пластические образы только тогда, когда глаз народа рассмотрит их поэтическую основу и создаст из них художественный миф.

Этот Тангейзер был для меня нечто, безмерно более верное, чем Манфред, ибо последний был ничем иным, как выражением духа гибеллинов для всех времен, воплощением этого духа в одном определенном, бесконечно волнующем и трогательном образе, Тангейзер же — просто человек и остался им до сегодняшнего дня для сердца всякого рвущегося к жизни художника. Но об этом потом!

Теперь я должен сказать, что и при выборе этого сюжета я действовал без всяких рассудочных соображений.

Без критики, совершенно произвольно, я отдался этой теме. Из рассказа моего ясно, что «Летучим Голландцем» я вступал на новый путь творчества совершенно непреднамеренно. «Сарацинкою» я хотел, создав пятиактную «историческую» оперу, вернуться в большей или меньшей степени к направлению «Риенци». И только неотразимый, овладевший всем моим существом, могучий мотив Тангейзера удержал меня на пути нового творчества, неизбежно открывавшемся перед моими глазами. Случилось это, как я и хочу рассказать, при все продолжающихся, оживленных конфликтах с разными случайными внешними обстоятельствами, которые все больше и больше направляли мою мысль к новым задачам искусства.

### **[Возвращение в Германию]**

Наконец, я покинул Париж, после почти трехлетнего пребывания в нем, на двадцать девятом году жизни. Прямой путь в Дрезден вел меня через долину Тюрингии, откуда, на горе, виднеется Вартбург. Каким несказанно родным и милым показался мне тогда вид этого заколдованного замка, который, как это ни странно, мне пришлось посетить только семь лет спустя, когда, преследуемый государством, я кинул с его высот последний взгляд на Германию. Теперь я с горячей радостью ступил на землю родной страны, чтобы потом бежать из нее, спасаясь от ее законов.

В Дрезден я приехал, чтобы содействовать обещанной постановке «Риенци». Перед началом репетиций я успел совершить поездку в Богемские Горы: там я набросал совершенно законченный сценический план «Тангейзера». Но вполне осуществить этот план мешали мне многие причины. Началось разучивание «Риенци» — ему предшествовали исправление и переделки общей композиции, исполненной с неумеренно широким размахом. Постановка моей оперы, при таких благоприятных условиях, какие представлял для меня Дрезденский Королевский Театр, была внешним событием, разбивавшим мою внутреннюю сосредоточенность. Я чувствовал себя радостно отрешенным от всего, что касалось меня по существу — предо мною стояла практическая задача, к которой я чувствовал влечение. Я даже нашел возможным написать либретто, в легких стихах, на давно забытый оперный сюжет, по роману Кенига «Die hohe Braut». Это я хотел сделать для одного музыканта, моего будущего коллеги по должности придворного капельмейстера, нуждавшегося в

таким либретто. Мне было приятно обязать его чем-нибудь<sup>6</sup>. Растущая симпатия певцов к «Риенци», особенно высокий энтузиазм необычайно даровитого исполнителя заглавной роли, в высшей степени приятно волновали и подымали мое настроение. После долгой борьбы, среди буднично мелких условий жизни, после мучительных борений, страданий и унижений под гнетом бессердечной парижской сутолоки, как в сфере искусства, так и в сфере практической, я вдруг очутился лицом к лицу с людьми, поощрявшими, ценившими меня, часто с любовью шедшими мне навстречу. Простительно, если я тут поддался иллюзии, от которой должен был потом освободиться с болью для души! Но если что действительно должно было обмануть меня насчет моего истинного положения среди окружающих условий жизни, так это необычайный успех «Риенци» в Дрездене! Я, одинокий, покинутый, бездомный человек, внезапно был окружен любовью, удивлением и даже восхищением многих. И, в полной гармонии с обстоятельствами данного момента, успех этот создал прочное основание для всего моего артистического и человеческого благополучия, вызвав нечто, превзошедшее все мои ожидания: меня назначили капельмейстером королевского саксонского придворного оркестра.

Вот тут-то и начался вынужденный обстоятельствами, но не совсем безотчетный, самообман, положивший начало полному страданий, но окончательному развитию моей артистической и человеческой личности. Опыт ранних юношеских лет, затем опыт парижский и, наконец, опыт, приобретенный в Дрездене, рассеяли всякую неясность относительно истинного характера нашего искусства, в официально-общественном смысле этого слова, особенно поскольку оно находится в связи с нашими художественно-артистическими учреждениями. Мое нежелание вступать с ними в какие-либо иные отношения, кроме тех, которых требовала постановка опер, усиливалось все больше и больше. Я с полной ясностью убедился, что в наших официальных артистических кругах служат не искусству, как я учился понимать его, а совсем другим интересам, хотя и под его красивым, защитительным покровом. Но я не добрался еще до истинных причин этого явления и потому считал их случайными, не обусловленными никакою необходимостью. Только теперь причины эти определились для меня с мучительной ясностью. Ближайшим своим друзьям я откровенно высказал свою внутреннюю несклонность принять предложенное мне место придворного капельмейстера. Они не понимали меня, и это было совершенно естественно, так как я сам мог только засвидетельствовать мое внутреннее нежелание, но как-нибудь обосновать его с практической точки зрения я был не в силах. Однако память прежних обстоятельств, расстроенных и печальных, которые могли отныне быть упорядочены окончательно, соображение о том, что новое положение, при благоприятном настроении окружающей среды и особенно соблазнительных условиях артистической работы, даст мне возможность сделать много хорошего для искусства, скоро победили мое нерасположение. При ограниченности моего личного опыта в новом направлении, это было так понятно. Высокий

---

<sup>6</sup> Коллега мой нашел неудобным для себя брать сюжет, который я ему уступал из своего материала. Впоследствии им воспользовался для оперного либретто Киттель, и его опера, под названием «Французы под Ниццей», с разными верноподданическими австрийскими поправками, была поставлена в Праге.

авторитет, которым обыкновенно пользовалось место капельмейстера во мнении публики, блеск почета, оказанного мне таким предложением — все это, в конце концов, ослепило и меня, и я увидел необыкновенно счастливый случай в том, что очень скоро сделалось для меня источником невыносимых страданий. С веселым, радостным чувством я принял пост придворного капельмейстера!

Ощущение покоя, возбужденное переменой внешних обстоятельств, стало все больше и больше переходить в уверенное, радостное самочувствие, особенно при обеспеченности моего положение и тех успехах, тех одобрениях, которые я встречал кругом. Соблазняемый ими, я стал все дальше уходить от истинного моего призвания и давать извращенное применение силам моей действительной артистической индивидуальности, как она с необходимой последовательностью сложилась до сих пор. Прежде всего, меня обманывал, не совсем безосновательный, быстрый, или — временами — медленный, но зато всегда неизменный, материальный успех моих опер, распространение их на немецких сценах. Но если упрямая вера в этот успех толкала меня на новые жертвы и новые предприятия, которые, при неуспехе, снова должны были подорвать мои материальные дела, то лежащая в основе этой веры жажда быстрых наслаждений незаметно отвлекала меня от начатой артистически художественной работы в новом направлении. Все, сюда относящееся, представляется мне достойным некоторого внимания, потому что здесь заложен немаловажный материал для понимания определенной артистической индивидуальности в ее постепенном развитии.

### ***[Шредер-Девриен]***

После успеха «Риенци» в Дрезденском Королевском Театре дирекция приняла решение поставить в скором времени и «Летучего Голландца». Принятие этой оперы было с ее стороны, в свое время, ничем иным, как искусственно приуроченным, дешевым и совершенно бесполезным знаком внимания по отношению ко мне. Поэтому я охотно принял предложение дрезденской дирекции и стал быстро разучивать с артистами оперу, не вкладывая в это дело никаких особенных забот. Мне казалось, что вещь эта бесконечно проще для постановки, чем «Риенци», что инсценировка здесь легче и понятнее. Главную мужскую партию я почти насильно навязал одному певцу, который оказался, однако, достаточно опытным и скромным, чтобы признать себя неподготовленным для этой задачи. Представление безусловно не удалось. Публика чувствовала себя весьма мало расположенной выразить одобрение вещи, которая действовала на нее раздражающим образом своим характером: она ожидала и требовала непременно чего-нибудь похожего на «Риенци», а отнюдь не прямо противоположного ему. Мои друзья были удручены таким результатом и стремились только к одному — как-нибудь сгладить дурное впечатление свое и публики новым триумфом «Риенци». Я сам был настолько подавлен, что молчал и оставил «Летучего Голландца» без всякой защиты. Основное настроение того момента, о котором я уже говорил, объясняет, почему я

оказывал предпочтение вещам, могущим иметь немедленный успех, почему в душе я одурманивал себя надеждами, что успехи на прежнем поприще откроют предо мною новые перспективы. Под этими внешними впечатлениями я снова впал в колебания, принявшие особенный характер благодаря знакомству с певицей Шредер-Девриен.

Я упоминал уже о том, какое чрезвычайное и длительное влияние оказала на меня в ранней юности эта выдающаяся во всех отношениях артистическая личность. После восьмилетнего перерыва я вступил с нею в личные отношения, цель и смысл которых заключались только в одном — общении на почве искусства, представлявшее для меня глубокую важность. Эта гениальная натура была окутана разнообразнейшими противоречиями, и эти противоречия действовали на меня волнующим образом, так как проявлялись в форме, полной стремительности и страсти. Отвратительная изломанность и пустота современной театральности не наложила своей печати на эту певицу — ни как артистка, ни как женщина, она не обладала тем холодным спокойствием эгоизма, с каким, например, какая-нибудь Женни Линд ставила себя вне рамок театральной жизни, вне всякого компрометирующего соприкосновения с ней. Шредер-Девриен ни в личной своей жизни, ни в искусстве не была созданием того духа виртуозности, который может процветать и блистать при условиях полной изолированности. И в жизни, и в искусстве, она была носителем драматического элемента, в полном смысле этого слова: она порывалась придти в соприкосновение, слиться с целым, раствориться в нем. А этим целым, в смысле жизни, в смысле искусства, была наша общественная жизнь, наше театральное искусство. Я никогда не видал борьбы человека более великой души с более ничтожными и мелкими понятиями: ее столкновение с окружающей средой были совершенно неизбежны. Но искренняя симпатия к этой артистической индивидуальности не порождала во мне никаких тревожений: она только мучила меня, потому что оставалась без всякого удовлетворения. Девриен разучивала Сенту в «Летучем Голландце» и исполняла эту роль с такой гениальной законченностью, что одно ее участие спасало оперу от непонимания публики и даже вызывало восторг. Это пробудило во мне желание написать что-нибудь специально для нее. Я взялся за покинутый план «Сарацинки» и быстро обработал его для сцены. Но предложенный текст мало подходил к Девриен, ввиду некоторых отношений, которые она, в своем тогдашнем положении, не хотела подчеркивать. Характерная черта моей героини была выражена в словах: «пророчица не может снова стать женщиной». Артистка же, избегая полной откровенности на этот счет, не хотела подавить в себе человека. Сознаюсь: только теперь, когда явления, которые она ощутила своим верным инстинктом, сглажены временем, я в состоянии оценить чутье этой женщины. Тогда же тривиальность окружающих явлений вызывала во мне такое отвращение, что, глядя на артистку, под их углом, я неизбежно должен был предположить, что и она находится в их недостойной власти.

Под гнетом всех этих обстоятельств я впал в противоречие с самим собой, противоречие, свойственное всему нашему современному развитию. Его не ощущают или считают сданным в архив

только те, кто, вообще, не обладает способностью идти вперед и строят все свое мирозерцание на заученных, хотя бы и новейшего фасона, словах. Попытаюсь кратко определить это противоречие, как оно выразилось во мне и в условиях моей жизни.

Благоприятная перемена в моих внешних обстоятельствах, надежды, которые я возлагал на будущее, наконец, личное, в известном смысле, опьяняющее соприкосновение с новой и благосклонно настроенной по отношению ко мне средой — все это будило во мне желание наслаждений и отклоняло мое внутреннее существо, сложившееся под мучительными впечатлениями прошлого и в борьбе с этими впечатлениями, от присущего ему пути. Инстинкт, толкающий каждого человека пользоваться непосредственно самой жизнью, направил меня, все мои артистические наклонности, по таким дорогам, которые скоро должны были показаться мне особенно отвратительными. Этот инстинкт мог бы получить живое удовлетворение только в том случае, если бы, в качестве художника, я стал искать блеска и удовольствий путем полного подчинения своей истинной природы внешним требованиям общественного вкуса. При этом я должен был бы пойти на все крайности спекуляции и моды. И вот тут-то я понял с необычайной ясностью, что действительно вступив на этот путь, я погиб бы от отвращения ко всему. Чувственность и наслаждение жизнью стали представляться мне только в тех образах, которые дает нам в этой области современная действительность. А как художник, я мог идти к этому только путем эксплуатации нашего жалкого официального искусства. Что же касается истинной любви, то тут я имел возможность наблюдать на одной женщине, которую я восхищался, следующее явление: потребность, подобная моей, находила удовлетворение лишь в самых тривиальных встречах, имевших, при том, такую форму, что мнимость отношений чувствовалось со всей отчетливостью. Если я отвернулся от нее, то этим я обязан только своей самостоятельно развернувшейся натуре, со всеми ее человеческими и артистическими стремлениями. Теперь в ней неизбежно должно было проявиться страстное желание найти удовлетворение своих запросов в среде высшей и более благородной. В противоположность непосредственной чувственности современной жизни и современного искусства, эта высшая среда показалась мне сферой любви чистой, целомудренной, девственно-недоступной и недостижимой. Кроме того, разве это тяготение к любви, самая благородная стихия моей природы, могло быть чем-нибудь иным, как не стремлением исчезнуть из потока современности, раствориться в атмосфере безграничного чувства, неведомого земле и открываемого только смертью? Это искание любви — разве оно могло быть, по существу, чем-нибудь иным, как не жаждою любви настоящей, выросшей на почве полной чувственности, но чувственности, отшатнувшейся от скверных выражений чувственности современной? Оттого такими вздорными показались мне, при современном общем распутстве, прославленные критики, приписавшие моему «Тангейзеру» специфически-христианскую, импотентно-божественную тенденцию! Измышление собственного бессилия они смешивают с созданиями фантазии, которых не в состоянии понять.

Я в точности обрисовал то настроение, при котором образ Тангейзера опять стал манить меня к себе, побуждая закончить его обработку. Музыка к «Тангейзеру» я набрасывал и писал в состоянии изнурительно повышенного возбуждения, державшего кровь и нервы в лихорадочной приподнятости. Мое истинное существо, целиком вернувшееся ко мне вместе с отречением от грубой современности и устремлением к благородному и высокому, сильным и страстным движением охватило крайние полюсы моего внутреннего мира и слило все мои образы в один поток — страстного искание любви. «Тангейзером» я подписал свой смертный приговор: надеяться больше на современное искусство я не мог. Я это чувствовал хорошо, но еще не сознавал с полной ясностью. Сознание это надо было завоевать.

Теперь я должен сообщить, как дальнейший внешний опыт повлиял на внутреннее направление моей работы. Надежды на успех и быстрое распространение моих опер в немецких театрах не оправдались совсем. От крупнейших дирекции я получал посылаемые мною партитуры обратно, часто даже в нескрытых конвертах. Только благодаря большим усилиям личной дружбы удалось поставить «Риенци» на гамбургской сцене. Но совершенно неподходящий певец испортил главную партию. Успех был недостаточный, вымученный, и директор увидел себя обманутым во всех своих надеждах. К изумлению моему я понял тогда, что даже этот «Риенци», по своему настроению, чересчур высок для толпы. Хотя я теперь довольно холодно смотрю на это раннее произведение моего творчества, все же не могу не видеть того идеального, юношески героического энтузиазма, которым оно обвеяно. Но шедевры современного оперного ремесла приучили публику искать материала для театрального энтузиазма вовсе не в основном, драматическом мотиве произведения, а в совершенно ином. В Дрездене меня спасли безумная роскошь внешней постановки и сценические, природные данные певца заглавной партии, очаровавшие публику. Здесь, с «Летучим Голландцем», произошло нечто иное. Маститый композитор Шпор быстро поставил в то время эту оперу в Касселе. Случилось это без всякого предложения с моей стороны. Я боялся остаться Шпору совершенно чуждым, так как не в состоянии был понять, каким образом юношеское направление моих работ могло подойти под его вкус. Но как я был изумлен и обрадован, когда этот седовласый, почтенный маэстро, строго и холодно отгородивший себя от всей новой музыки, прислал мне письмо, в котором выразил свою полную симпатию ко мне и радость, что, наконец, встречает молодого художника, с таким серьезным отношением к искусству! Старик Шпор был единственным немецким капельмейстером, который отнесся ко мне с теплым чувством, который, по мере сил, давал ход моим произведениям и сохранил верное, дружеское расположение ко мне при всех обстоятельствах. В Берлине тоже состоялось представление «Летучего Голландца», и у меня не было никаких оснований для недовольства им. Но было чрезвычайно важно узнать, какое впечатление опера произвела на публику: оказалось, что скептически недоверчивая берлинская холодность, продолжавшаяся в течение всего первого действия, перешла, во время второго акта, в настроение, полное теплоты и интереса. Успех этот я не мог не счесть благоприятным для себя обстоятельством

— все же опера очень скоро исчезла из репертуара. Верное чутье дирекции по отношению к современным театрам не могло не подсказать ей, что, несмотря на успех в публике, эта опера должна быть признана не ходкою. Теперь я понимаю, что в таком суждении сказывался верный взгляд на существо театрального искусства вообще. Репертуарная пьеса, которую дирекция намерена в течение долгого времени, или даже всегда давать на сцене, в очередь с другими произведениями, не должна исходить из определенного мотива и, для своего понимания, не должна нуждаться в определенном, индивидуально-характерном настроении. Для данной цели подходят вещи либо с каким-нибудь общим, нейтральным настроением, либо совсем лишенные его и потому не рассчитанные на возбуждение в публике особых чувств. Они должны дать только занимательное развлечение посредством внешних красот постановки, возбуждая при этом личную симпатию, в той или иной мере, к артистам. Постановка старых, так называемых, классических произведений, которые, для истинного понимания, требуют пробуждения в публике особенного, индивидуального настроения, отнюдь не входит в сознательный кругозор театральных директоров, а является простым, искусственно вынужденным ответом на требование нашей эстетической критики. Тоже надо сказать и об их успехе. «Летучий Голландец» должен был, при благоприятных условиях, вызвать глубоко волнующее и необычное настроение, но даже те люди, которыми оно могло овладеть вполне, не должны были чувствовать к нему особенного расположения. Таким настроением публика, или отдельная личность, должна быть застигнута врасплох. Сильное и глубокое воздействие такой неожиданности, будучи одной из целей самого произведения, является в тоже время благотворным и возвышающим элементом драматической постановки. Она поражает только раз и допускает очень редкие повторения, после того, как жизнь успела уже стереть следы первого впечатления. А насильственное, преднамеренное создание неожиданно поражающих эффектов может быть признано только болезненной чертой нашей артистической распушенности. По отношению к тем людям, которые в своем развитии следуют всегда за жизнью, повторение подобных эффектов при постановке одного и того же драматического произведения совершенно немыслимо. Новой потребности необычайного может дать удовлетворение только такое создание искусства, которое явилось результатом новой фазы развития самого художника. Речь идет сейчас о том, о чем я уже говорил в введении по поводу монументального элемента в современном творчестве. При этом, рассмотрев и разумно обследовав текущие явления жизни, я подтверждаю существование потребности нового искусства, непосредственно выросшего из современности и ей одной принадлежащего, искусства будущего, отнюдь не монументального характера. Это искусство должно отражать действительную жизнь во всем разнообразии ее моментов, во всем бесконечном чередовании ее пестрых явлений.

В то время я еще не совсем ясно разбирался в таких вопросах, но непосредственно улавливал все это чувством, главным образом, благодаря сильному впечатлению, произведенному «Летучим Голландцем» на отдельных зрителей. В Берлине, где я был совершенно неизвестен, я получил от

двух незнакомых мне раньше лиц, посетивших меня по поводу постановки «Летучего Голландца», первое определенное удовлетворение и импульс продолжать работу в начатом мною особенном направлении. С тех пор я стал все больше терять из виду публику: мнение отдельных, определенных людей заменяли мне всегда неуловимое мнение масс. А раньше толпа рисовалась мне, при тогдашнем бледном о ней представлении, чрезвычайно смутно, тем объектом, к которому я обращаюсь, как поэт. Становилось все яснее и яснее, что самое важное для меня — понимание моего замысла, и чтобы обеспечить себе это понимание, я невольно обращался не к чуждой мне массе, а к индивидуальным личностям, чьи настроение и убеждение были мне близки. Упрочение моей связи с теми, к кому я обращался со своими произведениями, очень существенно отразилось на всем характере моего художественного творчества. Если стремление выразить понятно свой замысел действительно создает мотив совершенно определенных эстетических форм, то естественно, что деятельность художника определяется разумом тех, к кому он обращается со своим творчеством. Если он имеет ввиду толпу, составляющую нынешнюю театральную публику, неопределенную, неуловимую, непостижимую в своих склонностях и потому всегда непонятную, то в осуществлении своего замысла он неизбежно впадает в расплывчатую, теряющуюся в общей схематичности образность. Даже в выборе самого сюжета он уже обречен при этом — скажем ясно — искать неотчетливых мотивов. Неудовлетворительные результаты художественной работы, связанные с такой постановкой вопроса, бросились мне теперь в глаза, когда я стал рассматривать написанные мною до того времени оперы. Сравнивая их с произведениями современного театрального искусства, я, правда, ощущал большую их значительность в смысле содержания, но, вместе с тем, я должен был замечать и неотчетливость, смутность тех форм, в которых это содержание было воплощено и в которых оно, поэтому, неизбежно теряло свои необходимые, острые, индивидуальные черты. Непроизвольно стараясь согласовать свои творческие стремление с чуткостью близких мне и сходных по чувству людей определенной категории, я обрел возможность создавать верные, отчетливые формы для своих концепций. Без всякой рассудочной преднамеренности я все более и более освобождался от привычной склонности к схематической образности, рассчитанной на вкус толпы: я резче стал отделять предмет моего искусства от окружающей среды, тогда как раньше он совершенно в ней растворялся. Я выдвигал его ярко вперед и, благодаря этому, достигал возможности придавать сгущенные пластические формы элементу сценической обстановки, с ее чересчур широким оперным простором.

Под такими влияниями и при таких обстоятельствах я работал над «Тангейзером», пока после многих перерывов не закончил его вполне.

Этой оперой я вступил на новый путь развития, начатый «Летучим Голландцем». Я до того отдался всем существом этой пожирающей работе, что, помню, чем ближе она приходила к развязке, тем больше я мучился мыслью, что внезапная смерть может помешать мне довести ее вполне до

конца, так что, когда я написал последнюю ноту, я почувствовал приятное облегчение, как будто избежал смертельной опасности.

### **[Замысел «Нюрнбергских мастерзингеров»]**

Тотчас после окончания «Тангейзера» мне посчастливилось отправиться для отдыха в один из божемских курортов. Как и всегда, когда я вырывался из атмосферы театральной рампы и моего артистического «служения» ей, я почувствовал себя легко и радостно. Свойственная моему характеру веселость впервые приобрела значение некоторого артистического мотива. В последнее время я обдуманно искал повода написать в ближайшем будущем комическую оперу. Помню, что этому решению способствовал добрый совет моих друзей, побуждавших меня написать оперу «легкого жанра», потому что она могла бы открыть мне доступ в немецкие театры и тем существенно изменить внешние условия моей работы. Дело в том, что упорное отсутствие успеха на сцене угрожало значительными переменами в моем положении. Известно, что у афинян, вслед за трагедией, шла веселая сатира. У меня тоже, во время путешествия, внезапно родился план комической оперы, которая своим содержанием могла бы примкнуть к «Состязанию певцов в Вартбурге». Это были «Нюрнбергские Мейстерзингеры», с Гансом Саксом во главе. Я изобразил Ганса Сакса последним представителем народного творческого духа и, в этом освещении, сопоставил его с мещанством мейстерзингеров, комичному, табулатурно-поэтическому педантизму которых я дал чисто индивидуальное выражение в фигуре «метчика». Как известно (или, может быть, нашим критикам это и неизвестно), метчик это был поставленный от цеха певцов наблюдатель, который обязан был «отмечать» ошибки против правил, допущенные исполнителями, особенно теми, которые стремились поступить в цех. Все эти ошибки он отмечал штрихами, и тот, кто получал известное количество таких штрихов, считался «срезавшимся». Старейший из цеха певцов обещал руку своей юной дочери тому, кто выиграет приз на предстоящем публичном состязании. У метчика, сватавшегося уже к девушке, имеется соперник в лице молодого рыцаря, который, вдохновившись чтением о героях и о старых миннезингерах, покидает запущенный и полуразвалившийся замок своих предков и является в Нюрнберг изучать искусство мейстерзингеров. Он выражает желание вступить в цех, воспламененный любовью к девушке, «которая будет отдана только истинному мастеру». На устроенном испытании он поет полную энтузиазма песню во славу женщин. Но метчик непрерывно отмечает его ошибки штрихами, и уже на половине песни аспирант оказывается ниже своей задачи. Сакс, которому нравится молодой человек, готов великодушно помочь его отчаянной попытке увести девушку. При этом он находит случай причинить большую досаду метчику. Этот последний, только что грубо разругавший Сакса из-за пары все еще не готовых башмаков, приходит ночью под окно девушки, чтобы, в виде пробной серенады, спеть песню, которую он надеется завоевать ее на состязании: ему важно обеспечить себе ее сочувствие, так как голос ее будет иметь решающее значение. Сакс, сапожная мастерская которого находится как раз насупротив этого

притягательного для метчика дома, громко затягивает песню, как только тот начинает свою. Рассвирепевшему метчику он объясняет, что это ему необходимо для бодрости при работе в такой поздний час. А что работа не ждет, никто не знает лучше самого метчика, так сурово разбранившего сапожника за промедление с башмаками. Наконец, Сакс обещает несчастному прекратить свое пенье, если тот разрешит ему все ошибки отмечать на свой лад, по сапожному, а именно каждый раз ударом молотка по башмаку на колодке. Метчик начинает петь, Сакс непрерывно стучит по колодке. Певец в ярости. Сапожник равнодушно спрашивает, кончил ли он свою песню? «Далеко еще нет», кричит метчик. Тогда Сакс, смеясь, протягивает ему из лавки башмаки, говоря, что они готовы от одних только «отметин» молотка. Прокричав конец своей песни, без всякой передышки, в полном отчаянии, метчик проваливается самым позорнейшим образом, вызывая неодобрительное качание головой со стороны женской фигуры, стоящей в окне. Безутешно он просит на другой день у Сакса новой песни для завоевание невесты. Сакс дает ему стихотворение молодого рыцаря, притворившись, что не знает, откуда оно к нему попало. Кроме того, он предупреждает метчика, что петь его надо определенным образом. Тщеславный метчик считает себя тут вполне компетентным и публично, перед судом мейстерзингеров и народа, поет стихотворение на совершенно неподходящий и искажающий его мотив. Он проваливается снова и, на этот раз, окончательно. Взбешенный метчик упрекает в обмане Сакса, навязавшего ему такую отвратительную песню. Тот объясняет, что стихи во всех отношениях хороши, но что он пропел их неверно. Суд постановляет, что победителем будет считаться тот, кто пропоет их как следует. Тогда выступает молодой рыцарь, поет и завоевывает невесту. Ему предлагают вступить в цех, но он отвергает предложение. Сакс юмористически защищает искусство мейстерзингеров и заканчивает свою речь следующими словами:

Zerging'das heil'ge römische Reich in Dunst,  
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.

### [Замысел «Лоэнгрин»]

Таков был мой план, надуманный и набросанный с необыкновенною быстротою. Но не успел я еще покончить с ним, как мне уже не давало покоя желание подробно разработать концепцию «Лоэнгрин». И я проделал это во время того же краткого пребывания в курорте, несмотря на запрещение доктора заниматься подобными вещами. Требовались особые обстоятельства, что бы из оживляющей маленькой прогулки в область веселого комизма я мог так быстро вернуться к тому глубоко серьезному настроению, с которым я страстно старался овладеть «Лоэнгрином». Теперь мне стало ясно, отчего веселое чувство, искавшее выхода в концепции «Мейстерзингеров», не могло быть у меня продолжительным. Оно выражалось тогда только в иронии и имело отношение больше к формально-художественной стороне моей деятельности, моей индивидуальной сущности, чем к самому ядру моей личности, корни которого заложены в самой жизни. Единственная, доступная нашему обществу и потому влиятельная форма смешного, если в ней заключено некоторое

действительное содержание, это — ирония. Ирония с успехом отмечает внешние неестественные черты наших общественных отношений, потому что форма, поддающаяся непосредственному чувственному восприятию, есть нечто в высшей степени ясное и всем понятное, тогда как содержание, заключающееся в этой форме, всегда ускользает от нашего понимания. Из этого содержания, которое увлекает, не щадя сознания, мы непроизвольно стремимся вырваться на свободу, и облакаем стремление это в форму, которую тут же сами подвергаем осмеянию. Таким образом, ирония является тем видом веселого, который никогда не может выступить во всей полноте своего действительного содержания, своей сущности, во всей яркости свойственной ему настоящей жизненной силы. Самое ядро нашей неестественной общественной жизни, неприкосновенное для иронии, неуловимо также и для нашего веселья, в его чистейших и своеобразнейших проявлениях. Оно может быть только стимулом сопротивления против той силы, которая своею тяжестью парализует чистые порывы веселья. Ощувив гнет, мы рвем с первобытной стихией, что бы затем вновь возродить ее в чистоте, и отдаемся стихии протеста, которая, по отношению к современной жизни, является только некоторою тоскою, некоторым бунтом, т.е. фактом, имеющим трагические черты.

Моя натура немедленно реагировала на несовершенную попытку излить в иронии свое стремление к веселому, и я не могу не видеть в этой попытке последнего порыва к наслаждению, к примирению с тривиальной обстановкой окружающей жизни, со всем тем, от чего я с таким мучительным напряжением хотел освободиться в «Тангейзере».

Вглядываясь в сокровенную глубину тогдашнего моего настроения, я начинаю понимать, почему от попытки веселого жанра я так внезапно, с такою всепоглощающею страстью, бросился к работе над «Лоэнгрином». А особенности этого сюжета определяют с достаточною ясностью то непреодолимо пленяющее и захватывающее впечатление, какое он на меня произвел. Тут дело было не в воспоминании о том, как этот сюжет впервые всплыл передо мною в связи с «Тангейзером». Еще меньше тут имели значение соображение художественной экономии, желание, что бы накопившийся материал не пропал даром. Что в этом отношении я был скорее расточителен, явствует из всего моего рассказа, из всех фаз моей артистической деятельности. Должен удостоверить, что когда я, параллельно с Тангейзером, впервые познакомился с Лоэнгрином, образ этот чрезвычайно меня тронул, но не пробудил желания сохранить для себя новый сюжет. Я не подошел к нему вплотную не только потому, что весь был поглощен Тангейзером, но и потому, что форма, в какой явился предо мною Лоэнгрин, произвела почти неприятное впечатление на мое чувство. Средневековое сказание показало мне Лоэнгрин в двойственно-мистическом освещении, которое наполнило меня недоверием и той особой неприязнью, какую мы ощущаем при виде сделанных из дерева, раскрашенных фигур на больших дорогах и в церквах католических стран. Только после того, как непосредственное впечатление от знакомства с материалом изгладилось, Лоэнгрин опять стал всплывать с возрастающим очарованием в моей душе. И это очарование усиливалось еще тем, что

миф о Лоэнгрине, в его простейших чертах и глубоком значении, как истинное создание народной фантазии вырос предо мною из новейших исследований народного эпоса. После того, как я увидел в благородной аоэже тоску человеческих желаний, зародыш которой лежит вовсе не в христианском супранатурализме, а в основах человеческой природы вообще, образ этот стал мне особенно близок. Все настойчивее меня тянуло овладеть им, воплотить в нем свои чувства, так что к моменту окончания «Тангейзера» это влечение явилось для меня настоятельной необходимостью, через которую уже нельзя было перешагнуть.

Лоэнгрин — поэма, выросшая не из чисто христианских воззрений, а из идеально-современных основ человеческой истории вообще. Мы ошибаемся в корне, когда, уступая поверхностной мысли, считаем специфически христианское мировоззрение творческою первопричиною всех его образов. Ни один из важнейших и наиболее волнующих христианских мифов не является коренным созданием христианского духа, как мы его обыкновенно понимаем: он унаследовал их от воззрений прошедших веков, во всей их чистой челбвечности, и только приспособил к своим особенным задачам. Освободить эти мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и возстановить в них вечную поэму чистой человечности, такая именно задача стояла перед исследователем новейших времен, и поэту оставалось только окончательно ее завершить.

Мы видели уже, что основные черты мифа о Летучем Голландце предвосхищены в отчетливом образе эллинского Одиссея, что этот Одиссей, в своем порыве вырваться из объятий Калипсо, в своем бегстве от чар Цирцеи, в своем тяготении к земной и близкой ему женщине его родины, выражал свойственные эллинскому духу элементы того же явления, которое в бесконечно усиленном и обогащенном новым содержанием виде мы открываем в Тангейзере. Точно также мы находим в одном из греческих мифов, не особенно древнего происхождения, основные черты сказания о Лоэнгрине. Кто не знает «Зевса и Семелу»? Бог полюбил земную женщину и ради этой любви является к ней в человеческом образе. Но Семела узнает, что возлюбленный явился не в своем настоящем виде, и увлеченная порывом истинной любви, требует от супруга, что бы он показался ей во всем чувственном блеске своей божественной личности. Зевс знает, что должен будет уйти от нее, что это будет ее гибелью. Он страдает от сознания, от необходимости исполнить губительное требование Семелы. Затем он осуществляет его, и смертоносный для людей блеск его божественного явления поражает возлюбленную. Неужели этот миф сочинен обманом жрецов? Как это нелепо — от государственно церковной, классово эгоистической эксплуатации благороднейших человеческих мечтаний строить мосты к тем формам мысли, к тем действительным образам, которые расцвели из мечты, сделавшей человека человеком! Не Бог создал историю Зевса и Семелы, а человек, в его чисточеловеческом порыве. Кто внушил человеку, что Бог изнывает в томлении любви по земной женщине? Конечно, только сам человек, который, как бы высоко за пределами привычной ему земной обстановки ни находился предмет его стремления, все же может наделить его чертами лишь

своей собственной, человеческой сущности. С высоты заоблачных сфер, куда он взвивается на крыльях мечты, он может жаждать, в конце концов, только чисточеловеческого, только наслаждений, свойственных его собственной натуре, как самого желанного вообще. В чем же заключается та своеобразнейшая черта человеческой природы, к которой, как к своему единственно возможному удовлетворению, мы неизбежно возвращаемся, пройдя через тоску недостижимых далей? Это — необходимость любви. А существо этой любви, в наиболее истинном своем выражении, есть требование полной чувственной правды, стремление насладиться всеми чувствами, стремление всеми силами существа обнять предмет своей любви. Разве в этом конечном, чувственноопределенном объятии жожет не погнбнуть, не исчезнут божество? Разве стремление к Богу не отрицает, не уничтожает самого человека? Разве мы ие имеем тут откровения любви в ее истинной, высочайшей сущности? Преклонитесь же вы, наводящие страх критики, перед всемогуществом поэтической мечты человечества, как она проявилась в народном мифе! Вещи, которых вы никогда не поймете рассудком, даны здесь с единственно возможной, ясно уловимой для наших эмоций, чувственно совершенной достоверностью.

Царство неба, с высоты которого Бог тоскует по человеку, расширено христианскою мечтою до безграничных пределов. Для эллина это была окруженная облаками сфера молний и громов, откуда Зевс спускался вниз, чтобы, во всеоружии своих знаний, стать человеком. Для христианина голубое небо расплылось в безбрежную стихию невоздержной тоски, в которой тонули все лики богов, и только его собственный образ, образ алчущего человека, носился ему навстречу из мира фантазии. Через предания всех народов, живших на берегу моря, или рек, впадающих в море, проходит одно довременно-древнее, разнообразно повторяющееся видение: по голубому зеркалу волн к ним приближается незнакомец, высокая красота и чистая добродетель которого увлекают и побеждают все сердца непреодолимым очарованием. Это — воплощенное видение алчущей души, которая грезит о счастье за пределами этих зеркальных вод в неведомых для нее пространствах. Незнакомец снова исчезал, по морским волнам, как только начинались расспросы о том, кто он такой. Однажды повествует сказание, на берегу Шельды, в лодке, которую вез лебедь, явился из за моря дивный герой. Он освободил от преследований невинную деву и обручился с ней. Но когда она стала допытываться, кто он такой и откуда явился, он должен был от нее удалиться и все покинуть. Отчего этот образ, когда он обрисовался предо мною в самых простых своих чертах, увлек меня с такою непреодолимо притягательною силою, что сейчас же, по окончании «Тангейзера», я должен был заняться всецело им, это стало ясно для меня, для моего чувства, из ближайших впечатлений моей личной жизни.

### **[«Тангейзер» в Дрездене]**

Я вернулся в Дрезден для постановки «Тангейзера» с готовым наброском «Лоэнгина». Постановка эта готовилась в атмосфере больших надежд театральной дирекции и не малых

жертв с ее стороны, которые должны были эти надежды оправдать. Восторженно приняв «Риенци» и холоднее «Летучего Голландца», публика ясно показала, какими именно операми я мог бы ее удовлетворить. На этот раз она оказалась обманутой в своих ожиданиях: растерянная и неудовлетворенная, ушла она с первого представления «Тангейзера». Меня охватило чувство полнейшего одиночества. Немногие друзья, сердечно мне сочувствовавшие, сами были угнетены жучительностью моего положения, и их невольное смущение было единственным свидетельством некоторого благожелательного ко мне отношения со стороны общества. Для того, что бы исправить отдельные недочеты исполнения, а также дать публике время уяснить себе мысль «Тангейзера», второе представление его было назначено только спустя неделю после первого. Эта неделя, по своему значению, равнялась для меня целой жизни. Не оскорбленное тщеславие, а боль вырванной с корнем мечты поразила меня до самой глубины души. Я понял, что «Тангейзер» проник только в сердца немногих, близких мне друзей, а не в душу публики, которую я невольно имел в виду, отдавая на сцену свою оперу: тут было какое-то противоречие, которое казалось мне неразрешимым. Мне представлялась лишь одна возможность привлечь сочувствие публики, а именно: раскрыть ей смысл произведения. Но тут я впервые с резкой определенностью почувствовал, что характер обычных у нас оперных представлений идет в полный разрез с тем, что требую от сцены я. В нашей опере на первом плане стоит певец, с чисто материальным действием своих голосовых средств, а исполнитель занимает второе или даже еще менее видное место. Соответственно этому и публика, прежде всего, требует услаждения своего слухового нерва и почти совершенно не думает наслаждаться драматическим представлением. Мои же требования сводились как раз к обратному: мне нужен был в первую голову исполнитель, а певец только, как помощник исполнителя — нужна была, значит, и публика, которая ставила бы одинаковые со мною требования. Только при таких условиях — это было для меня ясно — можно было бы говорить о впечатлении от самой вещи. Но раз требования эти не были осуществлены, то впечатление от «Тангейзера», естественно, должно было получиться крайне спутанное. Таким образом, я не мог не казаться самому себе помешанным, который говорит на ветер и думает, что ветер может его понять. Я говорил к публике о вещах, которые должны были остаться непонятыми, тем более, что даже язык, которым я говорил, был непонятен. Возникавший постепенно интерес небольшой части публики к моему произведению представлялся мне добродушным сочувствием людей к судьбе дорогого им существа, впавшего в сумасшествие: это участие заставляет нас слушать безумные речи больного, разгадывать в них известный смысл и отвечать ему соответственным образом, что бы облегчить его печальное положение. К немногим друзьям присоединяются и люди совсем равнодушные. Для них слушать помешанного и от разумных и безумных обрывков его речей испытывать острую неуверенность в том, стал ли безумец внезапно нормален, или они сами спятили с ума, является пикантным развлечением. Так, а не иначе, представлял я себе с тех пор мои отношения к настоящей «публике». Благоклонности дирекции, а, главное, усердию и таланту исполнителей удалось, все таки, дать моей опере постепенный ход. Но

этот успех уже не мог обмануть меня: я знал теперь свои отношения с зрителями, и если бы я мог еще иметь на этот счет какие-нибудь сомнения, то последующий опыт должен был выяснить мне все дело с полной определенностью.

Результат моего прежнего ослепления относительно публики и моих отношений к ней дал себя теперь чувствовать с ужасною силою. Мне ясно представилась вся невозможность создать «Тангейзеру» не только широкий успех, но и простую популярность в немецких театрах. А это, в свою очередь, обозначало полный развал моего внешнего положения. Почти исключительно ради того, что бы спастись от крушения, я сделал еще некоторые шаги для распространения моей оперы: я направил свое внимание на Берлин. Но от администрации королевских прусских театров я получил отказ с указанием на то, что для представления в Берлине опера моя слишком «эпически» скомпонована. Между тем, генерал-интендант королевской прусской придворной капеллы был, по-видимому, иного мнения. Когда, при его посредстве, я искал возможности испросить у короля разрешения посвятить ему «Тангейзера» и, таким образом, заинтересовать его постановкою этой оперы, то в ответ я получил следующий совет: в виду того, что, с одной стороны, король принимает только такие произведения, которые ему известны, а, с другой, представление данной оперы в Берлинском Королевском Театре, по некоторым обстоятельствам, невозможно, то ознакомление Его Величества с данным произведением может быть устроено только одним путем, — если бы я согласился саранжировать кое-что из него для военной музыки, которая исполнит это «кое-что» в присутствии короля на параде! Глубже унижить меня и определеннее дать мне почувствовать мое истинное положение было невозможно! С тех пор все наше современное официальное искусство перестало, для меня существовать окончательно. Но как определить мое тогдашнее положение? И каково должно было быть настроение, овладевшее мною при таких обстоятельствах и таких впечатлениях, толкнувшее меня как можно быстрее до конца всю концепцию новой оперы? Хочу отчетливо изобразить его для себя самого и для друзей, чтобы объяснить то значение, какое имела для меня поэтическая обработка «Лоэнгринна» и определить ту форму, в какую должно было отлиться для меня, как для художника, это сказание.

### **[Женский образ]**

Как человек искусства, я понял тогда полное свое одиночество — только в этом чувстве одиночества я мог теперь черпать стимул и стремление к творчеству. Это давало себя чувствовать с такою силою, что, не имея никаких надежд на понимание публики, я все же именно теперь ощутил страстную потребность отдаться ему. Только мечтательный порыв, вылившийся из чувства одиночества, мог создать во мне такое настроение. В «Тангейзере» я хотел вырваться из сферы чуждой моему духу фривольной чувственности, являвшейся единственным отражением чувственности современной. Меня тянуло к неведомо чистой, целомудренно девственной стихии, способной дать удовлетворение благородному, хотя, в основе своей, тоже чувственному элементу

наших стремлений, на почве фривольной действительности не находящему для себя никакого удовлетворения. На эту страстно желанную высоту чистоты и целомудрия мне удалось взвиться силою внутреннего порыва. Я ощущал себя вне современности, в прозрачно ясной, священной стихии, и это наполняло меня, среди экстазов одиночества, трепетом настоящего блаженства: подобное чувство ощущаем мы, когда с вершин Альп, окруженные голубым морем воздуха, смотрим вниз, на холмы и долины. Таких вершин должен достигнуть мыслитель, чтобы на их высоте чувствовать себя свободным, чистым от всего земного, в полном обладании всех человеческих потенций. Тут он может насладиться самим собою и, самоуслаждаясь, в холодном воздухе альпийских высот, превратиться в фигуру, полную монументально ледяного величия. Отсюда он будет, как философ и критик, сквозь призму самолюбования взирать на теплый мир живых явлений где-то там, внизу. Но меня лично на эту высоту увлекли стремления артистические, чисто человеческие. Я бежал не от теплоты жизни, а от болотной, затягивающей духоты пошлой чувственности, от жизни совершенно определенной, от жизни современного момента. Меня и на тех высотах грели лучи любви, потому что только истинная жажда любви и вознесла меня так высоко. И когда меня охватило это дивное чувство одиночества, во мне тотчас же пробудилось новое, несказанно могучее стремление к глубине, от солнечного блеска целомудренной чистоты к уютной тени земных объятий. С этих высот жадный взор мой увидел женщину: ту самую, по которой тосковал Летучий Голландец среди своих морских скитаний и страданий, ту женщину, которая небесной звездой указывала Тангейзеру путь ввысь, из манящего наслаждениями грота Венеры, ту женщину, наконец, которую Лоэнгрин с солнечной высоты привлек на греющее лоно земли.

Лоэнгрин искал женщину, которая верила бы в него, не спрашивала бы, кто он и откуда пришел, а любила бы его таким, какой он есть, таким, каким он явился к ней. Он искал женщину, перед которой ему не надо было бы объясняться и оправдываться, которая любила бы его безгранично. Он принужден был, поэтому, утаить черты своей божественной сущности, потому что именно скрывая, не выявляя того, что в нем было высокого, или, вернее сказать, возвышенного, он ограждал себя от преклонения и восхищения, от молитвенного смирения, как перед непостижимым существом, ибо он жаждал не преклонения и восхищения, а того единственного, что могло спасти его от одиночества, успокоить его тоску: любви, возможности быть любимым, понимания, рожденного любовью. Высочайшими помыслами своими, всей глубиной своего сознания, он желал сделаться, желал быть ничем иным, как только человеком, настоящим, истинным, исполненным теплоты и вызывающим теплые чувства к себе, словом — человеком, вообще, а не Богом, т.е. абсолютным художником. Так Лоэнгрин тосковал по женщине, по человеческом сердце. И он спустился с высот своего блаженного одиночества, как только услышал снизу, из толпы людей, крик женщины о помощи. крик человеческого сердца. Но на нем сияет предательский ореол высшей природы, — он не может не казаться людям чудесным: изумление толпы, шипение зависти отравляют душу любящей его девушки. Ее сомнения и ревность доказывают ему, что она молилась на него, но не постигала его,

и эти сомнения вырывают у него признание своей божественности. После этого Лоэнгрин, уничтоженный, возвращается снова к своему одиночеству.

Мне трудно было и трудно сейчас понять, каким образом могла не ощущаться глубокая трагичность и этого сюжета, и этого образа. Мне трудно понять, каким образом фигура Лоэнгрина могла показаться холодной и оскорбительной, способной скорее оттолкнуть, чем вызвать симпатию. Такой взгляд на Лоэнгрин впервые был мне высказан одним близким человеком, дух и знания которого я высоко ценю. Я убедился и убеждался потом не раз, что, при непосредственном знакомстве с моим творчеством, впечатление всегда получалось глубокозахватывающее, а возражения, в духе только что приведенного, появлялись лишь тогда, когда непосредственное восприятие искусства тускнело и уступало место холодной, рассудочной критике<sup>7</sup>. Таким образом, возражение моего друга не было вольным выражением непосредственного переживания сердца, а проявлением сознательной работы ума. Трагизм в характере, во всем положении Лоэнгрин, имеет свои глубокие причины в основах современной жизни: в творце художественного произведения он отразился в тех же чертах, в каких он выступает в герое поэмы. С твердым убеждением я признаю теперь, что характер и положение Лоэнгрин являются единственным, подлинным, типичным трагическим сюжетом, вообще трагическим элементом всего современного уклада, и имеют для данной минуты такое же значение, какое, при совершенно других обстоятельствах, имела «Антигона» для общественной жизни древней Греции<sup>8</sup>. Над этим истинно трагическим моментом современности возносится только полное единство духа и плоти, действительный и незаменимо радостный элемент жизни и искусства будущего, в их наивысших потенциях. Признаюсь, что дух скептически настроенной критики настолько заразил меня самого, что я готов был приступить к искусственной мотивировке и серьезной переделке всего произведения. Благодаря этой критике, я на некоторое время до такой степени выбился из колеи правильного к нему отношения, что, в ошибочном порыве мысли, я даже набросал измененную развязку, где Лоэнгрин, несмотря на разоблачение его настоящей сущности, все-таки, остается с Эльзой. Но всю неудовлетворительность и неестественность подобной развязки чувствовал не только я сам, создавший ее в состоянии какого-то отчуждения от собственной сущности, но и дружественно расположенный ко мне критик. Мы сообща пришли к заключению, что элемент, шокирующий современное критическое сознание, лежит в неизменных особенностях сюжета, но что, с другой стороны, весь сюжет до такой степени поднимает и направляет наше чувство, что не может не иметь отношения к нам, не может не явиться, в оболочке искусства, желательным и могучим источником обогащения всей сферы наших

---

<sup>7</sup> Это подтверждает мне один остроумный наблюдатель: по его собственному признанию, он, во время представления «Лоэнгрин» в Веймаре, не ощущал никакого повода к критике, а просто отдавался захватывающему наслаждению восприятия. Сомнение явилось у него потом. К великой моей радости и полному оправданию, истинному художнику такое сомнение вовсе не пришло бы в голову. Он понял бы меня вполне, что для критически настроенного человека совершенно невозможно.

<sup>8</sup> Подобно моему критику, и афинский государственный муж, под непосредственным впечатлением искусства, вероятно, симпатизировал Антигоне, но на другой день, в заседании суда, произносил смертный приговор ей же, как человеку.

восприятий, самой нашей способности реагировать на известные вопросы соответственными ощущениями.

Для современного сознания «Лоэнгрин» — безусловно новое явление. Оно могло возникнуть только из настроения и мировоззрения художника, который всецело принадлежит современности, который только при таких отношениях к искусству и жизни, как мои, индивидуальных и особенных, должен был в своем развитии понять, что тема Лоэнгрина является необходимой задачей творчества. Оттого понять Лоэнгрин мог только тот, кто освободился от отвлеченной, всеобобщающей формы созерцания непосредственных явлений жизни. Кто мыслит эти явления, прямо вырастающая перед индивидуальным творческим духом из реальной правды действительности, только под углом определенных общих схем, тот не поймет в них ничего: он видит не самые явления, а лишь готовую схему, в которую они вовсе не укладываются. Кто в Лоэнгрине открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность. Эту сущность, сущность совершенно нового, в историческом смысле слова, явления, человек старается постичь при помощи того самого аппарата, который, вообще, доставляет питание его рассудку, его категориям: аппарата чувственных ощущений. Но лишь искусство, окончательно выразившееся в своей внешней форме, может произвести необходимое сильное впечатление на чувство, и только тот, кто ощутил его во всем совершенстве его формы, только тот, следовательно, кто получил полное эмоциональное удовлетворение на почве высоких восприятий, в силах обнять умом и его новое содержание. Здесь я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни, к тому самому элементу, которому, в разработке сюжета «Лоэнгрин», я придал художественно-артистическую форму. Художник неизбежно и естественно стремится к тому, что бы его поняли и восприняли непосредственно чувством. А невозможность захватить это чувство, во всей его непосредственности и определенности, при современном состоянии искусства, затем — вынужденная необходимость, вместо чувства, обращаться почти исключительно к критикующему рассудку — вот в чем трагизм положения, который я сам, как художник, должен был ощутить. Впоследствии, на пути моего дальнейшего развития, он так остро представился моему сознанию, что я перешел, наконец, к открытому возмущению против него, против всего его гнета.

Я подошел теперь к изображению новейшего периода моего развития. Его я должен коснуться подробнее, так как целью всего этого «Обращения» и является, преимущественно, оправдание мнимых противоречий, будто бы существующих между сущностью моих художественных работ и характером моих недавно высказанных воззрений на искусство и его отношение к жизни. Это те самые противоречия, которые были уже отчасти предметом обсуждения со стороны поверхностных критиков. К этому моменту я подошел путем непрерывного рассказа о моей художественно-артистической деятельности и лежащих в ее основе настроений.

Критика оказалась бессильною видоизменить образ моего Лоэнгрин. Эта победоносная борьба артистического чувства с мыслью современной критики еще более разогрела мое стремление придать этому образу как можно более законченную в художественном отношении форму. Я понимал, что осуществление задуманной концепции должно оправдать правильность моего инстинкта в сфере чувства. Мне ясно представилось, что основная причина, создающая превратное толкование всего трагизма моего героя, заключается в следующем: Лоэнгрин спускается, будто бы, из блестящего царства холодного, без всяких страданий достигнутого, великолепия, и только ради этого великолепия, ради того, что бы не переступить через противоестественный закон, над ним тяготеющий, отворачивается от земных страстей и возвращается к радостям своей божественной природы. Тут, прежде всего, сказался весь произвольный характер современной критики, которая не считается с непосредственными впечатлениями, а бессознательно направляет их в известную сторону. Кроже того, не трудно было понять, что превратные суждения о Лоэнгрине исходят из произвольного толкования того основного закона, который в действительности является не каким-то внешним постулатом, а лишь выражением внутренней сущности человека, его стремления от великолепия одиночества к пониманию через любовь. Сознывая все это и желая добиться определенного впечатления, я еще строже держался первоначальной схемы сюжета, так непреодолимо пленившего меня своим наивным построением. Чтобы артистически проявить образ Лоэнгрин в полной гармонии с моими собственными ощущениями, я с большей точностью, чем в «Тангейзере», принялся за обследование тех исторически легендарных моментов, которые одни только и могли столь необычайный, по своему характеру, сюжет поставить с убеждающей силою перед нашими глазами. В области инсценировки и диалога это привело меня к направлению, которое дало возможность совершенно иначе распределять факторы оперных постановок со всеми отсюда вытекающими последствиями. Но и в этом направлении мною руководило только одно, а именно: стремление заставить других ясно и отчетливо увидеть то, что увидел я сам. Как и всегда, сюжет и в данном случае предопределял форму моей работы. Высочайшая отчетливость — такова была главная задача всех моих постановок, не та поверхностная отчетливость, в какой выступает перед нами мелкий предмет, а бесконечно богатая, разнообразная отчетливость, в которой действительно может раскрыться всякий многогранный сюжет, полный широкого содержания, хотя бы он и казался людям плоским, привыкшим к пустым формам совершенно непонятным.

Помню, что при этом стремлении к отчетливости концепции я с все большею и большею определенностью стал улавливать сущность женского сердца, которую я должен был воссоздать в образе любящей Эльзы. Художник может достигнуть убедительности в изображении лишь тогда, когда он сам в состоянии с полным сочувствием перевоплотиться в изображаемое им существо. В Эльзе я сразу увидел необходимый для моего замысла контраст Лоэнгрину, некоторое противоположение ему, не слишком, впрочем, далеко от него находящееся, — противоположение не абсолютное, а являющееся скорее второю половиною, неизбежным элементом его собственной

сущности, необходимым и желанным восполнением его личности. Эльза — это та бессознательная, произвольная стихия, в которой должны освободиться сознательная и волевая силы Лоэнгрин. Но, с другой стороны, самое стремление Лоэнгрин к такому освобождению является бессознательно необходимою, произвольною силою, которая и сближает его с Эльзой. Это «бессознательное сознание», которое я ощущал, подобно Лоэнгрину в самом себе, открыло моему внутреннему горизонту натуру женщины, особенно когда пришлось точно воссоздать ее на сцене. И мне до такой степени удалось проникнуть в настоящую ее сущность, что я мог достигнуть полного ее выражения в облике созданной мною любящей Эльзы. Взрыв ее ревности я должен был вполне оправдать, так как именно в нем открываются для нас чисто человеческие черты ее любви. Я страдал настоящим, глубоким страданием, обливался горячими слезами, когда почувствовал неизбежную, трагическую необходимость разрыва, гибели любящих друг друга существ. Я открыл женщину, которая, сознательно влекомая необходимыми особенностями любви, идет к своей гибели: женщину, которая, при всей неводержности молитвенного преклонения, готова скорее все потерять, чем отказаться от полного обладания любимым человеком. Я нашел женщину, которая, в своем столкновении с Лоэнгрином, гибнет сама, что бы увлечь к гибели и его: женщину, которая может любить только так, а не иначе, которая через ревность переносится из восторженного преклонения в сферу настоящего чувства, которая самою непонятностью своего падения открывает истинную сущность своих настроений. Я создал возвышенную женщину, от которой должен уйти Лоэнгрин, ибо он не может понять ее, оставаясь верным исключительным особенностям своей натуры. Лоэнгрин был для меня стрелою, брошенною наудачу, в поисках благородной добычи, которую я чувствовал издали сердцем, но не видел умом. Но зато я напал на след того истинно женственного, которое должно принести избавление и мне, и целому миру, после того, как мужской эгоизм, даже в благороднейшем своем проявлении, оказался уничтоженным и разбитым перед ним. Эльза, женщина, до тех пор не разгаданная, а теперь понятая, необходимейшее воплощение чистейшей произвольности наших чувств, сделала меня истинным революционером. Она была для меня тем духом народным, к которому, ища избавления, я стремился, как художник.

Но сознание, разлитое в блаженстве чувств, еще тихо реяло над моим одиноким сердцем: медленно созревало оно для громкого выражения в отчетливой мысли.

### **[Обстоятельства жизни периода создания «Лоэнгрин». Берлин]**

Я должен теперь упомянуть о том, каково было мое внешнее положение в то время, когда я, с частыми и долгими перерывами, работал над «Лоэнгрином». Положение это противоречило моему внутреннему настроению. Я уходил все больше и больше в одиночество, жил в интимном общении почти только с одним другом, дошедшим, в своей симпатии к моей художественно-артистической деятельности, до того, что, как он сам говорил, совершенно забросил свои личные стремления и склонности к искусству, к культивированию собственных способностей. Я не мог искать ничего

иного, как возможности отдаваться творчеству в нерушимом от всех уединении. Вопрос о необходимой для меня, понятной передаче другим того, что будет создано впереди, почти совсем не беспокоил меня тогда. Я мог сказать себе, что одиночество явилось не измышлением моего эгоизма, — оно само собою открылось в огромной пустыне, окружавшей меня со всех сторон. Только одно еще связывало меня отвратительно крепко с официальным искусством: необходимость рассчитывать на доход с моих работ для поддержания внешнего положения. Таким образом, мне, все-таки, приходилось заботиться об успехе, хотя для меня лично, для моего внутреннего удовлетворения, он был совершенно не нужен. В Берлине постановка «Гангейзера» была отклонена. Я стал хлопотать о постановке «Риенци», заботясь не столько о себе, сколько о других, так как для меня опера эта не представляла уже никакого интереса. К этому побуждало меня исключительно известие об успехе «Риенци» в Дрездене, расчет на известные внешние выгоды, которые мог принести мне подобный же успех в Берлине, при существующей там системе вознаграждения авторов тантьемами с поспектакльных сборов. С ужасом вспоминаю теперь, в какое болото противоречий самого скверного свойства я попал, благодаря этим заботам о внешнем успехе, при прочно установившихся тогда у меня человечно-артистических воззрениях на искусство. Я весь погряз в пороках современной лести и лжи: людям, которых я в душе презирал, я льстил, по крайней мере, я тщательно скрывал от них свои истинные мысли, потому что обстоятельства сделали их владыками успеха или неуспеха моих предприятий. Напускной развязностью я старался уничтожить недоверие и предубеждение умных людей, стоявших на противоположном мне полюсе. Но я знал, что, при моем внутреннем к ним отвращении, они не могут относиться ко мне иначе, как с недоброжелательным скептицизмом. Я делал все, сознавая, что делаю плохо. И, конечно, все это не могло привести меня к желанному успеху, так как лгал я необыкновенно бездарно. Постоянно прорывавшееся у меня действительное настроение должно было из опасного человека сделать меня только смешным. Например, сильно повредила мне следующая моя откровенность: сознавая, что я способен создать нечто гораздо более совершенное, я в обращении к актерам, перед началом генеральной репетиции, указал на те преувеличенные требования, которые я предъявил в «Риенци» к певцам и которые те с трудом могли удовлетворить, при чем я назвал эти требования «артистическим грехом моей юности». Рецензенты сочувственно подхватили это замечание и приподнесли его просвещенной в вопросах искусства берлинской публике, внушив ей мысль о том, каково должно быть ее собственное отношение к произведению, которое автор назвал «безусловно неудавшимся» и появление которого перед художественно-развитым обществом Берлина является достойной наказанья дерзостью. Вот почему слабый успех «Риенци» в Берлине должно отнести больше на счет дурно сыгранной мною роли дипломата, чем на счет самой оперы. Возьмись я за нее с полной верой в ее достоинства, в собственные свои силы выдвинуть эти достоинства вперед, может быть, ей повезло бы не меньше, чем произведениям, значительно уступавшим «Риенци» в смысле сценической эффектности.

Из Берлина я вернулся в ужасном состоянии. Только люди, плохо знавшие меня, должны были ошибочно истолковать беспрестанные взрывы распушенно иронического веселья, не замечая, что я чувствовал себя тогда еще более несчастным, еще более потерпевшим. от попытки самоунижения, называемого обыкновенно житейской мудростью, — попытки, которую я сделал, толкаемый к тому необходимостью. Никогда еще не был для меня так ясен тот ужасный гнет, которым современное искусство, в нерасторжимом его союзе с текущей жизнью, извращает свободное сердце человека и направляет его на все дурное. Какой иной выход, кроме смерти, мог найти для себя отдельный человек при данном положении вещей? Какими смешными людьми должны были показаться мне эти умные глупцы, которые жажду смерти считали «превзойденным наукой», а потому уже устраненным моментом «христианской экзальтации»! Если в своем стремлении уйти от ничтожного мира современности я мог считаться христианином, то я был, при этом, последовательнее всех тех, которые теперь с наглым ханжеством упрекают меня в отпадении от христианства.

### **[Возвращение к Дрезденскому театру]**

Одно только и поддерживало меня: мое искусство, которое не было ни рычагом для славы, ни орудием для приобретения денег, а было лишь средством для передачи моих воззрений чувствующим сердцам. Когда я отбросил, наконец, от себя и ту внешнюю силу, которая толкала меня еще недавно на спекуляцию во имя успеха, я в первый раз по настоящему понял необходимость направить все старания на создание художественно-артистического органа, при посредстве которого я мог бы дать выражение строю моих мыслей. Этим органом должен был стать театр или, вернее сказать, театральное-сценическое искусство: чем дальше я подвигался вперед, тем больше я сознавал, что именно оно является моментом, разрешающим задачи поэта. Только в нем воля его облекается в определенную, чувственно-доступную форму известного акта. В этом отромном, по своей важности, вопросе я всегда отдавался случайностям судьбы. Но теперь я почувствовал, что только на определенном месте, при определенных условиях, можно привести в исполнение все верное, все необходимое, и что это не осуществится до тех пор, пока за дело не возьмется в ближайшем будущем чья-нибудь надежная рука. С тех пор увидеть вполне реализованными на сцене мои художественные замыслы — лучше всего, конечно, в Дрездене, где я жил и работал, — было единственной целью, достойною всяческих усилий с моей стороны. При этом я совершенно упускал из виду свойства публики. Мне думалось, что она будет захвачена духовно-эмоциональным совершенством сценических представлений, что ее чисточеловечные настроения можно будет легко увлечь и направить к высшим задачам.

Вот почему я вновь обратился к тому художественно-артистическому учреждению, в управлении которым я участвовал уже в течение шести лет в качестве дирижера оркестра. Я говорю: обратился вновь, потому что прежний опыт вселил в меня безнадежное равнодушие к этому учреждению. За эти годы дирижерства мне все яснее становилась причина моей внутренней

несклонности принять место капельмейстера в каком либо театре, а, тем более, в театре королевском. Наши театральные учреждения, в общем, не имеют никакой другой цели, как из вечера в вечер предлагать одно и тоже развлечение, ни в ком не вызывающее страстного интереса, но продиктованное известным меркантильным расчетом и принимаемое скучающей публикой больших городов без всяких усилий. Все, что реагирует против такого назначения театра, с чистохудожественной точки зрения, всегда оказывается бесплодным. Весь практический вопрос заключается, при этом, лишь в одном: для кого именно предназначается развлечение. Городской черни, воспитываемой в искусственной грубости, приподносятся тривиальные шутки и неуклюжие непристойности, а благонаправленных филистеров буржуазного класса убажуют моральными пьесами из интимно-семейной жизни, наконец, тонко образованным, роскошью искусства избалованным и представителям привилегированных, высших классов подаются изысканные блюда с самым причудливым эстетическим гарниром. Поэта, который самостоятельно хотел бы пробиться сквозь эти три категории зрителей, наша театральная публика постоянно отталкивала с язвительной усмешкой, с жестом, ей одной свойственным: она говорила, что он скучен, и говорила это до тех пор, пока он не становился, как антикварная редкость, приятным и годным элементом необходимого для гурмана эстетического соуса. Типическая черта больших театральных учреждений состоит в том, что они своей деятельностью стремятся удовлетворить вкусы всех трех разрядов публики. В зрительном зале эти три разряда ясно разграничиваются стоимостью самих билетов, что одно уже дает художнику возможность искать для себя сочувствия то в райке, то в партере, то в ложах. Директор подобного предприятия, не имеющий иной задачи, кроме доходности своего дела, должен заботиться только об очередном удовлетворении вкусов публики всех классов. Он делает это обыкновенно, имея в виду особый характер отдельных дней недели и разнообразия репертуар различнейшими изделиями театрального искусства: сегодня он ставит грубую непристойность, завтра — пьесу, проникнутую филистерским духом, затем — пикантно приготовленный деликатес для тонких гурманов. Настоящей задачей было бы создать из трех названных категорий такой род театральных пьес, который угодил бы вкусу всей публики за раз. И за исполнение этой задачи с большим рвением принялась современная опера: она бросила пошлость, филистерство и утонченное гурманство в один котел и угощает этою мешаниною публику, тесной толпой наполняющую театр. Она рафинирует чернь, вульгаризирует благородных, а всю массу зрителей, в целом, она обратила в вульгарно рафинированного коллективного филистера, в театральную публику, предъявляющую свои сумбурные требования всякому, кто берет на себя руководство этим художественным институтом.

### **[Конфликт интересов коммерции и искусства, необходимость реформы]**

Такое положение вещей не смутит того директора, который только и думает о том, что бы выманить у «публики» деньги из кармана. Задача, тут представляющаяся, с большим тактом и с никогда не обманывающей уверенностью разрешается любым из директоров наших больших или

маленьких городских театров. Но она смущает того, кого приглашают управлять подобным же учреждением, отличающимся от всех прочих только тем, что обеспечено покрытие могущего произойти в его деятельности дефицита. Благодаря такому обеспечению директортеатра мог бы иметь смелость не спекулировать на испорченный вкус толпы и даже стараться видоизменить этот вкус, подняв характер театральных представлений на уровень высшей эстетической интеллигентности. Таковы, в действительности, и были, при основании королевских театров, благие намерения просвещенных монархов, как, например, Иосифа II-го. Эти намерения, по традиции, передавались и дальше, вплоть до администрации современных дворцовых театров. Но осуществлению этих намерений, которые сами по себе являются скорее великодушно доброжелательною химерою, чем реальным планом, препятствовали два практических обстоятельства: во-первых, личная неспособность приглашенного администратора, большей частью избравшегося из среды придворных чиновников не ради специальных его познаний в данной области, или ради его природной чуткости в вопросах искусства, и, во-вторых, невозможность окончательно отречься от всякой спекуляции на вкус публики. Дело в том, что щедрая материальная поддержка дворцовых театров привела только к удорожанию артистического персонала — ведь серьезная забота о развитии этого элемента театрального искусства никогда не приходила в голову лицам, стоящим во главе государства, при всей их склонности к педагогике. Вот почему бюджет этих учреждений возрастал с такою силою, что и для директора королевского театра спекулирование на публику становилось некоторою необходимостью. Без этого нельзя было покрыть всех расходов. Однако, проводить спекуляцию таким же точно образом, как это делает всякий другой театральный предприниматель, мешало благородному администратору королевского театра сознание возложенной на него высокой задачи. При личной неспособности понять эту задачу по настоящему, он истолковывал ее себе, увы, исключительно в духе какого-то совершенно лишенного содержания придворного высокомерия: всякого рода бессмысленные неуразумности он оправдывал тем, что никому нет дела до королевского театра. Таким образом, вся деятельность нынешнего королевского театрального администратора проходит в неизбежных, постоянных колебаниях между плохою спекуляциею и тупоумно-придворным высокомерием. Неизбежность этих колебаний так легко усмотреть, что я лишь указываю на нее, не вдаваясь ни в какие дальнейшие рассуждения.

Дрезденский опыт доказал мне, с полною очевидностью, что ни один администратор, даже настроенный наилучшим образом и, ради почета, чрезвычайно склонный ко всему хорошему, не в состоянии освободиться от непреодолимых воздействий этого неестественного положения вещей, если только не решится совершенно с ним покончить. Считаю лишним описывать подробно, в чем состоял этот опыт. Едва ли следует уверять, что после все новых и новых, постоянно бесплодных, попыток добиться через благоволившего ко мне лично администратора некоторого решительного и благоприятного влияния на общее положение театральных дел, я сам попал на путь мучительных колебаний, неверного искания и темного нащупывания, на путь блужданий и противоречий, от

которых меня могли спасти только полное уединение и строгая сосредоточенность на своих действительных обязанностях.

Если при моей изолированности я все же обращался к театру, то, после единичных бесплодных попыток, я мог иметь при этом в виду только одну задачу: полный, коренной переворот в его области. Я должен был признать, что имею тут дело не с отдельными явлениями, а с целым огромным комплексом явлений, при чем я все больше и больше убеждался в том, что комплекс этот находится, в свою очередь, в бесконечно разветвленной связи со всем политическим и социальным укладом нашего времени. Размышляя о возможности коренного изменения театрального строя, я невольно натолкнулся на мысль о совершенной непригодности политических и социальных условий современной жизни, ибо они могут создать только то официальное театральное искусство, которое я сейчас обрисовал. Это сознание явилось решающим моментом на пути моего дальнейшего развития.

В сущности, я никогда не занимался политикой. Помню, что явлениям политического мира я уделял внимание лишь настолько, насколько в них проявлялся дух революции, дух восстания чистой человеческой природы против политико-юридического формализма: в этом смысле всякий криминал представлял для меня такой же интерес, как и любой акт политики. Я мог стоять на стороне только страдающих, — я сочувствовал им с тем большею горячностью, чем больше они оборонялись от всякого внешнего гнета. Этому чувству симпатии я никогда не мог изменить ради политической идеи определенной положительной конструкции. Оттого мое участие в мире политических явлений носило всегда артистический характер. Я видел не их формальную внешность, а лишь заключенное в них содержание чистой человечности. Только соскоблив с этих явлений их плоть, ткань юридических традиций и норм права, и дойдя до их внутреннего зерна, до их человеческой сущности, я начинал чувствовать к ним симпатию. Я находил здесь тот же мотив, который влек меня, художника, от скверной чувственной формы данного момента к завоеванию новой чувственной формы творчества, отвечающей истинной природе человека и возможной только при совершенном уничтожении всей плоти настоящего, т.е. при условиях полной революции. Таким образом, размышляя, со своей артистической точки зрения, о перевороте в области театра<sup>9</sup>, я дошел до признания необходимости надвигавшейся революции 48-го года. Политически-формальное направление, которое принял тогда, по крайней мере в Германии, весь поток движения, не обманывало меня насчет истинной сущности поднявшейся революционной бури. Но вначале я, все таки, держался в стороне от всякого соприкосновения с нею. Я хотел разработать обширный план реорганизации театра, и как только революция коснется этого учреждения, выступить во всеоружии фактов. От меня не ускользнуло то соображение, что при новом, возможном строе государственного хозяйства субсидирование театра из казенных средств будет подвергнуто жесточайшей критике. Как только дело дойдет до этого пункта, как только будет признана бесполезность всяких денежных затрат на театр, чего можно было ожидать с уверенностью, я должен был выступить с моим планом.

---

<sup>9</sup> Оттеняю этот момент, невзирая на безвкусные насмешки тех, которых веселит мое «революционерство на пользу театра».

Бесполезность и бесцельность таких расходов я должен был доказать не только с государственно-экономической точки зрения, но и с точки зрения чисто-художественного интереса. Вместе с тем план мой должен был раскрыть перед буржуазным обществом истинную цель театрального искусства, а перед теми людьми, которые со справедливым негодованием усматривали в нынешнем театре бесполезное или даже вредное обществу учреждение, разоблачить необходимость отдать в распоряжение этого дела все доступные средства.

Все это должно было произойти при мирном разрешении назревших вопросов, более реформаторского, нежели революционного характера, и при серьезном желании сверху действительно произвести реформу. Но ход политических событий научил меня вскоре иному: реакция и революция стояли друг против друга во всей наготе своих требований, и перед нами открылись с необходимостью только две дороги — либо полностью вернуться к старому, либо порвать с ним окончательно. Та бесконечная неясность, которою окружены были для самих борющихся партий существо и действительное содержание революции, побудила меня, в один прекрасный день, выступить с возражениями против исключительно политического и формального взгляда на нее и с признанием необходимости отчетливо поставить перед глазами истинночеловечное ядро ее содержания. Успех моего шага показал, как понимают дух революции люди, занимающиеся политикой, показал, что настоящая революция никогда не придет сверху, из лагеря просвещенной интеллигенции, а только снизу, из брожений чистой человечности. Ложь и лицемерие политических партий наполнили меня таким отвращением, что я снова вернулся к полному своему одиночеству.

### **[Новые поиски оперных сюжетов. Фридрих Барбаросса и Зигфрид]**

Тут моя неутоленная потребность в чем-нибудь себя проявить стала снова толкать меня на путь художественного творчества. Две концепции, давно уже занимавшие меня, предстали передо мной почти одновременно, так как, по своему содержанию, они являли собою нечто единое. Еще в то время, когда я писал жузыку к «Люэнгрину» и как будто набрел на источник живой воды среди пустыни, эти два сюжета завладели моим воображением: это были — «Зигфрид» и «Фридрих Барбаросса».

Снова и в последний раз миф и история встали передо мной и потребовали определенного решения: будули я писать музыкальную драму, или пьесу только литературную. Относительно этого коренного конфликта я и хотел бы высказаться на этих страницах, так как только тут я и пришел к определенному решению настоящего вопроса и к определенному взгляду на его сущность.

Со времени возвращения из Парижа в Германию моим любимым занятием стало изучение немецкой старины. Я уже раньше упоминал о том глубоком тяготении к родине, которое охватило меня тогда. Но своею современною действительностью эта родина не могла меня удовлетворить, и я почувствовал, что в основе этой тоски лежит иное, более глубокое стремление, питаемое иною

страстью, а не простое влечение к родине настоящего исторического момента. Как бы для того, что бы измерить глубину этого стремления, я погрузился в родную стихию первобытной старины, как она выступает из преданий прошлого, увлекая и волнуя нас тем сильнее, чем враждебнее и холоднее отталкивает современность. Все наши желания и горячие влечения, действительно переносящие нас в будущее, мы стараемся воплотить в чувственные образы при помощи картин прошлого, чтобы, таким путем, найти для них ту форму, которую современная действительность не в состоянии им дать. Стремление облечь художественною плотью грёзы сердца и желание выяснить, что собственно так непреодолимо влечет меня к первоисточнику родных преданий, привели меня, шаг за шагом, в область седой древности. Здесь, в этой глубокой старине, я — к великому моему восторгу — открыл человека, юношески прекрасного, в полном расцвете и свежести сил. Мои занятия провели меня через средневековые сказания к самому корню первобытного немецкого мифа. Я сбрасывал с него одну одежду за другой, безобразно накинутае позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем ее действительныя формы, — это был, во всей своей наготе, настоящий живой человек, в котором я различал неестественное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще.

Одновременно с этим я стал искать человека и в истории. Но здесь я видел известные формы отношений — и ничего другого. Человека я видел лишь настолько, насколько он определялся этими отношениями, а не наоборот. Чтобы обследовать до корня эти факторы, с непреодолимою властью заставляющие иногда и сильнейшего человека тратить энергию на бесцельные и недостижимые задачи, я снова вступил на почву эллинской древности. И здесь я тоже набрел на миф, в котором я открыл корень всех исторических отношений. Но эти социальные факторы представились мне тут в таких же простых, определенных и пластических чертах, в каких из недр мифа выступала предо мною прежде фигура самого человека. Миф снова привел меня к человеку, как к бессознательному творцу тех отношений, которые в своем искаженном виде, в качестве документальных и монументальных исторических факторов, в качестве традиционных заблуждений и правовых норм, окружили его целой сетью принуждений и совершенно уничтожили его свободу.

Меня уже раньше притягивал к себе великолепный образ Зигфрида, но лишь теперь, когда мне удалось освободить его от позднейших драпировок, его чистейшая человеческая сущность привела меня в полное восхищение. Теперь лишь я увидел возможность сделать его героем драмы, что не приходило мне в голову никогда раньше, пока я знал его только из средневековой песни о Нибелунгах. Одновременно с Зигфридом я остановился также на исторической фигуре Фридриха I: он показался мне, как казался и творящему мифы немецкому народу, историческим возрождением древнеязыческого Зигфрида. Когда нахлынула политическая волна последнего времени и дала себя почувствовать в стремлении к гражданскому единству, мне показалось, что образ Фридриха I будет теперь ближе и понятнее народу, чем Зигфрид, в очертаниях своей чистой человечности. Я уже

набросал план пятиактной драмы, в которой изображался Фридрих с момента Ронкальского сейма до его выступления в крестовый поход. Но с чувством внутренней неудовлетворенности я все снова и снова отворачивался от этой концепции. Меня привлекало не простое изображение отдельных исторических моментов, а желание представить сложное сцепление факторов в их уловимом и понятном единстве. Но чтобы сделать понятным моего героя и те социальные отношения, которые он хотел покорить своей огромной силой, но которые, в конце концов, покорили его самого, я должен был от исторического материала непременно обратиться к мифу. Бесконечная масса фактов и отношений, из которых нельзя упустить ни одного звена, если мы хотим полностью понять их взаимодействие, не подходила ни к форме, ни к существу драмы. Если бы я пошел за неизбежными требованиями истории, то моя драма обратилась бы в необозримый конгломерат событий, в которых совершенно затерялось бы то единственное, что я как раз хотел выдвинуть вперед. Таким образом, я со своей драмой попал бы, в смысле искусства, в такое же положение, в каком очутился мой герой: я был бы покорен, подавлен теми элементами, которые сам хотел себе подчинить, перелить в определенный образ, не дав никому понять своего замысла, как не выразил вполне своей воли и Фридрих. Для того, что бы осуществить этот замысел, я должен был, при помощи свободного творческого акта, овладеть всею этою массою отношений и допустить прием обработки, который сводил на нет весь исторический элемент<sup>10</sup>. Но я не мог не понять всей противоречивости моего положения, ибо самым характерным в фигуре Фридриха было для меня именно то, что это была определенная историческая личность. Если же для разрешения своей задачи мне приходилось вступать на путь самостоятельного мифотворчества, то в последней, высшей стадии этой работы, совершенно недоступной современному поэту, я должен был придти к чистому мифу, созданному народом. Такой миф, в полной своей законченности, я нашел в «Зигфриде».

### **[От оперы к драме. Музыка как язык]**

После того, как формализм политики и бессодержательность партийной работы оттолкнули меня от общественной жизни, я снова обратился к «Зигфриду», сознавая с полной ясностью всю непригодность чистой истории для искусства. Одновременно с этим мне удалось определенным образом разрешить в своем сознании художественно-формальную проблему: вопрос о пригодности чистого (только разговорного) диалога для драмы будущего. Этот вопрос представился мне отнюдь не с формальной, отвлеченной точки зрения искусства вообще, — нет, я напал на него исключительно благодаря свойствам того поэтического материала, который мне так хотелось подвергнуть творческой обработке. Когда некоторые внешние влияния побудили меня сделать набросок «Фридриха Барбароссы», у меня не было ни малейшего сомнения, что это будет художественное представление в диалогической форме, а никак не музыкальная драма. В тот период моей жизни, когда я задумал «Риенци», быть может, и «Барбаросса» представился бы мне оперным

---

<sup>10</sup> Несколько времени тому назад я собрал результаты моих занятий, определившие отказ от этого замысла, в маленькой брошюре под названием «Зибелунги» и представил ее вниманию друзей, отнюдь не вниманию историко-юридической школы нашей критики.

сюжетом. Но теперь, когда задача моя заключалась не в том, что бы писать оперы, а в том, что бы поэтическому мирозерцанию дать выражение в самой живой форме искусства, в форме драмы, мне и в голову не могло придти разрабатывать тему исторического и политического характера иначе, как в разговорной диалогической пьесе. Если же я отказался от этого сюжета, то вовсе не из-за разных сомнений, которые он внушал мне, как оперному композитору, и которые не позволяли мне выйти из привычной сферы моего специального искусства. Произошло это, как я уже указывал, просто оттого, что я убедился в непригодности данного сюжета для драмы вообще, да, и это стало ясно для меня не на почве формально-художественных соображений, а той самой неудовлетворенности, которая в реальной действительности вызывалась у меня политическим формализмом нашего времени. Я чувствовал, что в изображении предмета историко-политического характера я не смогу выявить того высшего момента, который виден мне с моей чисто человеческой точки зрения и который хотелось бы представить на сцене, что простой, понятный рассказ на тему известных социальных отношений лишит меня возможности дать изображение личного элемента человечности. Я чувствовал, что то единственное и существенное, к чему я так стремился, могло бы предстать только в намеке, но не действительно воздействовать на чувство. По всем этим соображениям, отбросив историко-политическую тему, я неизбежно должен был отказаться и от той формы искусства, в какой она могла бы получить свое выражение. Я сознавал, что эта форма родилась из историко-политического сюжета и существует только для него, что она совершенно непригодна для наглядной, чувственно-художественной передачи тем чистой человечности, которая одни только и занимали мой ум, — что, одним словом, падение историко-политических мотивов должно повлечь за собою, в будущем, падение и той сценической структуры, которую, по отношению к новой теме, должно неизбежно признать неудовлетворительной, беспомощной, недостаточной. Я сказал уже, что не профессия оперного композитора побудила меня бросить указанный сюжет. Однако, я должен подтвердить, что настоящее понимание всей сущности драматического творчества на почве историкополитических сюжетов, как оно развернулось у меня, отнюдь не могло бы возникнуть у абсолютного писателя для сцены, у литератора-драматурга. Оно могло сложиться только у человека искусства, совершившего свое развитие под действием духа музыки. Описывая парижскую жизнь, я уже говорил, что считаю музыку, мою способность проникаться ею, добрым гением, среди мятежа против скверного искусства современности сохранившим во мне артиста и спасшим меня от исключительной литературно-критической деятельности. Я тогда же поставил себе задачей ближе изучить то влияние, которое музыкальные настроения оказали на все мое художественное творчество. Характер этого влияния, конечно, не ускользнул от того, кто внимательно следил за ходом моего рассказа, за развитием моих поэтических концепций, но я все же должен вернуться сейчас к этой теме и внимательно на ней остановиться, ибо как раз теперь влияние музыки сказалось с особенною ясностью при решении одного важного художественно-эстетического вопроса.

Создавая «Риенци», я еще задавался мыслью написать «оперу»: для этой цели я искал сюжета, и озабоченный только «оперой»; брал его из готовых текстов, по самой своей форме приспособленных к целям творческого воссоздания<sup>11</sup>. Драматическая сказка Гоцци, пьеса Шекспира, наконец, роман Бульвера — все это казалось подходящим для такой задачи. Создавая «Риенци», я пользовался сюжетом, как пользовался бы им человек, пишущий исторический роман, довольно свободно, руководясь одними только личными впечатлениями. Я искал для него формы «сквозь призму оперы» — так выразился я по этому поводу. «Летучий Голландец», происхождение которого из интимных личных переживаний я уже описал подробнее выше, начал собою новую стезю моего развития: я сам стал поэтическим творцом сюжета, который лежал предо мною в элементарно грубых чертах народного сказания. И так, по отношению к моим драматическим произведениям, я был, прежде всего, поэт, а потом уже, при подробной разработке темы, и музыкант. Но я был тот поэт, который заранее предвидит момент, требующий музыкального выражения. И я до такой степени владел этою стороною дела, что, наметив какую-нибудь поэтическую тему, мог не только рассчитывать на свою способность осуществить ее с музыкальной стороны, но, сознавая это, и чувствовать себя свободнее по отношению к сюжету, ко всем необходимым чертам его, чем если бы я работал специально для музыки. Прежде всего я стал развивать в себе способность музыкального выражения точно так же, как усваивают язык. Кто не вполне еще овладел чужим языком, должен всегда помнить все его особенности. Что бы выразиться понятно, ему приходится думать о словах и отчетливо представлять себе то, что именно он хочет сказать. Таким образом, во всех проявлениях своей мысли он связан формальными правилами языка — он не может говорить от непосредственного чувства, от полноты сердца, о том, что он ощущает и видит. Свои ощущения и мысли он, напротив, должен приравнивать к знакомым выражениям — не то, что в родном языке, где, совершенно не заботясь о словах, он неожиданно для самого себя находит верные выражения. Так вот и был изучен мною вполне язык музыки. Я овладел им, как родною речью. Для выражения своих замыслов мне уже незачем было тревожиться о формальной стороне дела. Она была к моим услугам вполне, всякий раз, когда — под импульсом внутреннего мотива — я хотел выразить какую-нибудь определенную мысль или ощущение. Но на чужом языке можно без труда говорить совершенно правильно лишь тогда, когда он усвоен до глубины: надо уметь думать и чувствовать на этом языке, что бы точно выражать на нем вещи, согласные с его внутренним строем. Только вполне проникшись духом языка, произвольно думая и чувствуя на нем, мы делаемся способными расширять его, обогащать и развивать темами и средствами выражения. Музыкальный язык может передавать только чувства и ощущения. Он с совершенной полнотой выражает эмоциональное содержание человеческой речи, обращенной в простое орудие рассудка. Музыкальной речи, как таковой, недоступно только одно: с точностью определить предмет чувства, предмет ощущения и, тем самым, достигнуть наивысшей отчетливости. Таким образом, для ее распространения и

---

<sup>11</sup> Следовательно, с формальной стороны, я не пошел дальше искусного в своем деле Лорцинга, который тоже пользовался для своих либретто готовыми пьесами.

расширения необходимо требуется возможность намечать с должной остротой все индивидуальное, своеобразное, что достижимо только через слияние музыкальной речи с речью слов. Но такое сочетание, в свою очередь, осуществимо лишь в том случае, если музыка сближается с понятным и родственным ей предметом словесной речи, а в этой последней возникает неотвратимое стремление к действительному, чувственно эмоциональному выражению наших настроений. Это определяется исключительно содержанием нашей речи, поскольку оно из области рассудка перешло в сферу чувства. Тема, открытая только для ума, может быть передана лишь при помощи слов. Но чем больше эта тема приближается к моменту эмоциональному, тем больше она нуждается в средствах выражения, которые с надлежащей полнотой дает нам язык звуков. Тем самым определяется и содержание того, что может дать поэт словозвучия вообще: освобожденный от всякой условности элемент чистой человечности.

Приобретя способность свободно, без всякого усилия воли, владеть языком звуков, я мог, конечно, выразиться лишь в духе этого языка, и когда меня, как артиста, влекло непреодолимо к творчеству, то самый характер этого влечения неизбежно определялся свойствами тех музыкальных средств, какими я располагал в наивысшей степени. Поэтическими темами, вызывавшими во мне потребность художественного творчества, могли быть только такие темы, которые овладевали моими чувствами, а не умом. Стихия чистой человечности, отрешенная от всех формально-исторических наслоений, пробуждала во мне интерес, вызывала импульс творческой передачи, если становилась предо мною в своем настоящем, естественном и не затемненном извне виде. На все я смотрел теперь сквозь дух музыки, но не той музыки, формальные правила которой стесняли выражение моих чувств, а той музыки, которою я владел полностью, на которой я говорил, как на родном языке. Свободно и беспрепятственно я мог теперь сосредоточиться на том, что действительно подлежит выражению. Предмет творчества являлся для меня единственным вопросом, представляющим интерес. Овладев орудиями музыкальной речи, я стал настоящим поэтом, ибо уже не форма сама по себе волновала мой дух, а сюжет ее. Не заботясь непосредственно о расширении средств музыкального выражения, я, тем не менее, не мог не способствовать этому введением в кругозор музыки тех предметов, для которых я искал отражения в звуках. Самый переход из области абсолютных музыкальных ощущений в мир поэтического творчества, основанного на определенных сюжетах, вызвал у меня стремление придать как можно более отчетливый, индивидуально определенный характер эмоциональному элементу этих сюжетов, расплывающемуся, схематичному, так что, в конце концов, я дошел до того пункта, где поэт, непосредственно связанный с жизнью, уверенно и прочно намечает и в свободном акте отдает музыке только то, что может быть выражено ее средствами. Кто внимательно проследит возникновение трех моих произведений, тот найдет, что в «Летучем Голландце» я в самых общих, смутных чертах нарисовал то, что в «Тангейзере» и, наконец, в «Лоэнгрине» воплотилось с отчетливостью и определенностью. Подходя все ближе и ближе к действительной жизни, я должен был, в известное время и при определенных впечатлениях извне,

встретиться и с таким поэтическим сюжетом, как упомянутый выше «Фридрих Барбаросса», для осуществления которого уже не требовалось никакой музыки. Но тут-то все, что делалось во мне до сих пор бессознательно, в силу художественной необходимости, должно было стать чем то вполне сознательным. Та самая тема, которая могла бы заставить меня забыть о музыке, уяснила мне существо истинно-поэтических сюжетов. И там, где мне пришлось бы оставить без всякого употребления мои музыкальные способности, я должен был бы еще, кроме того, подчинить политическому расчету и все мои поэтические стремления, а, следовательно, окончательно отречься от своей художественно-артистической индивидуальности. Как раз тогда я и почувствовал настойчивую потребность отдать себе полный отчет относительно истинного характера историко-политической жизни в параллель жизни чисто человеческой. И когда я вполне сознательно, движением свободной воли, совершенно оставил своего «Фридриха», подводившего меня к этой политической жизни вплотную, что бы тем определеннее и увереннее, следуя собственному плану, взяться за «Зигфрида», то я вступил этим в новый и решительный период эстетического развития, период сознательного, художественно-артистического хотения, на безусловно новую, личным трудом, с бессознательной необходимостью проторенную дорогу. И тут открылся предо мною — перед художником и человеком — совершенно новый мир.

Я обрисовал влияние охватившего меня духа музыки на выбор поэтических тем и самое их построение. Теперь мне остается изобразить обратное влияние поэтического мотива на музыку, на ее приемы. Это влияние сказывалось, главным образом, в двух отношениях: в отношении музыкально-драматической формы, вообще, и мелодии, в частности.

### **[О новом музыкальном языке. Отказ от традиционных оперных форм, поиск нового типа мелоса]**

С указанного поворотного пункта определяющую роль в моей художественно-артистической работе играл сюжет, воспринятый непременно сквозь призму музыки, — вот почему я неизбежно должен был придти к постепенному, полному разрыву с традиционной оперной формой. Эта оперная форма не была никогда, сама по себе, вполне определенной формой, охватывающей все содержание драмы, а скорее произвольным конгломератом отдельных маленьких песенных форм, случайно чередующихся арий, дуэтов, трио и т. д., которые, в сочетании с хорами и ансамблями, являли собой истинную сущность оперы. При поэтической обработке моих сюжетов мне никоим образом нельзя было воспользоваться этими существовавшими уже и до меня формами, а необходимо было думать о драматической разработке предмета, понятной для чувства. Мне казались невозможными никакие иные подразделения и разъединения в ходе драмы, кроме актов, в которых меняется место или время действия, и сцен, в которых меняются сами действующие лица. Пластическое единство мифологического сюжета делало для меня совершенно лишними все те мелкие сценические детали, которые так необходимы современному драматургу для объяснения

сложных исторических событий, — вся сила изображения могла сосредоточиться у меня на немногих, абсолютно важных и решительных моментах действия. На этих немногих сценах, в которых каждый раз полностью раскрывалось какое-нибудь определенное настроение, я мог останавливаться подольше с хорошо рассчитанным планом исчерпать предмет как можно глубже. Ничто не заставляло меня удовлетворяться одними намеками и — ради внешней экономии — торопливо бросаться от одного намека к другому. Я имел возможность, с необходимым спокойствием, давать отчетливое изображение простого сюжета до последних его основ, уловимых для драматической обработки. При таком характере моего материала, я, набрасывая отдельные сцены, не должен был заранее считаться с какой-либо определенной музыкальной формой, ибо эти сцены из внутренней своей сущности предопределяли свойственную им музыкальное воплощение. Мне и в голову не могло придти, при полной уверенности на этот счет, произвольными внешними приемами и насильственным внедрением условных оперных номеров для пения нарушить необходимую, из самой сущности намеченных сцен выросшую, музыкальную форму. Таким образом, я шел к уничтожению арий, дуэтов и других оперных условностей не во всеоружии логических оснований, не как сознательный творец новых форм — падение старой формы неизбежно вытекало из свойств самого материала, о понятном для чувства сценическом воплощении которого, помощью необходимых для этого средств, я больше всего и заботился. Бессознательное тяготение к традиционной оперной структуре дает себя чувствовать в «Летучем Голландце» еще настолько, что каждый, кто внимательно займется им, легко заметит, что расположение многих сцен внушено ею. Только начиная с «Тангейзера», особенно с «Лоэнгрина», по мере сближения моих тем с теми формами, которые требуются для их передачи на сцене, я начал окончательно освобождаться от этого влияния. Форма сценического изображения стала определеннейшим образом применяться к требованиям и особенностям сюжета и заключенных в нем ситуаций.

На самую ткань моей музыки, на сплетение и разветвление тематических мотивов, это обстоятельство, всецело обусловленное природою поэтического предмета, имело совершенно исключительное влияние. Подобно тому, как распределение сцен исключало все чуждые, лишние детали и направляло все внимание на основное настроение пьесы, так и построение всей драмы подчинялось у меня некоторому единому принципу, некоторому единству, очевидными звеньями которого являлись те немногие, решающие, в смысле настроения, ситуации, о которых я говорил. Настроение каждой сцены должно было быть серьезно согласовано с настроениями других сцен, так что последовательное развитие одного настроения из другого, поддающееся отчетливому восприятию, и являлось выражением единства драмы. Каждое из этих основных настроений должно было, согласно свойствам сюжета, найти свое музыкальное выражение, действовавшее на слух, как определенная музыкальная тема. Если в ходе драмы желанная полнота эмоций достигалась только путем непрерывного, ощутимого нарастания уже возбужденных отдельных настроений, то, следовательно, и музыкальный элемент, непосредственно действующий на чувство, должен был

принять здесь решающее участие. И это достигалось само собою, при помощи всегда характерного сплетения основных тем, распространявшегося не на одну только сцену (как прежде, в отдельном оперном соло), а на всю драму и притом в теснейшей связи с ее поэтическим замыслом. В третьей части моей книги «Опера и Драма» я, с теоретической точки зрения, указал и установил особенности и видную роль подобной тематической разработки в процессе уяснения всякого художественного замысла. Всем этим я хотел бы, согласно с целью настоящего «Обращения», сосредоточить внимание только на следующем: к приему, не применявшемуся раньше к целой драме, я пришел не умозрительным путем, а путем опыта, следуя внушениям моих художественно-артистических задач. Припоминаю, что прежде, чем взяться за настоящее выполнение «Летучего Голландца», я набросал балладу Сенты 2-го действия и написал стихи к ней и мелодию. В нее я бессознательно вложил тематическое зерно всей музыки оперы. Это была поэтическая картина драмы, как она рисовалась моей душе. И когда работа была доведена до конца, у меня явилась большая охота назвать ее «драматической балладой». При окончательном выполнении композиции эта тематическая картина невольно распространилась у меня, как законченный в художественном отношении элемент, на всю драму: мне надо было только шире и полнее развить те отдельные тематические ростки, которые заключались в балладе, согласно с их собственным направлением, и все основные настроения оперы вставали сами собою в определенных формах. Я поступил бы совершенно неосмысленно, как оперный композитор, если бы придумывал новые мотивы для одного и того же настроения, повторяющегося в различных сценах. Но к этому я не имел ни малейшей склонности, так как стремился создать не конгломерат отдельных оперных номеров, а лишь выразительное изображение определенного предмета.

Подобным образом поступил я в «Тангейзере» и, наконец, в «Лоэнгрине». Только здесь я имел перед собою не готовую музыкальную вещь, а картину, в которой сходились лучи тем, которую я создал из общего построения сцен, из органического их роста, которую я постоянно выдвигал, с известными видоизменениями, для понимания основной ситуации. Кроме того, моя техника, преимущественно в «Лоэнгрине», достигла большой высоты: я научился придавать большую выпуклость художественной форме при помощи варьирования тематического материала, каждый раз соответственно характеру ситуации. Этот прием внес в музыку больше разнообразия, чем, например, это было в «Летучем Голландце», где вновь появляющаяся тема часто носила характер абсолютной реминисценции, — что уже до меня применялось другими композиторами.

Мне остается теперь рассмотреть влияние моих общих поэтических приемов на возникновение самих тем, на мелодию.

В чистомузыкальный период моей юности я, помнится, часто думал о том, как бы изобрести такие очень оригинальные мелодии, которые носили бы особый, свойственный мне одному, отпечаток. Чем больше я приближался к тому периоду, когда музыкальное творчество стало связываться у меня с поэтическим материалом, тем больше исчезала забота о своеобразности мелодий

и, наконец, угасла совсем. В моих прежних операх я пользовался традиционной или современной мелодией. Я подражал им, их сущности, стараясь, при помощи гармонических и ритмических тонкостей, проявить свою самобытность и оригинальность. Но у меня всегда было больше склонности к широкой, протяжной мелодии, чем к короткому, оторванному и контрапунктически построенному мелосу, годному, собственно, для камерной инструментальной музыки. В своем «Запрете любви» я впал явно в подражание модной итальянской кантилене. В «Риенци», всюду, где не давал тон сам сюжет, меня вдохновлял итальянско-французский мелос, с которым я познакомился раньше в операх Спонтини. Но привычная современному слуху оперная мелодия все более теряла власть надо мной и, наконец, совершенно утратила ее, когда я стал работать над «Летучим Голландцем». Причиной этой эмансипации был дух всего того направления, в которое я вступил, начав эту работу, но зато компенсацию потерянной оперной мелодии я нашел в народной песне, которая стала мне очень близка. Уже в той балладе, о которой я говорил выше, я невольно заинтересовался особенностями национального народного мелоса — еще ярче сказалось это в песнях и особенно в песне матросов. По сравнению с современным итальянским мелосом, народная мелодия резче всего отличается своей явной ритмической оживленностью, унаследованною ею от народного танца. Ведь наша абсолютная мелодия теряет свою общепонятность как раз настолько, насколько она удаляется от этой ритмической особенности. А так как история современной оперной музыки является исключительно историей абсолютной мелодии, то весьма понятно, почему новейшие, преимущественно, французские композиторы и их подражатели должны были снова придти к чисто танцевальной музыке. Контраданс, со всеми его разновидностями, определяет собою всю оперную мелодию вообще. Мне же было не до оперных мелодий, мне важно было найти удачное выражение для задуманного сюжета. В «Летучем Голландце» я, поэтому, пользовался ритмической народной мелодией, но лишь там, где самый сюжет вводил меня в соприкосновение с народным элементом, выразить который может только национальный колорит музыки. Везде, где мне надо было изобразить ощущения действующих лиц, выражаемые эмоциональною речью, я должен был безусловно воздерживаться от ритмической народной мелодии, или, вернее говоря, мне она тогда вовсе и не приходила в голову. Здесь приходилось речью, полную эмоций, передавать таким образом, что бы участие слушателя возбуждалось не мелодической формой, как таковой, а теми ощущениями, которые в ней выражаются. Оттого мелодия должна была сама собой возникнуть из речи. Как чистая мелодия, она вовсе не возбуждала к себе никакого интереса, — она привлекала к себе внимание лишь постольку, поскольку являлась чувственной оболочкой ощущения, ясно намеченного в самой речи. При таком понимании мелодического элемента, я совершенно отступил от обычного в оперной композиции приема. Исходным пунктом своих сознательных стремлений я ставил не привычную мелодию, или мелодию вообще: она возникала у меня из диалога, построенного на чувстве. Анализ «Летучего Голландца» показывает, как медленно и постепенно покидало меня влияние обычной оперной мелодики. Традиционный мелос имел еще надо мною такую власть, что часто у меня даже

попадает каденца, в совершенно обнаженном виде. Для всякого, кто признает, что с «Летучим Голландцем» я вступил на новый путь по отношению к мелодии, это может служить доказательством того, как мало расчета и рефлексии у меня было тогда. В дальнейшем развитии моей мелодии, которое я произвольно продолжал в «Тангейзере» и «Лоэнгрине», я отстранялся все дальше и дальше от этого влияния и только намеченное в стихе чувство давало тон определенному, повышенному музыкальному выражению. Но в «Тангейзере» еще особенно ощущается предвзятая форма, т.е. ощущается сознательное намерение превратить речь в мелодию. Теперь мне ясно, что к этому меня толкало несовершенство современного стиха, в котором я не мог найти ни поддержки, ни основы для внешнего выражения музыкального мотива. Относительно характера современного стиха я определенным образом высказался в третьей части упомянутой мною книги, и теперь я касаюсь его только со стороны полного отсутствия в нем настоящего ритма. Ритм современного стиха существует лишь в воображении, и ощутить это с особенною ясностью мог только композитор, желавший найти именно в нем материал для мелодии. Этот стих вынуждал меня либо вовсе отказаться от мелодического ритма, либо, раз я, с точки зрения чистой музыки, чувствовал потребность в нем, взять ритмический элемент мелодии, при помощи произвольной мелодической комбинации, из традиционной оперной мелодики и навязать его стиху хотя бы даже искусственно. Но везде, где выразительность поэтического слова отличалась такою яркостью, что мелодия могла сама собою вылиться из него, эта мелодия должна была утратить всякий ритмический характер, если только ее связь со стихом не удерживалась искусственно. Такого рода положение несравненно больше наполняло меня сознанием моей задачи, чем если бы я, наоборот, старался оживить мелодию произвольной ритмичностью.

Все это ввело меня в теснейшее и плодотворнейшее соприкосновение со стихом и языком, в которых только и может найти опору здоровая драматическая мелодия. Недостаток ритмической определенности или, вернее, рельефности в мелодии я возмещал гармонической оживленностью выражения, которую я один ощущал с такою необходимостью. Новейшие оперные композиторы, стараясь придать шаблонной оперной мелодии, с ее величайшим убожеством и стереотипной неподвижностью, новизну и пикантность, придумывают утонченнейшие ухищрения<sup>12</sup>, а та гармоническая подвижность, которую стал придавать своей мелодии я, выросла из сознания совершенно другой потребности. От традиционной мелодии я отказался совсем. Не имея для ее ритмического элемента никакой поддержки, никакого обоснования в стихе, я придавал ей, вместо фальшивого ритмического одеяния, гармоническую характеристику, которая, действуя на слух, делала ее непосредственной носительницей выраженного в стихе чувства. Далее я стал подчеркивать индивидуальный элемент этой мелодической выразительности усилением инструментального аккомпанеента оркестра, с целью, которая сама собою отсюда вытекала, дать чувственный облик гармонической мотивировке мелодии. Все эти приемы, направленные, по существу, единственно на

---

<sup>12</sup> Вспомним, например, те вымученные гармонические вариации, с помощью которых пытались сделать нечто новое из старой, избитой Россиниевской заключительной каденции.

драматическую мелодию, я с решительной определенностью применил в «Лоэнгрине», которым я, таким образом, завершил проложенную «Летучим Голландцем» дорогу. Одно только оставалось мне еще найти в художественно формальной стороне этого направления: ритмическое оживление мелодии при помощи самого стиха, самого языка. До этого мне суждено было дойти, не сворачивая с избранного пути, но принимая все добытые на нем результаты идейной работы. В противоположность почти всем современным художникам, я исходил в своих художественно артистических стремлениях не из формы, а из поэтического сюжета.

### [Образ Зигфрида]

Намечая план «Зигфрида» и не считаясь пока с формой будущего музыкального его воплощения, я чувствовал невозможность или, по крайней мере, неуместность выполнить это произведение при помощи современного стиха. В концепции «Зигфрида» я видел перед собою человека во всей естественной, радостной полноте его чувственно-внешней жизни. Никаких исторических драпировок. Движения его не парализованы внешними условиями. Все они свободно изливаются навстречу каждому впечатлению из глубины его внутренней жизнерадостности. Как бы ни скоплялись вокруг него, в бешеном вихре страстей, заблуждения и разного рода замешательства, могущие совершенно его погубить, все же герой мой, ни на одно мгновение, даже перед лицом смерти, не должен замутить внутреннего пенистого потока, рвущегося на поверхность, никогда не должен подчинить себя и своих действий ничему, кроме этой изнутри бьющей необходимой и неутолимой стихии самой жизни. Эльза научила меня найти этого человека. Он был для меня духом вечного и единственно творящего инстинкта, олицетворенным в образе мужчины, творческим символом всякой активности, духом человека, во всей полноте его высших, непосредственно ему свойственных, сил и обаятельности. Здесь, в движениях этого человека, было не мысленное желание любви. Нет, здесь чувствовалась вся ее плоть, здесь она трепетала в каждой его фибре, напрягала каждый мускул, показывая всю увлекательную прелесть своей истинной сущности. И каковы движения этого человека, такими же должны быть и его слова. Для воссоздания его оказался совершенно бессильным рассудочный стих современности, с его расплывчатыми, бестелесными очертаниями. Фантастический обман рифм, как некоторая мнимая плоть, не мог больше замаскировать произвольно растянутой, во всех направлениях расползающейся, мягкой, хрящеватой субстанции. скрытой, вместо живого скелета, за внешним стихотворным покровом. Мне пришлось бы совершенно оставить мысль о «Зигфриде», если бы я должен был писать его современным стихом. Мне надо было, следовательно, подумать об иной мелодии речи. Но, по правде, говоря, и думать то, собственно, не приходилось. Необходимо было только решиться: там же, в первоисточнике древнего мифа, где я нашел юношески прекрасного человека, Зигфрида, я произвольно открыл и чувственно-совершенную словесную форму, в которой только и мог проявлять себя этот человек. Это был гибкий стих с аллитерацией, своею согласованностью с

действительным акцентом речи пригодный для передачи всякой, естественной и живой ритмики, разнообразнейших оттенков настроения, — тот стих, на котором народ слагал свои сказания тогда, когда был еще поэтом и мифотворцем.

О том, как стих этот заимствует свои очертания из глубины творящей силы языка и затем уже, от себя, переливает свой творческий импульс в женскую стихию музыки, порождая ритмически законченную звуковую мелодию, обо всем этом я уже подробно говорил в последней части своей книги «Опера и Драма». Выяснив теперь, что и это новаторство в области формы было необходимо вызвано общим характером моей художественноартистической деятельности, я был бы, собственно, в праве считать цель данного моего «Обращения» вполне достигнутой. Так как «Смерть Зигфрида» еще не опубликована, все ссылки и указания на нее были бы бесцельны и, во всяком случае, могли бы легко вызвать одни лишь недоумения. Поэтому я считаю целесообразным упомянуть лишь о некоторых набросках и настроениях, породивших эти наброски, постольку, поскольку все это может служить объяснением или оправданием напечатанных мною с тех пор работ по искусству. Делаю это, по возможности, кратко, еще и потому, что, кроме указанной вначале, имею здесь в виду еще одну цель, а именно: я хочу настолько ознакомить друзей со всем ходом моего развития вплоть до сегодняшнего дня, чтобы, если мне придется в будущем выступить перед ними с новым драматическим произведением, иметь возможность надеяться встретить полное с их стороны понимание. С некоторых пор я совершенно вышел из непосредственного общения с ними и мог высказываться лишь, как писатель. Но какие муки доставляет мне этот способ общения с людьми, не стану рассказывать тем, кто знает меня, как художника. Самый стиль моих писаний показывает, через каких терзаний я тут должен пройти, когда мне хочется выразить то самое, что так легко, стройно и связно я мог бы показать в каком-нибудь художественном произведении, если бы соответственная чувственная манифестация его перед публикой находилась в моей власти и зависела от меня в такой же мере, как обработка его на бумаге с артистической и технической стороны. Мне так ненавистно писательство, так ненавистна самая необходимость, поставившая меня в ряды писателей, что это «Обращение» я хотел бы сделать последним моим литературным словом перед друзьями. При данных обстоятельствах я должен, поэтому, коснуться еще некоторых пунктов и подготовить друзей к тому, что им следует ждать от постановки моей новейшей драмы, дабы я мог пустить ее в публику без предисловия.

### **[Замысел «Иисуса из Назарета»]**

Итак, продолжаю.

«Смерть Зигфрида» я задумал и написал исключительно ради удовлетворения внутреннего побуждения. У меня не было и мысли о постановке ее в каком-нибудь из наших театров, при существующих сейчас средствах, совершенно для этого непригодных. Лишь весьма недавно во мне

родилась надежда, что, при благоприятно складывающихся обстоятельствах, драму эту можно будет поставить на сцене, однако, лишь после многих подготовлений, которые должны прочистить для нее дорогу. Вот причина, почему я все еще не даю этому произведению никакого хода. Тогда, осенью 1848-го года, я вовсе не думал еще ни о какой постановке «Смерти Зигфрида»: в поэтической и технической законченности пьесы, в некоторых попытках исполнить ее музыкально, я видел лишь мотив для внутреннего удовлетворения, в эпоху глубокого отвращения к внешним делам, полной оторванности от них. В тот момент я особенно болезненно должен был чувствовать печаль моего артистического одиночества, и противостоять гнетущему действию этой боли я мог только удовлетворением моего ненасытного стремления к новым попыткам творчества. Меня влекло написать что-нибудь такое, в чем это мучительное сознание одиночества могло бы выразиться понятным для данного момента образом. И как раньше, следуя порывам внутренней тоски, я пришел к первобытной основе вечной, чистой человечности, к Зигфриду; так и теперь, видя, что мои страстные порывы не могут найти удовлетворения в условиях современной жизни, что надо снова бежать от нея, от всех ее требований, путем полнейшего самоотрицания, которое является единственным нашим спасением, я бросился к первоисточнику всех современных представлений, а именно: к человеческому облику Иисуса из Назарета.

Я пришел к плодотворному для художника пониманию чудесного явления Иисуса, отделив символического Христа от того, который, будучи мыслим в известных условиях и в перспективах определенного времени, так много говорит нашему сердцу, нашему уму. Когда я представлял себе ту эпоху и те общие условия жизни, в которых развернулась любящая и ищущая любви душа Иисуса, мне казалось чрезвычайно естественным, что одинокая личность, которая не могла уничтожить бесчестно пустой и жалкой чувственности тогдашнего Рима и, еще более, подвластных ему областей, которая не могла создать из нее новой чувственности, соответствующей новым тяготениям духа, что такая личность должна была стремиться вон из этого мира, из мира вообще, в мир потусторонний — к смерти. Видя в современной жизни ту же мелкоту интересов, как и во времена Иисуса, я не мог не понять, сообразно с характеристическими особенностями момента, что это стремление к смерти коренится в самой чувственной натуре человека, готового из чувственности грубой и бесчестной вырваться к чувственности более благородной, более отвечающей его просветленной натуре. Смерть является здесь лишь моментом отчаяния. Это — акт разрушения, примененного к самому себе, ибо, как единицы, мы не можем применить его к дурным делам мира, налагающего на нас свое иго. Актом же настоящего уничтожения внешних, осязаемых пут этой бесчестной чувственности явилось бы здоровое стремление, выражавшееся до сих пор лишь в порывах самоуничтожения. Меня увлекала мысль изобразить натуру Христа, как она представляется нашему современному сознанию, идущему навстречу требованиям новой жизни, и показать, что самопожертвование Иисуса есть лишь несовершенное выражение того человеческого инстинкта, который толкает личность на бунт против безжалостного общего уклада жизни, для абсолютно изолированного человека неизбежно

завершающийся актом самоуничтожения. Но и в самом акте саморазрушения бунт этот проявляет свою настоящую природу, свою тенденцию не к смерти, а только к отрицанию жестокой действительности.

В этом духе я и старался дать исход негодующему настроению, набросав план драмы «Иисус из Назарета». Однако, два веских соображения удержали меня от исполнения этого плана: с одной стороны, противоречивый характер того материала, который находится в нашем распоряжении, а с другой — сознание невозможности публично поставить на сцене такую вещь. Для того, чтобы изобразить Христа в перспективе современной мысли, овладевшей моим сознанием, надо было совершить слишком чувствительное насилие над историческим материалом, как он сформировался под действием религиозной догмы и запечатлелся в популярном представлении народа. Многие чрезвычайно известные моменты должны были получить новое истолкование, должны были претерпеть некоторые изменения, более философского, нежели художественно-артистического характера. что бы их можно было незаметно удалить из круга привычных взглядов и осветить в духе моей мысли. Но если бы мне и удалось преодолеть эти затруднения, все же я должен был бы признать следующее: единственное, что могло оттенить значение настоящего сюжета, то значение, о котором я говорю, это — характер всей современной жизни. Я должен был признать, что явившись перед лицом народа в данную минуту, когда еще не снесено революцией все современное положение вещей, такая пьеса могла бы произвести действительное впечатление, хотя, с другой стороны, самую постановку подобной драмы можно представить себе только за гранью данной реальной жизни.

### **[Революция 1848 года и бегство из Германии]**

Отношение мое ко всему характеру тогдашнего движения было таким: либо надо всецело оставаться при старом режиме, либо надо дать полный ход новому порядку. Окинув ясным, трезвым взглядом создавшееся положение вещей, я пришел к решительному убеждению, что «Иисуса из Назарета» я должен оставить совсем. Этот взгляд, брошенный из полного одиночества на мир внешней политики, показал мне, что близится катастрофа, которая должна поглотить всех тех, кто, серьезно считая необходимою коренную и существенную ломку ненормального уклада жизни, вместе с тем выше всего ценит свое личное существование, даже при скверных внешних условиях. Мои прежние планы, как, например, план реформы театра, показались мне теперь детскими рядом с открытым и дерзким сопротивлением отжившего старого строя, готового ценою всего на свете сохранить в неприкосновенности свои основы. Я расстался с этими планами, как и со всем вообще, что наполняло меня надеждой и обманывало насчет истинного положения вещей. В предчувствии неизбежной дилеммы, которая должна была непременно настать, если только не решиться на измену своей сущности, своим взглядам, я избегал теперь всяких попыток художественного творчества. Каждое движение пера казалось мне смехотворным, именно теперь, когда я уже не был в состоянии обманывать и опьянять себя никакими художественно-артистическими надеждами. По утрам я

покидал свою комнату, с заброшенным письменным столом. и отправлялся бродить в одиночестве, куда глаза глядят, греясь в теплоте просыпавшагося весеннего солнца. Мне хотелось теплеющими лучами весны разогнать весь эгоизм желаний, прывязывающих меня к миру, откуда моя воля буйно рвалась на свободу. В таком настроении застигло меня дрезденское восстание, которое, я считал началом общегерманского движения. После всего рассказанного для всякого должно быть ясно до полной очевидности, что выбора тут не оставалось для меня никакого, что я решительно должен был повернуться спиной к той самой жизни, к которой давно уже не принадлежал всем своим существом!

Я не могу ни с чем сравнить то ощущение блаженства, которое охватило меня, после первых мучительных впечатлений, когда я почувствовал себя свободным: свободным от терзающих, вечно неисполнимых желаний, свободным от тех условий, в которых эти желания являлись единственным для меня скудным питанием! Теперь, когда меня, объявленного вне закона и гонимого, ничто уже не могло заставить солгать, когда я оставил позади себя всякую надежду на этот победоносный мир, всякое стремление к нему, и с ничем не стесненною откровенностью мог громко и свободно сказать этому миру, что я, художник, презираю его из глубины моего сердца, презираю всю его ханжескую заботу об искусстве, о просвещении, что в жилах его нет ни единой капли истинно-артистической крови, что он не может выявить из себя ни одного порыва человеческой культурности, ни одного проблеска человеческой красоты, — теперь я первый раз в жизни почувствовал себя свободным насквозь, здоровым и веселым, хотя я и не знал, где мне завтра случится приклонить свою голову, где найду приют.

Снова, как темный призрак давно ушедшего, страшного прошлого, промелькнул передо мною Париж, куда я направился по совету одного благожелательного друга, имевшего в виду больше интересы моего внешнего благополучия, чем внутреннее мое удовлетворение. Теперь, при первом взгляде на этот отвратительный Париж, я отшатнулся от него, как от привидения ночи. Я без оглядки бежал от него на свежие высоты Альпийских гор, чтобы не дышать зачумленным воздухом современного Вавилона. Здесь, в кругу скоро собравшихся честных друзей, я занялся, прежде всего, составлением протеста против тогдашних победителей революции, у которых я хотел отнять державный титул защитников искусства. Таким образом, я опять взялся за перо писателя, как это уже было со мною однажды, в Париже, когда, отбросив всякие надежды на славу в области искусства, я восстал против господствовавшего там духа формализма. Теперь я восстал на всю сущность современного искусства, на всю его связь с социально-политическим укладом текущей жизни. Что бы завершить эту работу, я должен был собрать воедино все свои силы. В небольшой брошюре, озаглавленной «Искусство и Революция», я вскрыл указанное взаимоотношение и отказался признать «искусством» все то, что под этим флагом занимается спекуляцией на дурной вкус и убожество современной публики. В более подробном исследовании, под названием «Искусство будущего», я намечаю губительное влияние этого взаимоотношения на самую сущность искусства, в своем раздроблении на части не способном показать настоящее, действительное, понятное творчество, с

действительно человеческим содержанием. В новейшей моей писательской работе «Опера и Драма», подробнее разбираясь в художественно-артистической стороне предмета, я показал, что критики и люди искусства ошибочно считали до сих пор оперу тем явлением творчества, в котором уже даны побеги и даже вся полнота искусства будущего, составляющего предмет моей мечты. Я показал, что лишь полный переворот всего оперного искусства мог бы установить в этой области нечто действительно верное, при чем, изображая разумное и единственно целесообразное отношение между поэтом и музыкантом, я пользовался фактами личного артистического опыта. Полагаю, что этой книгой, а также и настоящим «Обращением», я дал удовлетворение тем стремлениям, которые сделали из меня, в конце концов, писателя. Сейчас я вправе сказать, что тот, кто не понял меня до сих пор, уже не поймет ни при каких условиях, потому что он понять меня не... хочет.

Во весь этот писательский период я не переставал носиться с разными художественно-артистическими замыслами. Положение мое, в общем, представлялось мне чрезвычайно ясным. Я не верил в возможность увидеть какое-нибудь мое произведение на сцене, тем более, что сам же основательно отложил в сторону всякую надежду, а также и всякую попытку вступить в какие либо прочные отношения с нашими театрами вообще. Я не только не стремился к тому, что бы из невозможного сделать возможное, но и питал к такого рода попыткам полнейшее отвращение. И однако не мало встречалось на моем пути внешних поводов, создававших отдаленные соприкосновения с официальным искусством. Я ушел в изгнание без всяких материальных средств, и возможный успех мой в качестве оперного композитора, в Париже, должен был казаться моим друзьям, а затем и мне самому, единственным источником прочного обеспечения моих дел. Но в глубине души я не допускал и возможности такого успеха, даже более того, — самая мысль о соприкосновении с парижской оперой была мне глубоко противна. Вследствие нужды, по совету сочувствующих друзей, которые не могли признать благоразумным мое противодействие их планам, я пытался еще раз принудить себя к последней, мучительной борьбе с самим собою. Но и тут я не хотел отступить ни на шаг от своего направления. Для парижского оперного либреттиста я набросал план «Виланда Кузнеца», с которым друзья мои имели случай ознакомиться на заключительных страницах «Искусства будущего». Итак, я снова поехал в Париж. В последний раз я совершил, под давлением внешних обстоятельств, насилие над своей настоящей природой. Это насилие так мучительно подействовало на меня, что я чуть было не дошел, до состояния, близкого к отчаянию. С самого приезда в Париж меня одолело бессилие, до такой степени парализовавшее все мои нервы, что уже из-за этого одного я вынужден был отказаться от всех шагов, необходимых для успеха моего дела. Вскоре мои огорчения и настроения стали до того невыносимы, что толкаемый могучим инстинктом жизни, я ради спасения готов был на крайний поступок: порвать со всем, что когда-либо оказывало мне расположение, и пуститься, Бог знает, в какие неведомые края. Из этого отчаянного состояния меня спасли люди, питавшие ко мне истинную дружбу. Они протянули мне руку

бесконечно-нежной любви и не позволили сделать этого шага. Посылаю им мою благодарность! Эти друзья мои знают, о ком я говорю.

Да, я постиг теперь самую полную, самую благородную и прекрасную любовь, ту единственную, настоящую любовь, которая не ставит никаких условий, а принимает человека таким, какой он есть и каким, по своей природе, должен быть. Эта любовь сохранила меня и для искусства. Я снова стал носиться с мыслью окончательно написать музыку к «Смерти Зигфрида». Но в моем решении было немало отчаяния — я знал, что музыка моя останется только на бумаге. Эта невыносимо ясная мысль внесла новую отраву в мою работу. В сознании, что стремления мои, в общем, все еще не могут встретить должного понимания<sup>13</sup>, я опять взялся за писательство и написал книгу «Опера и Драма». Подавленный и удрученный, я не мог приняться ни за какую художественную работу. Новые доказательства того, что я не могу быть понят публикой, как артист, отняли у меня всякое желание заняться какими-нибудь драматическими планами. Мне искренно казалось, что творчеству моему наступил конец. Из этого состояния глубокого упадка духа меня вывел один из моих друзей. Убедительно и пылко доказав мне, что я не одинок, что я могу быть понят глубоко и искренно — даже людьми, в общем, чрезвычайно далекими от меня, — он вновь и, на этот раз, окончательно вернул меня искусству. Этот чудесный друг мой:

## **ФРАНЦ ЛИСТ.**

Я хочу здесь подробнее остановиться на характере этой дружбы, так как некоторым она, вероятно, представляется парадоксальной. Я создал себе репутацию человека, во многих отношениях отталкивающего и совершенно неуживчивого, и потому сообщать о полных любви отношениях с этим человеком является для меня своего рода потребностью.

Листа я впервые встретил в Париже, во второй свой приезд туда, когда, униженный и охваченный глубоким отвращением, я отказался от всякой надежды, от всякой мысли об успехе, и весь внутренне сосредоточился на борьбе с миром тогдашнего искусства, подробно обрисованной мною выше. Лист показался мне совершенно чужим — по всей своей натуре, по своему положению в том мире, где мне так хотелось достигнуть авторитета и блеска, куда, тяготея к высокому, я рвался из жалких условий моей жизни. Он вырос в нем бессознательно. Был предметом его гордости и восхищения, тогда как меня этот мир холодно и бессердечно оттолкнул, и, с горечью обманутого в своих надеждах человека, я должен был осудить его пустоту и ничтожество. Но Лист был для меня больше, чем явление, достойное зависти. У меня не было случая познакомиться с собою, с моею сущностью, с моими произведениями. Он имел обо мне поверхностное представление, и встреча наша тоже оказалась поверхностной. Да это и было вполне понятно для человека, перед глазами

---

<sup>13</sup> Особенно подчеркнуло это непонимание, среди других вещей, одно письмо старого моего друга, известного композитора: он убеждает меня «оставить политику, из которой, в общем, ничего не выходит». Это — не знаю, намеренное или ненамеренное — предубеждение считать меня политиком и игнорировать чисто артистическое содержание моих слов возмущало меня глубоко.

которого проходили самые различные, меняющиеся события. Но я был тогда не в таком настроении, что бы спокойно и верно понять простую причину того, что произошло между нами: при общем дружеском характере и предупредительности с его стороны, его поведение могло оскорбить только меня. Я не сделал Листу второго визита и, не зная его совсем, даже не чувствуя никакого расположения ближе с ним познакомиться, подумал, что это одна из тех натур, которые кажутся нам по существу чуждыми и враждебными. Впоследствии, когда постановка «Риенци» в Дрездене вызвала такое неожиданное внимание ко мне, мой отзыв, который я не раз повторял перед другими, при аналогичных настроениях, дошел до Листа. Его совершенно ошеломило, как неверно понят он, судя по этому отзыву, человеком, которого он почти не знал и которого узнать казалось ему теперь небезынтересным. Сейчас, когда я вспоминаю об этом моменте, мне представляются необычайно трогательными ревностные и упорные старания Листа внушить мне иное о себе мнение. Он не знал ни одного из моих произведений, и поэтому в намерении сойтись со мною ближе не было еще настоящей артистической симпатии с его стороны. Это было чисто человеческое желание рассеять случайно закравшуюся в наши отношения дисгармонию, к которому примешалось, может быть, бесконечно тонкое беспокойство, не обидел ли он меня чем нибудь. Кому знакомы безгранично себялюбивая бесчувственность и холодная небрежность всех наших социальных отношений, особенно отношений современных художников друг к другу, тот не может не изумиться, даже придти в восхищение, узнав о том характере поведения, который избрал по отношению ко мне этот необыкновенный человек. Но тогда я еще не в состоянии был почувствовать всю привлекательность любвеобильной природы Листа: я смотрел сначала с некоторым удивлением на его попытки сблизиться со мною и, каюсь в моем скептицизме, даже склонен был выразить это удивление самым тривиальным образом. Лист, наконец, присутствовал в Дрездене на им самим подготовленном представлении «Риенци». После этого, со всех концов света, куда его ни забрасывали артистические турне, Лист постоянно, с непрерывным упорством, как писали мне об этом разные лица, говорил о радости, какую доставила ему моя музыка, при чем он делал это просто, без всякого намерения пропагандировать меня, что было мне особенно приятно. Случилось это как раз в тот период когда у меня сложилось окончательное убеждение, что мои драматические произведения не будут иметь никакого внешнего успеха. И в то самое время, как все отчетливее и отчетливее и, наконец, совершенно решительно обозначился мой неуспех, Лист собственными усилиями создал прибежище для моего искусства. Он бросил свои скитания, обосновался в маленьком, скромном Веймаре, хотя был своим человеком среди пышных городов всей Европы, и взялся за дирижерскую палочку. Там я встретил его в последний раз, когда, не зная еще ничего об истинном характере грозившего мне преследования, на несколько дней остановился в Тюрингии перед неизбежным бегством из Германии. В тот самый день, когда, по полученным сведениям, личное мое положение становилось все более и более небезопасным, я присутствовал на репетиции Тангейзера, которую вел Лист, и был поражен, увидев в этом человеке, в его исполнении, мое второе Я. То, что чувствовал я, создавая эту

музыку, чувствовал он, исполняя ее. То, что я хотел ею сказать, творя ее, на бумаге, говорил и он, передавая ее в звуках. Удивительно! В тот самый момент, когда я терял родину, любовь этого редкого друга сотворила родину для моего искусства, действительную, давно желанную родину, которую я напрасно искал в других, неподходящих местах. Теперь, когда я был обречен на скитания вдали от привычных горизонтов, он, этот много переживший скиталец, водворился на продолжительное время в маленьком городке, что бы сделать из него мой дом. Всегда и всюду заботясь обо мне, помогая быстро и решительно, когда нужна была его поддержка, широко откликаясь на всякое мое желание из преданнейшей любви ко всей моей сущности, Лист стал для меня тем, чего я не находил никогда раньше, в мере, оценимой лишь тогда, когда мы окружены такою симпатией со всех сторон.

В конце моего последнего пребывания в Париже, когда, больной, жалкий и удрученный, я томился в бездействии, взгляд мой упал на партитуру почти позабытого мною «Лоэнгрин». Мне стало вдруг невыразимо больно, что эти звуки никогда не заговорят с мертвенно-бледной бумаги, и я написал об этом два слова Листу. Ответом его было сообщение об огромных, для скудных средств Веймара, подготовлениях к постановке «Лоэнгрин». Все, что было в силах людей и вещей, было сделано для того, что бы произведение это было понято. Но то единственное, что, при неизбежных изъянах современного театрального дела, действительно могло бы помочь пониманию моего произведения, активная фантазия самой публики, не находилось еще на должной высоте и искажалось рутиню. Ошибки и ложное толкование затруднили успех, для которого было так много сделано. Но что можно было предпринять для того, что бы восполнить отсутствующее, что бы проложить широкую дорогу пониманию и успеху оперы? Лист очень быстро постиг и сделал это: он предъявил публике свое личное понимание, свое ощущение от оперы, с захватывающей убежденностью и увлекательным проникновением, с которыми не сравнится ничто. И слова его имели успех. Тогда, увенчанный успехом, он пришел ко мне и сказал: смотри, вот чего мы достигли! Теперь дай нам новое произведение, что бы мы могли достигнуть еще большего!

И в самом деле, это воззвание, этот призыв пробудил во мне живейшее желание приступить к работе. С лихорадочной быстротой я наметил общий план, набросал текст нового произведения и сейчас же приступил к музыкальной стороне дела. Думая о предстоящей сценической постановке, я имел в виду только Листа и тех моих друзей, которых я теперь объединил под общим локальным именем «Веймар». Если весь этот план, в недавнее время, подвергся изменениям в некоторых существенных пунктах, так что он уже не может явиться перед нами в той форме, в какой он впервые предстал перед публикой, то причина этого лежит в свойствах самого поэтического сюжета, подходящая сценическая оболочка для которого стала для меня ясна только теперь. Я считаю не лишним вкратце поведать друзьям еще и об этом.

Работа над «Смертью Зигфрида», как только я серьезно брался за нее, казалась мне бесцельной и нелепой — раз я не отказался от мысли в скором времени увидеть ее на сцене. От нее меня отвлекало не только сознание неспособности теперешних певцов осуществить задачу, поставленную в драме, но и забота раскрыть свой поэтический замысел, как таковой, во всех его частях, чувству не только публики сегодняшнего дня, но и какой бы то ни было публики. Эта широкая задача положена мною в основу первого наброска мифа о Нибелунгах, как он выступил в моем поэтическом представлении. «Смерть Зигфрида» была, как это очевидно для меня теперь, первой попыткой облечь в драматическую форму один из главных моментов этого мифа. Невольно я старался дать в этой драме общий рисунок высоких мотивов, чтобы раскрыть весь момент со стороны наиважнейшего его содержания. Но намеки естественно могли выразиться только в эпической форме, так что именно в этом пункте я и преисполнился недоверия к сценическому значению моей драмы. Вот почему я и пришел к мысли обработать в самостоятельную драму интереснейшую часть мифа, которая в «Смерти Зигфрида» могла быть использована только в качестве повествовательного элемента. Но при этом меня увлекал, опять-таки, сам сюжет, и до такой степени манил заняться его драматической обработкой, что достаточно было одного слова Листа, чтобы с быстротою молнии призван был к жизни «Юный Зигфрид», завоеватель очарованного клада и пробудитель Брюнгильды.

Но с этим «Юным Зигфридом» случилось тоже самое, что уже произошло у меня раньше со «Смертью Зигфрида». Чем богаче и полнее я в силах был выразить свой замысел, тем ощутимее я должен был чувствовать, именно при этой растущей полноте художественных средств, что в обеих драмах далеко не весь миф получил надлежащее выражение, что многие весьма существенные моменты остались вне действительного круга сценических образов и предоставлены рассудочно сообразительным комбинациям самого зрителя. Но когда я затем с восхищением убедился, что эти моменты, согласно истинному характеру мифа, могут быть переданы лишь в действительных чувственных мотивах движения, понятных только в драме, то это дало мне возможность найти, наконец, истинно подходящую, законченную форму для выражения всего моего широкого поэтического замысла.

Эта форма является для меня той задачей, которой я посвящаю себя отныне вполне, о чем и сообщаю друзьям.

Я намерен представить весь миф в трех самостоятельных драмах, которым должен предшествовать большой пролог<sup>14</sup>. Хотя каждая из этих драм явится вполне законченным целым, все же я не имею в виду сделать из них «репертуарных» пьес, в современном театральном смысле этого слова. Для их постановки у меня имеется следующий план.

---

<sup>14</sup> Я не пишу больше никаких «опер». Но так как я не сочиняю произвольных наименований для своих работ, то и называю их «драмами». Это название правильнее всего обозначает ту точку зрения, с которой может быть воспринято мое творчество.

В специально предназначенный для этого сезон, в течение трех дней, не считая вступительного вечера для пролога, должны быть поставлены на сцене эти три драмы. Цель представлений буду считать вполне достигнутой, если мне и моим товарищам по искусству, артистам, удастся в течение четырех вечеров внушить зрителям, собравшимся для того, что бы усвоить мою задачу, действительное, чувственно-эмоциональное, а не рассудочно-критическое, понимание моей работы. Все остальное совершенно безразлично для меня, кажется мне даже излишним.

Из этой схемы друзья мои угадают и характер того поэтического и музыкального исполнения, которое я намечаю впереди. Каждый, кто может одобрить мою мысль, должен быть спокоен насчет того, как и когда будет осуществлен этот план перед публикой: он поймет, что задача моя не имеет никакого отношения к нынешнему театру. Если друзья мои твердо проникнутся такою мыслью, то, может быть, они вместе со мной станут думать и о том, как и при каких условиях должен быть осуществлен подобный проект, и окажут мне свою помощь в этом деле.

Итак, я даю вам достаточно времени подумать на досуге, ибо вы опять увидите меня не иначе, как с новым произведением в руках!

## Вспомогательное оглавление

[О друзьях].....	1
[Об искусстве старом и новом] .....	4
[Об искусстве «монументальном» и драме] .....	6
[Жизненные устремления современности как источник драмы, стремление в будущее] .....	7
[Творческие устремления в будущее и конкретная театральная жизнь] .....	9
[О противоречиях в собственных взглядах] .....	10
[Творческая история. Начало. Значение художественных впечатлений для будущего артиста. «Вечно ищущий» творческий дух] .....	12
[Начало собственного творческого пути].....	15
[«Феи»] .....	16
[«Запрет любви»].....	18
[«Риенци»] .....	19
[«Риенци» и подготовка к Парижу].....	20
[Париж] .....	21
[О значении музыки и дальнейшем творческом пути] .....	23
[«Летучий Голландец»] .....	25
[Стремление на родину].....	27
[Замысел «Тангейзера»].....	27
[Поиск оперного сюжета. «Манфред, сын Фридриха II»].....	28
[Сравнение Манфреда и Тангейзера] .....	29
[Возвращение в Германию] .....	30
[Шредер-Девриен] .....	32
[Замысел «Нюрнбергских мастерзингеров»] .....	38
[Замысел «Лоэнгрина»] .....	39
[«Тангейзер» в Дрездене].....	42
[Женский образ] .....	44
[Обстоятельства жизни периода создания «Лоэнгрина». Берлин].....	49
[Возвращение к Дрезденскому театру] .....	51
[Конфликт интересов коммерции и искусства, необходимость реформы] .....	52
[Новые поиски оперных сюжетов. Фридрих Барбаросса и Зигфрид].....	55
[От оперы к драме. Музыка как язык] .....	57
[О новом музыкальном языке. Отказ от традиционных оперных форм, поиск нового типа мелоса] .....	61
[Образ Зигфрида] .....	66
[Замысел «Иисуса из Назарета»].....	67
[Революция 1848 года и бегство из Германии].....	69
ФРАНЦ ЛИСТ. ....	72