Рихард Вагнер

1883 ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ 1933

Скованный гений

13 ФЕВРАЛЮ 1933 года исполняется 50-летие со дня смерти гениального композитора-реформатора РИХАРДА ВАГНЕРА. Вместе с тем в 1933 году исполняется и сто лет с начала полувековой творческой деятельности Вагнера в области музыкального театра (в 1832 г., после оставшейся в эскизах «Свадьбы», им создается первая законченная «романтическая опера» — «Фея»).

На протяжении пятидесяти лет Вагнер находился в первых рядах музыкальной жизни своего времени. На протяжении пятидесяти лет каждый шаг в творческом пути Вагнера являлся предметом ожесточенных споров «за и против», создавал целую «литературу вопроса», вновь и вновь делил художественный мир на пламенных сторонников и не менее ярых противников творческого дела Вагнера.

После смерти Вагнера значение его КАК ЯВЛЕНИЯ МИРОВОГО МАСШТАБА не только не пошло на убыль, но продолжало расти. Не будет преувеличением сказать, что вся буржуазная музыкальная культура, вплоть до периода мировой войны, развивалась в большей или меньшей степени под знаком Вагнера: вспомним шедшие от Вагнера линии: Малер—Шенберг, Рихард Штраус—Шиллингс—Шрекер, во Франции—Д'Энди и др., у нас —Скрябин, не говоря уже о серьезном влиянии его на таких композиторов, как Римский-Корсаков, Глазунов, Танеев; вспомним, что Вагнер одержал знаменательную победу даже в явно враждебном лагере итальянской музыкальной культуры — в лице старика Верди и следовавших за ним Пуччини и иных представителей веризма!

И вот сейчас, уже НА ФОНЕ СТОЛЕТНЕЙ ПЕРСПЕКТИВЫ, после мировой войны, после Октября, когда мир вступил в новую фазу своего развития,— творчество Вагнера попрежнему продолжает волновать, вызывает различную борьбу за вагнеровское наследие. В буржуазном лагере, после временного охлаждения в последнее время, повидимому, вновь назревает поворот: если еще недавно представители западного «современничества» урбанистического толка пытались «заживо похоронить» Вагнера, если Кшенек в «Прыжке через тень», Хиндемит и «Новостях дня» высмеивали психологизм и эмоциональную патетику вагнеровского стиля, то сейчас тот же Кшенек в своем «Триумфе чувствительности» вновь касается вагнеровской проблематики в неизмеримо более плоском, мещанско-обывательском разрезе, а международный фашизм пытается провозгласить его своим духовным родоначальником...

«Все идеи, которые выступали на арену со времени Карла Великого, все вкусы, которые вытесняли друг друга в течение пяти столетий, пытаются еще раз отвоевать у современности свое истлевшее право. Феодализм средневековья и абсолютизм Людовика XIV, иерархия Рима и пиетизм прошлого столетия оспаривают друг у друга честь искоренения свободной мысли...». Музыкальная ситуация Австрии и Германии периода формирования творческой личности Вагнера, обычно именуемая суммарно эпохой «музыкального романтизма», отличалась, пожалуй, не меньшей сложностью и противоречивостью, нежели охарактеризованная в приведенных словах Энгельса общественная практика в целом. Наступившая после освободительных войн тяжелая пора реакции дала себя знать и в музыке: центр тяжести с героики бетховенского симфонизма переключается в лирико-созерцательный план (Шуберт), в сферу камерной лирики и «романтической оперы, выполнявшей на музыкальном фронте того времени, примерно, роль Фридриха Вильгельма IV, разрывавшего противоречиями, «фаустовскую» девятую симфонию, свою торжественную мессу и уходит в философскую мистику последних квартетов с тем, чтобы постепенно уступить место вполне приемлемому по вкусу утомленной войнами знати и верхушечной части буржуазии квази-«героизм» России. В творчестве последнего идеальный бетховенский герой Эгмонт—Корнолан подменяется примадонной с подклеенными усиками в роли какого-нибудь Танкреда, «словно бабочка порхающего по полю сражения».

И все же реакция царила не безраздельно, все же национальное движение 1813—15 гг. об'ективно привело к завоеванию в области музыки некоторых прогрессивных позиций буржуазией.

Национальный энтузиазм немецких походных песен эпохи освободительных войн, «Лиры и меча» Кернера—Вебера (мимо этого жанра не прошли ни Бетховен, ни Шуберт) не мог исчезнуть без следа. В романтической опере типа «Ундины» Гофмана (а тем более у Вебера и Шпора) намечаются прогрессивные тенденции реалистического отображения НАРОДНОГО быта, националистические стимулы, бывшие на том этапе явлением положительным, углубляется психологическая характеристика действующих лиц, вырабатывается гибкость речитативов, намечаются принципы лейтмотивного проведения, использование новых гармонических и темброво-оркестровых средств, предваряющих вагнеровский стиль. Особенно далеко продвинулся по направлению к Вагнеру Леве, создавший поражающие и сейчас по смелости, лаконизму развертывания драматических коллизий, меткости характеристик образы драматической баллады, бесспорно не уступающие в этом плане лучшим балладам Гейне и Фрейлиграта.

Наряду с этим Шпор в своей «Иессонде» (1823 г.) ярко использует «экзотическую тематику» «колонизаторского» типа в духе экзотических мотивов тогдашней парижской поэзии.

Наконец, все чаще пробивается сквозь заградительный огонь цензуры и становится своего рода форпостом либерализма итально-французская опера («Немая из Портичи», «Вильгельм Телль»). Не случайно Энгельс в одной из своих корреспонденций конца 30-х годов из Бремена указывает, что «ново-французская и ново-итальянская школа находят своих слушателей почти исключительно среди молодых конторщиков». Итак шиллеровский «Телль», возвращенный НЕМЦАМ в виде ИТАЛЬЯНСКОЙ оперы Россини на ФРАНЦУЗСКОЕ либретто, — вот мера глубины германской реакции того времени!

Не подлежит сомнению, что победное шествие в таких условиях итально-французской оперы, совпавшее с дальнейшей диференциацией немецкой романтической музыки, все отчетливее выделившей линию «воинствующего романтизма» — Леве, молодой Шуман, затем Вагнер,—играло революционизирующую роль. Вот почему естественным явился дальнейший шаг — попытка САМИХ немцев, в меру роста их буржуазного самосознания «освоить», конечно с надлежащими «поправками», этот столь ценный для них жанр оперы.

Если на этапе Великой французской революции германская действительность, выпужденная, в силу крайней экономической и политической отсталости страны, своих идеологов «РАЗМЫШЛЯТЬ о том, что другие народы ДЕЛАЛИ», быть их «теоретической совестью» (Маркс), выдвинула идею бетховенского СИМФОНИЗМА, с его идеалистическим культом «героя» и «свободы» в плане ОТВЛЕЧЕННО-философских обобщений, отображавшего ДЕЙСТВИТЕЛЬНУЮ музыкально-драматическую героику оперы и песни французской революции, то сейчас именно ОПЕРА, со всей ее мощной силой воздействия, совместным действием слова, жеста и сценического оформления, с ее жизненной символикой и наглядностью, доступная широким слоям растущей буржуазии, стала ведущим музыкальным жанром эпохи.

Одним из первых выступил на эту дорогу Мейербер. СЛЕДУЮЩИМ НА ЭТОМ ПУТИ БЫЛ ВАГНЕР.

Именно ему удалось сочетать национальный, близкий немцам жанр романтической оперы с французской оперной школой, подытожить чаяния и тенденции едва ли не всей предшествующей МИРОВОЙ оперной литературы (с одной стороны от классической «оперы Ренесанса» Монтеверди по линии Глюк — Керубини—Спонтини — Белини — Обер—Мейербер, с другой стороны — Моцарт—Э. Т. А. — Гофман — Вебер — Шпор — Маршнер); подытожить не эклектически, но творчески, предваряя будущую музыкальную ситуацию.

Нет ничего ошибочнее, чем утверждения, что жанр музыкальной драмы готовым выскочил из головы Вагнера. Напротив, он создавался шаг за шагом в процесс медленного, постепенного освоения и преодоления Вагнером оперного наследия.

Жизненный путь Вагнера до начала композиторской деятельности, примерно совпавшего с революцией 1830 года, был типичен для представителя германской мелкобуржуазной интеллигенции.

Мелкочиновная, не чуждая художественных интересов семья; средняя школа (с характерным для того времени «классическим уклоном»), студенчество в Лейпцигском университете параллельно с более серьезным занятием музыкой: «годы странствий» по провинциальным городам и наконец неизбежное устремление в Париж, магически привлекавший в те годы все свежие силы германской буржуазной интеллигенции (вспомним в числе многих Берне, Гейне, Гервега, Лаубе, Китца...), то ли в чаянии свободы, то ли в надежде «выйти в люди» — вот основные вехи жизненного пути Вагнера первого периода. Как видим — типичные «пути и перепутья» провинциального музыканта той эпохи.

Либеральный воздух Лейпцига периода революции 1830 г. превращает юношу Вагнера — «мечтателя-мистика», воспитанного на Бетховене и Вебере, Гофмане и Гоцци,—в умеренного революционера-бюргера, заплатившего дань революции «политической увертюрой» и тогда же задуманной, но позже осуществленной увертюрой «Полония» (отзвук на польское восстание 1831 г.). В следующем году Вагнер пишет большую четырехчастную С-дурную симфонию по всем правилам «классического» искусства.

Эта симфония отчетливо показывает, почему Вагнер как представитель передовой буржуазной интеллигенции своего времени не мог пойти дальше по линии жанра венской симфонии: живого содержания того монументального типа бетховенского симфонизма, которое на иной, менее абстрактной, более чувственно-наглядной основе было нужно Вагнеру, — уже охватить не удалось; осталась вымученная СХЕМА, которую возродить в жизни много позднее в известной мере смог разве только Малер в то время как симфонизм Мендельсона, Шумана, Брамса превращает бетховенскую героику в уютный аксессуар бюргерского благополучия.

Поэтому Вагнер особенно беспомощен в этой симфонии ИМЕННО В ТОМ, в чем силен Бетховен (проблема разработки, финальной кульминации и т. д.), и намечает будущий свой стиль как раз во ВТОРОСТЕПЕННЫХ ДЕТАЛЯХ, уводящих его в сторону жанра романтической оперы.

Таким образом Вагнер не случайно порывает с областью симфонического творчества и переключается на оперу.

На протяжении каких-нибудь 2—3 лет Вагнер осваивает такие, на первый взгляд, непримиримо-контрастирующие разновидности оперы, как типичную «романтическую» оперу в духе Вебера—Маршнера («Фея») с неизбежными «пустыней» и «рыцарем» и «музыкой небесной лазури» и «светло-жизнерадостную», «фриполькую» (по словам самого Вагнера) итально-французскую «комическую» оперу «Запрет любви» в духе «Ардингелло» Гейзе, «Молодой Европы» Лаубе, где торжествующая любовь, зло надсмеявшись над немецким ханжеством и пиетизмом, приводит к «карнавальной революции».

Следующим этапом творческого пути Вагнера является создание принципиально разных «Риенци» и «Летучего голландца».

Своим «Риенци» Вагнер показал, что «жанр» уровень оперного творчества своего времени достиг исключительного успеха и широкой известности. Более скромный по внешнему оформлению «Летучий голландец», продолжавший линию, идущую от романтической оперы через драматическую балладу Леве, представляет, однако, определенный шаг к будущей музыкальной драме. Таким образом Вагнер к началу 40-х годов еще на перепутьи. Куда он пойдет дальше? Вагнер выбирает второй путь.

И вот лишь здесь, на этом этапе, обнаруживается, что Вагнер не только «сын своего века», стремящийся «сделать карьеру» оперного композитора, отвечая на текущие требования момента, но гениальный художник-реформатор, берущий инициативу в свои руки, умеющий не только подытоживать, идя ВСЛЕД за веком, но и ПРЕДВОСХИЩАТЬ, опережая свое время, действуя наперекор требованиям минуты именно в силу предугадывания ведущих тенденций дальнейшего развития.

Получив после неслыханных бедствий и нужды в Париже «почетное» место придворного дрезденского капельмейстера, обеспечивающее полное материальное благополучие, Вагнер, тем не менее с каждым шагом сознательно все более отдаляется от господствующих оперно-музыкальных традиций, и наконец, после тщетных попыток реформы придворной оперы, последовательно приходит, как пытный художник, ЧЕРЕЗ сферу искусств — к поискам РЕВОЛЮЦИОННОГО ВЫХОДА.

Но, глубоко чувствуя неудовлетворенность существующим положением, Вагнер в то время еще не осознал четко того, что следует противопоставить существующей оперной традиции. Понадобилось пройти сквозь огонь майского восстания, выбившего Вагнера из привычной трясины дрезденской музыкальной жизни, отрезавшего все пути отступления, чтобы Вагнер и ТЕОРЕТИЧЕСКИ ОСОЗНАЛ те принципы, из-за которых он пошел на такой разрыв. Вагнер пишет залпом свои музыкально-революционные «манифесты»: «Искусство и революция», «Искусство будущего», «Опера и драма» и создает свою основную, музыкально-драматическую концепцию «Кольца Нибелунгов».

Именно в эти годы Вагнер, в поисках целостного мировоззрения, приходит самостоятельно к основным посылкам философии Фейербаха, с его бунтом против ненавистной «системы» идеалистического спекулятивного мышления, с его культом человеческой личности, с его обожествлением любви как основного социального стимула.

Наряду с философией Фейербаха некоторые влияния оказывает на Вагнера этого периода анархическое бунтарство Бакунина и представителей так называемого «истинного социализма».

Основное, что характеризует творчество Вагнера на новом этапе, — это стремление возвратить искусству функции мощного орудия социального переустройства (а не забавы и развлечения пресыщенной буржуазии), это идея БОЛЬШОГО искусства, этически полноценного. Чтобы достигнуть максимума социального воздействия, искусство по Вагнеру должно быть монументальным ИСКУССТВОМ БОЛЬШОГО ПЛАНА: его идейная основа должна намечать мировые проблемы человечества, очищенные от всего «исторически случайного», — отсюда тяготение Вагнера к мифологической тематике, которая должна быть воплощена в соответствующих идейному размаху и величию новых художественных формах. Отсюда — идея сочетания, во-первых, музыки со словом, во-вторых, идея театрализованного представления, ибо только сочетание с жестом и зрительным воздействием может дать творческому замыслу максимальную чувственно-наглядную пластичность и рельефность: отсюда — идея синтеза искусства, идея, как мы знаем, не новая, издавна волновавшая человечество в периоды революционных подъемов.

Вместо стереотипного перечня всяческих нововведений Вагнера (т. н. «бесконечная мелодия», «рескрипощение гармонии», расширение всевозможных красочных звукотембровых возможностей оркестрового колорита, разрушение традиционной оперной схемы и т. п.) мы попытаемся наметить действительно принципиально новое, основное в самом порческом методе Вагнера. Это основное — в революционном противопоставлении рутине схоластических «систем свободной» человеческой ЛИЧНОСТИ.

[illegible] природы во всей ее [illegible]ственности и социальной неприкрашенности — кровный потомок героев Руссо, гибнущий из-за своей наивной доверчивости при первых же столкновениях с коварством и злобой человеческого общества,— вот основная типическая фигура этого аспекта вагнеровского творчества. Герои Вагнера — это аполлинские образы, олицетворяющие основные стремления и переживания человеческой личности (проблема любви, смерти, сострадания и т. д.). Но герои Вагнера действуют ВНЕ социального коллектива, ВНЕ конкретно-исторической действительности. Впрочем, нет, существует не только человеческая личность, но и природа. Природа, на фоне которой люди действуют, которая их порождает и в которой они вновь растворяются.

Вагнер более чем кто-либо из «романтиков» заново «открывает» природу в ее чувственно-красочном разнообразии, заново «открывает» подлинную человеческую «личность», не боящуюся любить и умирать, страдать и наслаждаться вопреки путам условной традиции.

Для того времени это было максимум революционности, на которую был способен протестующий мелкий буржуа.

«Какою силою навеки я пронзен,
Как будто я могу стать великаном сразу,
И Оссу старую валить на Пелион,
И Альпы взгромоздить на Чимборазо!»—

пишет Георг Веерт под впечатлением Фейербаха, и таково же примерно было воздействие вагнеровского искусства, в этот период сплачивающего вокруг себя все наиболее свежее и революционное в области музыкальной культуры.

Чего должен был добиваться Вагнер в музыке для адекватного воплощения своих замыслов?

Прежде всего — разрушения привычной традиционной оперной схемы, возможности обеспечить «естественный» непрерывный поток душевных переживаний во всей его силе, непосредственности и противоречивости, дать музыке все богатство красок природы...

Если обратиться к тем первичным эмбрионам музыкального развития, которые с легкой руки Вольцогена, получили меткое наименование «лейтмотивов», то увидим, что в подавляющем большинстве случаев в своей основе это—звуковые «снимки», «отпечатки» характерных явлений природы или звуковыразители ярких душевных эмоций. Но вместе с тем Вагнер в формировании и особенно развитии своих лейтмотивов отнюдь не ограничивается пассивно-механическим отображением внешней стороны действительности. Вагнер умеет в одном и том же мотиве последовательно раскрывать взаимосвязные противоположные тенденции, словом, в высшей степени владеет искусством «ПЕРЕХОДА» от одного состояния к другому. Таким путем, при помощи то резких противопоставлений, то едва уловимых переходов, сочетая кропотливейшую рационалистическую расчетливость с колоссальным эмоциональным напором, развертывает Вагнер свое музыкально-драматическое действие. Глубоко ошибочно было бы предположить, однако, что такой метод творчества сводится к более или менее ловкому «монтажу» лейтмотивов, следующему не музыкальным, а каким-то иным (драматургическим) принципам развития. Величие Вагнера, между прочим, состоит в том, что он находит такой СПЕЦИФИЧЕСКИ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ, который вместе с тем совпадает с ходом развертывания всего драматического действия, вернее, порождает его «из духа музыки».

Но несмотря на громадную насыщенность (даже перенасыщенность) отдельных этапов развития музыкально-драматического действия, мы в конце концов не получаем у Вагнера того обобщенного, собранного в «единый сконцентрированный узел» воздействия, какое свойственно, скажем, симфонизму Бетховена, неизмеримо более абстрактному, но в то же время более интенсивно-действенному.

Здесь мы подходим к выявлению недочетов вагнеровского творческого метода.

Восставая против условностей традиционных арий и оперных номеров, Вагнер создает свою новую условность — вечной приподнятости, чрезмерного, а подчас и ложного пафоса.

Восставая против абстрактного схематизма, Вагнер впадает в своего рода «натуралистический биологизм». Стремясь к наиболее рельефной пластической характеристике единичного [illegible] наглядности, Вагнер не в состоянии выйти за пределы эмпирических обобщений. При выходе за эти пределы Вагнер впадает в механистичность, не будучи в состоянии перевести музыкальное развитие на более высокую ступень, в новое качество, несмотря на колоссальный внешний эмоционально-динамический разгон (осуществляемый—что характерно—преимущественно путем секвенций и вариационных повторений).

Причина в том, что Вагнер не понимал подлинной природы социальных отношений в их исторической КОНКРЕТНОСТИ, подменял, несмотря на весь свой пафос, практическое ОСВОЕНИЕ действительности пассивно созерцательным.

Ярчайшим примером утопизма и беспомощности Вагнера в анализе КОНКРЕТНЫХ явлений действительности является произведение, где Вагнер касается проблемы социального неравенства, проблемы основного «проклятия» капитализма—«Кольцо Нибелунгов». Действительно «Кольцо» едва ли не наиболее захватывающий и монументальный памятник того противоречия между добрым намерением и неспособностью его претворить на практике, который воздвиг себе один из величайших художников буржуазного мира.

Что мы видим в «Кольце»? Борьбу абстрактных личностей в отрыве от конкретно-исторической ситуации. Борьба эта приводит к гибели как Вотана («свод всей интеллигентности нашего времени»), так и самого Зигфрида, этого «вожделенного, чаемого человека будущего»! Но это и значит, что Вагнер расписывается в своей невозможности осознать основные пороки и противоречия реальной жизни!

А гибель Тристана и Изольды, а конец Тангейзера, а бегство Лоэнгрина из мира той же реальной действительности, а красной нитью проходящая через весь творческий путь Вагнера идея искупления смертью? Разве это не знаменует все той же ограниченности Вагнера в разрешении ЗДЕСЬ, в условиях живой, земной, реальной жизни, основных терзавших его — а в его лице и всю передовую немецкую буржуазную молодежь —противоречий, пронизавших жизненный и творческий путь самого Вагнера?

В результате Вагнер пришел к пессимизму шопенгауэровского типа, к разрыву с революционной практикой, доказавшись до теории дегенерации и расовой теории, до ОТРИЦАНИЯ СВОЕГО ЖЕ СОБСТВЕННОГО ПРОШЛОГО. Эту же линию мы можем проследить и в творческом пути Вагнера, как в произведениях, написанных «на случай» — «Императорский марш», монархический «Хвалебный марш», так и (правда лишь в известных пределах) в монументальном творчестве, начиная от знаменательного намерения конца «гибели Зигфрида» и вплоть до создания мистического «Парсифаля», с его «христианско-рыцарской» моралью.

Так мятежный революционер-утопист превращается в «дурацкого государственного музыканта» (Маркс).

Вот говорили о ПЕРЕХОДЕ Вагнера на позиции Шопенгауэра. В сущности, эта струя, струя шопенгауэризма, всегда была свойственна Вагнеру, как и всей группе немецких романтиков, мировоззрение которых довел до предельного завершения сам Вагнер. Разница между первым и вторым периодом лишь в акценте, в том, какое из противоречий вагнеровского облика явилось ВЕДУЩИМ. В условиях революционной ситуации сороковых годов Вагнер акцентировал прогрессивные, материалистические, революционные, фейербахианские стороны своего мировоззрения и творчества. Во второй половине девятнадцатого века, когда Германия стремительно шла по прусскому пути развития капитализма, к превращению в империалистическую державу, Вагнер, вместе с основной массой мелкой буржуазии, подается сильно вправо, вплоть до фактической (несмотря на ряд формальных, теоретических расхождений) поддержки юнкерско-капиталистической Германии Бисмарка.

Таков путь Вагнера. Вагнер, как гениальный художник, реформатор, создатель «музыкальной драмы» в сконцентрированном, углубленном виде отобразил основные ведущие противоречия своего времени и в лучший революционный период своего творчества стремился выйти за пределы своей классовой ограниченности.

И в то время как современный фашизм оттеняет и развивает как раз ограниченно-буржуазные, националистические, мистические, реакционные стороны вагнеровского творчества, для нас особенно ценны как раз те ведущие тенденции и достижения вагнеровского гения, которые преодолевают эту ограниченность.

Вагнер как художник, «дерзнувший» в громадном эпосе осмыслить проблему социального неравенства, как художник, создавший ослепительный, эсхиловского масштаба, образ Зигфрида, зовущего на «бунт против традиций»,— навсегда войдет в историю человеческого общества, как один из величайших гениев прошлого, художественное наследие которых пролетариат в процессе критического освоения включает в железный инвентарь музыкальной культуры строящегося социализма.

Р. ГРУБЕР

„Риенци" и „Парсифаль"

ОРКЕСТР и ОРКЕСТРОВКА

Вагнер почти не обогатил современный ему оркестр новыми инструментальными тембрами, но он продолжил и развил новую, впервые предвозвещенную Мейербергом и Берлиозом, идею дальнейшего расширения обычного «классического» состава путем количественного увеличения основных групп. Вагнер установил новый, так называемый троечный состав оркестра, который спустя некоторое время стал стандартным оркестровым типом, принятым для крупных симфонических произведений. Четверной состав оркестра, расширенный четвертыми голосами основных (за исключением фаготов) групп деревянных духовых инструментов, полным семейством четырех—двух теноровых и двух басовых — известных под именем «вагнеровских» труб, восемью валторнами, басовой трубой, контрабасовым (четвертым) тромбоном, контрабасовой тубой, двумя парами литавр, различными ударными инструментами, шестью арфами и значительно усиленным составом смычкового квинтета, потребовался Вагнеру для воспроизведения грандиозной картины древнего северо-германского эпоса.

Рихард Вагнер явил себя превосходным мастером оркестра в первой же своей партитуре («Риенци»). Доля некоторого влияния, печать которого лежит на ранних опытах художника, может быть отнесена за счет Вебера и Мейербера. Следующие за «Риенци» оперы—«Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» знаменуют начало новой оригинальной системы, в которой оркестр приобрел новое значение и получил неведомое дотоле толкование, обусловленное всем содержанием вагнеровской музыки. Идею музыкальной характеристики, примененную впервые Мейербером, Вагнер разработал с поразительным мастерством, противопоставив отдельным наиболее характерным тембрам инструментальные группы, которые, в зависимости от возлагавшихся на них роли, были построены необыкновенно разнообразно. Эта сложная инструментальная характеристика положила начало системе лейтмотивов и нашла свое применение уже в «Летучем голландце» (1843 г.), противоположение тембровых красок было особенно смело применено в «Тангейзере» (1845) и «Лоэнгрине» (1850).

Исключительное, неслыханное для того времени богатство гармонии, мелодии и ритма не могло не отразиться и на оркестровой фактуре вагнеровских произведений. Новизна музыкального изложения требовала существенных изменений как в самых приемах собственно инструментовки, так и в способах расположения голосов.

Оркестр Вагнера эволюционировал, так сказать, синхронно; каждая новая драма знаменовала новый этап оставляя позади себя пройденный и смело намечая новый. Нормальный оперный оркестр периода создания «Риенци» (1842), по мере появления на свет новых произведений, усложнился и совершенствовался. Новый усиленный тип оркестра, как было уже сказано, оказался необходимым для воспроизведения исторической эпопеи «Нибелунгов». В каждой последующей части трилогии мы наблюдаем неизменно стремление Вагнера к сгущению красок, насыщению звучности и как бы увеличению чисто материальных средств оркестра. И в сопоставлении с «Нибелунгами» чрезвычайно интересно проследить, как оркестр последнего создания Вагнера—драматической мистерии «Парсифаль» (1882)—сделал резкий поворот в сторону уменьшения инструментальных средств и, в частности, сокращения медной группы, игравшей почти во всех без исключения операх его чрезвычайно существенную, даже руководящую роль.

Параллельно с развитием оркестрового организма совершенствовалась и ткань самой оркестровки Вагнера. В самых ранних произведениях Вагнер придерживался контрастного письма—противоположения тембров и групп. Далее Вагнер обратился к более своеобразной и изысканной манере смешанных тембров. Правда, партитуры «Тангейзера» (1845) и «Лоэнгрина» (1850) изобилуют замечательными образцами контрастного письма, но повидимому Вагнера влекла иная сфера утонченных звучаний с контурами более закругленными и менее рельефными. «Тристан и Изольда» (1865) и «Нюрнбергские мастера пения» (1868) в этом новом стиле оркестровки могут считаться наиболее поучительными. Разнообразие сочетаний, развитие отдельных партий, в особенности струнных, тончайшее маскирование отдельных инструментов — явились новыми принципами в оркестровке, до Вагнера почти неведомыми. В «Нюрнбергских» Вагнер явил себя в новой фазе: он избрал путь инструментовки по группам, который и предпочел контрастной или антифонной. Новое понимание тембров привело к крайне мощной оркестровке, звуковые пласты которой не только не мешали друг другу, но наоборот, способствовали усилению художественного воздействия.

Наиболее богатый тембровыми и техническими возможностями смычковый квинтет в руках Вагнера приобрел особенно большое значение. Он смело раздвинул прежние рамки диапазона квинтета. В расчете на полную, напряженную, пышную, взволнованную звучность он заставляет играть первые и вторые скрипки в самых высоких позициях, применяет разнообразные технические приемы—частые удвоения мелодического голоса, pizzicato, сурдины, тремоло пальцами и смычком, множество фигураций. Подобно своим предшественникам, он использовал наиболее характерные возможности альта (в «Тангейзере» Вагнер написал для альтов весьма сложные партии, считавшиеся долгое время почти неисполнимыми).

Приемы письма для деревянных духовых инструментов, дополненных третьими голосами каждого семейства—малой или третьей флейтой, английским рожком, бас-кларнетом и третьим фаготом, подобно струнным, также отличаются необыкновенным разнообразием.

Медной группой Вагнер пользовался особенно интересно, временами с подчеркнуто любовным отношением и не без некоторого пристрастия, всецело обусловленного содержанием его опер. Трубы, тромбоны, валторны и офиклеид или изредка заменявший его серпент, уступившие впоследствии место тубе, составили полную оркестровую группу медных инструментов. Поручая одной меди поражающие блеском и выразительностью могучие мелодические унисоны или октавы, Вагнер тонко оценивал и противоположный эффект полной гармонии, равновесия, звучности.

Вагнер и сейчас остается для нас одним из величайших мастеров оркестра. Его партитуры изобилуют неисчерпаемым количеством разнообразнейших приемов соединения инструментов и их групп; в его партитурах можно найти разрешение любой самой сложной и запутанной инструментаторской задачи. В этом смысле наследие Вагнера на многие годы останется еще прекрасным и самым ценным образцом, систематическое изучение которого откроет сокровенные «тайны» оркестровой техники и научит подлинному пониманию оркестра как сложного комплексного сочетания разнообразных тембров и их разнохарактерных взаимодействий.

ДМ. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ

НА ДРЕЗДЕНСКИХ БАРРИКАДАХ

ХУДОЖНИК В ДНИ ВОССТАНИЯ

Портрет Рихарда Вагнера, помещенный в «Полицейском Указателе» вместе с повторным опубликованием указа о поимке композитора.

Эпоха дрезденского восстания — существеннейший этап жизни Вагнера — до сих пор, насколько нам известно, подвергался специальному изучению только в буржуазной литературе — обстоятельство, не в малой мере об'ясняющее нам ту недоговоренность, путаницу, противоречивость в установлении самых элементарных фактических данных, а то и прямое их извращение, которое характеризует ИМЕННО ЭТОТ момент деятельности Вагнера.

Подавляющее большинство биографов и исследователей Вагнера принимали все меры к тому, чтобы «замять», «сгладить» участие Вагнера в дрезденском восстании.

Нельзя не отметить, что созданию «легенды» о непричастности к революции немало способствовал и сам Вагнер, который с первых же дней после восстания (в письме к Девриену, шорнихских письмах к жене и друзьям) пытался целиком или в значительной части отрицать свое активное участие в восстании. В дальнейшем, по мере того как Вагнер все более скатывался в реакционный лагерь, естественно и отношение к событиям 1849 г. принимало уже резко отрицательный по существу характер.

Тем важнее установить подлинную картину поведения Вагнера в майские дни. Ряд новых, опубликованных за эти годы немецких работ дают нам возможность шаг за шагом проследить действительную роль Вагнера в дрезденском восстании и его подготовке.

Любопытно, что еще в 1846 г. во время беседы с приехавшим в Дрезден «истинным» социалистом народнического толка А. Мейсснером Вагнер заявил, что считает «политические события достаточно созревшими для решительного изменения всего общественного строя и предвидит неизбежно в самом непродолжительном времени переворот». «Я еще точно припоминаю слова, сказанные Вагнером,— добавляет Мейсснер.— «Революция в сущности уже совершена в головах всего общества, новая Германия подобна плавке металла, ожидающей лишь удара молотка, чтобы вылиться наружу». В июне 1848 г. в саду вагнеровского дома состоялось собрание на предмет вооружения граждан. 14 июня 1848 г. в «Дрезденском указателе» появляется статья Вагнера: «Как относится республиканское течение к принципу королевской власти», где Вагнер еще достаточно робко, апеллируя к «воле божьей» и рисуя себе будущий социальный строй в духе вейтлинговского, утопического, «евангельского» социализма, превозносил доблести дрезденского королевского дома Ветлинов, пугая дрезденских бюргеров призраками коммунизма,— все же выдвигает ряд конкретных, политических требований, как-то: уничтожение «остатков феодализма», в частности двухпалатной системы; установление всеобщего избирательного права и всеобщей воинской повинности; провозглашение республики (а не конституционной монархии, как это требовали умеренные буржуазные либералы) добровольным актом самого короля (sic), хотя бы с нынешним королем в качестве президента(!); самое интересное — требование устранения всяческого социального неравенства, проистекающего благодаря «власти золота».

С конца зимы 1848 г. Вагнер принимает регулярное участие в собраниях в так называемом «зверинце» — в саду семьи Науман где между прочим, скрывался и проживавший тогда в Дрездене Бакунин, с которым Вагнер, по его собственным словам, «необычным и особенным образом сблизился».

Эти собрания происходили сперва один раз в неделю, впоследствии ежедневно: с трех часов до глубокой ночи. В числе присутствующих, кроме Бакунина, Вагнера и Рекеля, было и несколько эмигрантов-поляков и других революционных деятелей.

В начале марта 1849 г. Вагнер вместе с Рекелем отправляется к медных дел мастеру и заказывает ему ручные гранаты.

В конце апреля 1849 г., т. е. почти накануне восстания, ввиду от'езда Рекеля с поручениями и письмами Бакунина в Прагу, Вагнер заменяет Рекеля в качестве редактора «Народных листков». Что Вагнер, несмотря на свое болезненное состояние, как раз в это время не только номинально, но и фактически выполнял ответственнейшую в этот острый момент редакторскую работу, явствует из письма Вагнера к Рекелю в Прагу, отправленного как раз в эти дни — 2 мая.

Письмо это, найденное у Рекеля при его аресте и послужившее одной из главных улик против Вагнера, интересно еще и потому, что Вагнер, требуя скорейшего возвращения Рекеля, опасается преждевременного восстания, что еще раз подтверждает, насколько Вагнер был в курсе его подготовки и знал о том, что оно намечалось на 9 мая.

Как вел себя Вагнер во время самого восстания? На это лучше всего ответить словами самого Вагнера, как-то проговорившимися в одном из его последующих писем 1851 г.: «Не занимая каких-либо официальных постов, я УСПЕВАЛ БЫТЬ ВЕЗДЕ». И действительно, сводка показаний и воспоминаний многочисленных друзей и недругов Вагнера говорит о том, что на протяжении всех майских дней Вагнера встречали везде: в ратуше, у баррикад, на наблюдательной вышке, в толпе прибывавших на окрестностей рабочих подкреплений и т. д.

4 мая Вагнер заказывает типографу Ремплеру прокламации к саксонской армии со следующим обращением: «С НАМИ ЛИ ВЫ ПРОТИВ ИНОЗЕМНЫХ ВОЙСК. С необычайной поспешностью Вагнер ЛИЧНО расклеивает их по улицам, распределяет по баррикадам, сует в руки друзьям с требованием дальнейшего распространения и даже решается обращаться к самим войскам.

Встретив в тот же день Бакунина на улице, Вагнер уговаривает его отправиться в ратушу, чтобы возглавить восстание, ибо он, Вагнер, разочарован медлительностью и растерянностью «временного правительства», действовавшего по испытанной буржуазно-либеральной традиции путем переговоров, попыток срыва открытых столкновений и т. д.

5 мая около 6 часов вечера Вагнер, предводительствуя группой в несколько человек, подошел к баррикаде, занятой муниципальной гвардией, и попросил разрешения оттуда произвести опрыскивание близлежащих дворцовых зданий легко воспламеняющимися жидкостями, на что последовал, конечно, отказ испуганных мелких буржуа.

6 мая Вагнер по поручению ад'ютанта муниципальной гвардии Цихловского направляется в качестве «верного человека» на так называемую «крестовую башню», где в продолжение без малого двух суток ведет разведочную работу, устанавливая местонахождение неприятельских войск, сигнализируя и спуская донесения записками, привязанными к камням (записки эти, равно как и упомянутые выше прокламации, сохранились и находятся в Дрезденском музее).

Не останавливаясь на целом ряде других «акций» Вагнера, совершенно точно установленных в настоящее время, равно как и опуская, в виду не окончательно установленной достоверности, рассказ революционера скрипача Геймсбергера о героическом поступке Вагнера на баррикаде, когда он, увидев сраженную на глазах вражеской пулей восемнадцатилетнюю девушку-революционерку, схватил красное знамя и ринулся, увлекая с собой других, вперед,— мы считаем нужным остановиться на последнем совещании Бакунина, Вагнера и Рекеля после отступления во Фрейберге. Вагнер, несмотря на охватившее всех участников совещания утомление и подавленность, не терял бодрости духа, горячо уверял Бакунина в том, что «Хемниц и его окрестности будут горой стоять за революцию», Вагнер предлагал обратиться к саксонскому народу с воззванием о созыве в Хемнице учредительного собрания и, наконец, «пылающими славами» приветствовал приведенного во Фрейберг полном порядке отряд в две тысячи [illegible]ветанцев рабочего Стефана Борна.

Сказанное совершенно опровергает взгляд на случайность или непроизвольность участия Вагнера в майском восстании.

Испытанный Вагнером в эти дни революционный под'ем «зарядил» его на много лет революционным пылом. Показательно, что в то время, как еще в конце 1849 и 1850 гг., находясь в изгнании в Цюрихе, Вагнер продолжает «восставать против всего пошлого, мещанского, бесстыдного и жалкого по всей казней благословенной действительности» (письмо к сестре Кларе от 1/XII-49 г.), надеется на «социальную республику» во Франции (письмо к Улигу от 27/XII-49 г.), прекрасно отдает себе отчет в том, что борьба за создание нового искусства будет происходить «не в условиях лакомства устрицами и пирожными на мягком диване, но развернется на необозримой арене суровой жизненной борьбы и заставит остро оттачивать зубы для кусания», провозглашает лозунг: «Мой удел—делать революцию всюду, куда я являюсь!»

Вместе с тем нельзя, конечно, говорить о том, что Вагнер стоял тогда на позициях научного коммунизма, уже сформулированного к тому времени Марксом и Энгельсом в своих последних работах. Мировоззрение Вагнера того времени, густо окрашенное в фейербахианские тона, скорее приближалось к взглядам «истинных» социалистов