

музыки», председателем которого он состоит; со «Схола Канторум», которую он основал вместе с Шарлем Бордом и которой он управляет; с молодой французской школой, этой плеядой художников — ученых и новаторов, которым он в некотором роде приходится старшим братом, поддерживавшим их своим примером и своей помощью в течение первых наиболее тяжелых лет борьбы; наконец, имя его связано со всем музыкальным движением, волнующим мир со времени смерти Вагнера и Франка, с воскрешением искусства средних веков и Возрождения, со всем обновлением европейской музыки... Д'Энди был у нас главным представителем этой художественной эволюции. Благодаря своим делам, своему примеру и своему уму он стал одним из первых музыкальных воспитателей современной Франции. Он сделал для успехов нашей музыки больше, чем все официальное дело преподавания в консерватории. Наступит день, когда, несмотря на все противодействия, одною лишь силою вещей этот человек займет принадлежащее ему место во главе нашей французской музыкальной организации.

* * *

Я пытался дать характеристику д'Энди и полагаю, что нашел основы ее в его вере и его делах. Я не скрываю от себя ошибок, неизбежных при подобной попытке. Трудно судить о личности, особенно в периоде ее жизненного расцвета, ее развития! Всякий человек — загадка не только для других, но и для самого себя. Большая самонадеянность со стороны того, кто, не вполне зная самого себя, думает, что он знает других. И однако мы не можем воздержаться от суждений: это жизненная необходимость. Никто из тех, кого мы видим, никто из тех, кого мы знаем, никто из наших друзей, никто из тех, кого мы любим, не таков, каким мы его видим; часто он ни в чем не походит на образ, который у нас о нем составляется; мы двигаемся среди призраков нашего сердца. И однако надо судить, надо строить, надо создавать, если мы не хотим стать инертными. Лучше заблуждение, чем сомнение, — пусть только оно будет добросовестным. Существенно высказать лишь то, что чувствуешь и во что веришь. Пусть д'Энди извинит меня, если я ошибся. Пусть он не усмотрит в этих страницах ничего, кроме искреннего старания понять его и большой симпатии к его личности, даже к его идеям, которые я, впрочем, отнюдь не разделяю. Но я всегда думал, что мнения имеют в жизни мало цены и что важен лишь сам человек. Свобода мысли — счастье, величайшее из всех; надо пожалеть тех, кому оно неизвестно. Есть тайная услада в том, что платишь дань уважения прекрасным верованиям, которых сам не разделяешь.

Автор «Жизни героя» — не незнакомец для парижан. Ежегодно за дирижерским пультом у Колонна или у Шевильера появляется его высокий, худощавый силуэт, с отрывистыми и повелительными жестами; его бледное, несколько лихорадочное лицо, необычайно светлые глаза, лишенные определенного выражения и вместе с тем пристальные; детский рот, белокурые, почти белые усы, курчавые волосы, образующие венец над полысевшими висками, круглый и высокий лоб.

Я хотел набросать здесь странный и властный портрет того, кто считается в Германии преемником вагнеровского гения, — того, кто имел сугубую дерзость написать вновь, после Бетховена, Героическую симфонию и выставить себя в ней героем*.

* * *

Рихарду Штраусу тридцать четыре года. Он родился в Мюнхене 11 июня 1864 года*. Отец его, известный виртуоз, исполнял партию первой валторны в королевском оркестре. Мать его — дочь пивовара Пшорра. Он воспитывался среди музыки; начиная с четырех лет он играл на рояле, а с шести лет сочинял маленькие танцы, песни, сонаты и даже оркестровые увертюры. Возможно, что эта преждевременная артистическая зрелость не осталась без влияния на лихорадочный характер его таланта, что она чрезмерно напрягала его нервы, несколько болезненно перевозбудила его ум. С тех пор он не переставал сочинять. В гимназии он сочиняет хоры для трагедий Софокла. В 1881 году Герман Леви предлагает своему оркестру исполнить симфонию юного гимназиста. В университете он проводит все время в писании инструментальной музыки. Бюлов и Радеке исполняют его вещи в Берлине; тот же Бюлов, проникнувшись к нему расположением, вызывает его в 1885 году в Мейнинген в качестве «музик-директора». Время с 1886 по 1889 год он проводит в том же звании в мюнхенском «Hoftheater». С 1889 до 1894 года — он капельмейстер веймарского «Hoftheater». Он возвращается в Мюнхен в 1894 году в качестве придворного капельмейстера и становится там в 1897 году преемником Германа Леви. Наконец, он покидает Мюнхен ради Берлина, где состоит ныне дирижером оркестра Королевской оперы.

Следует особенно запомнить два факта из жизни Рихарда

Штрауса: влияние Александра Риттера, человека, к которому он проникнут глубокой благодарностью, и путешествия на юг. Он познакомился с Риттером в 1885 году. Это музыкант, во Франции неизвестный, умерший несколько лет тому назад, племянник Вагнера*. Он написал две оперы, пользующиеся известностью: «Ленивый Ганс» и «Кому корона?», и, согласно Штраусу, он первый ввел вагнеровскую систему в песню (Lied). О нем часто идет речь в переписке Бюлова с Листом. «До встречи с ним я воспитывался в рамках строго классической дисциплины, я питался исключительно Гайдном, Моцартом и Бетховеном и только что прошел через Мендельсона, Шопена, Шумана и Брамса. Одному лишь Риттеру я обязан пониманием Вагнера и Листа, это он разъяснил мне значение писаний и произведений этих двух мастеров в истории искусства. Это он своими уроками и советами на протяжении нескольких лет сделал из меня «музыканта будущего» («Zukunftsmusiker») и вывел меня на путь, по которому я могу теперь идти независимо и самостоятельно. Это опять-таки он приобщил меня к идеям Шопенгауэра».

Второе влияние — влияние юга, оставившее в Рихарде Штраусе, по-видимому, неизгладимый след, — относится к апрелю 1886 года. Он посетил тогда впервые Рим и Неаполь и вернулся оттуда с симфонической фантазией, озаглавленной «Из Италии». Весною 1892 года вследствие острого воспаления легких он предпринял длинное, на полтора года, путешествие по Греции, Египту и Сицилии. Ясность этих блаженных стран наполнила его вечной тоской по ним. С той поры север тяготит его: «ужасная серость севера, призрачные мысли без солнца»¹. Когда я виделся с ним в Шарлоттенбурге в один из ледяных апрельских дней, он со вздохом сказал мне, что не может ничего сочинять зимою, — у него тоска по итальянскому свету. Эта тоска пронизала его музыку, в которой одновременно чувствуется одна из наиболее мягущихся душ глубокомысленной Германии и постоянное тяготение к краскам, к ритмам, к смеху и к радости юга. Как у музыканта, о котором грезил Ницше², кажется, что «в ушах у него предвестие музыки более глубокой, более могучей, быть может более злой и более таинственной, музыки сверхгерманской, которой отнюдь не пришлось бы блекнуть, бледнеть и тускнеть при виде синего чувственного Средиземного моря и его ясного неба, — музыки сверхъевропейской, которая сохранила бы свое право на существование даже перед лицом багровых закатов пустыни, душа которой была бы сродни пальмам и которая сумела бы жить и дышать

¹ Ницше.

² «По ту сторону добра и зла», 1886, XVI, 255, французский перевод Г. Альбера. — Прошу извинения за то, что комментирую эту статью с помощью идей Ницше, которые постоянно отражаются у Штрауса и бросают столь яркий свет на душу современного немца.

среди великих хищников-зверей, прекрасных и одиноких; музыки, своеобразное очарование которой заключалось бы в полном неведении добра и зла. Лишь время от времени в ней трепетала бы тоска по родине — тоска моряка по золотистым теням, по мягкой изнеженности. Она увидела бы несущиеся к ней навстречу из великой дали тысячи закатных красок нравственного мира, почти переставшего быть понятным, и у нее хватило бы гостеприимства и глубины, чтобы принять этих запоздалых беглецов». Но север, меланхолия севера и все «незгоды черни», нравственные мучения, мысль о смерти, тирания жизни вновь начинают тяготеть над этой душой, измучившейся по свету, и вынуждают ее к лихорадочным размышлениям и суровой борьбе. И несомненно лучше, что это так.

* * *

Рихард Штраус одновременно и поэт и музыкант. Эти обе природы в нем сосуществуют, и каждая из них стремится к господству. Равновесие часто нарушается, но, когда воле удастся поддержать его, соединение этих двух сил, направленных к одной и той же цели, приводит к результату такой интенсивности, какой мы не знали со времени Вагнера. Обе эти силы имеют своим источником героическую мысль, которую я считаю редкостью еще большей, чем музыкальный или поэтический талант. В Европе есть и другие великие музыканты, но Рихард Штраус помимо прочего еще и творец героев.

Кто говорит «герой», подразумевает тем самым драму. Драма у Штрауса всюду, даже в тех его произведениях, которые кажутся менее всего для нее пригодными: в некоторых из его «песен» (Lieder), в чистой музыке. Она вспыхивает ярким светом в его симфонических поэмах, являющихся наиболее значительной частью его творчества. Эти поэмы следующие: «Песня странника в бурю» (1885)*; «Из Италии» (1886)*; «Макбет» (1887)*; «Дон-Жуан» (1888)*; «Смерть и просветление» (1889)*; «Гунтрам» (1892—1893)*; «Тиль Уленшпигель» (1894); «Так говорил Заратустра» (1895); «Дон-Кихот» (1897) и «Жизнь героя» (1898)³.*

Я не буду долго останавливаться на первых четырех, в которых формируются ум и стиль художника. «Песня странника в бурю» представляет собою вокальный секстет с сопровождением оркестра на текст Гёте. Написанная до знакомства Штрауса с Риттером, она построена в манере Брамса, с несколько условной ученостью и сосредоточенностью. «Из Италии» (ор. 16) рисует нам с преизобилием красок впечатления, вызванные римской кампаньей*, римскими руинами, берегами Сорренто*

³ Статья эта написана в 1899 году. С тех пор появилась «Домашняя симфония» (1903)*. Мы даем о ней отчет в одной из последующих статей («Французская и немецкая музыка»).

и народной итальянской жизнью. «Макбет» (ор. 23) открывает собою без большого блеска серию музыкальных транскрипций поэтических сюжетов. «Дон-Жуан» (ор. 20), стоящий гораздо выше, с напыщенным жаром передает поэму Ленау и романтическое безумие героя, который мечтает охватить все доступные человеку наслаждения и умирает, побежденный и отчаявшийся.

«Смерть и просветление» (ор. 24)⁴ указывает на значительный прогресс в области идей и стиля. Это и поныне одно из наиболее волнующих произведений Штрауса, — и как раз оно-то и построено с наиболее благородной цельностью. Ему предпослано стихотворение Александра Риттера, которое я привожу в свободной передаче.

В жалкой комнате, освещенной ночником, на постели распростерт больной. Смерть приближается среди тишины, полной ужаса. Время от времени несчастный бредит и находит успокоение в воспоминаниях. Жизнь вновь проходит перед его глазами: невинное детство, счастливая юность, борьба зрелых лет, стремление к высокой цели, постоянно ускользающей. Он продолжает стремиться к ней, и наконец ему кажется, что он ее достиг, но смерть останавливает его громовым: «Стои!» Он отчаянно борется и даже в агонии страстно цепляется за осуществление своей мечты, но молот смерти разбивает его тело, ночь застилает его взор. Тогда на небесах раздается слово спасения, которое он тщетно искал на земле: искупление, преобразование.

Друзья Рихарда Штрауса энергично протестовали против ортодоксальности этой развязки: Зейдль⁵, Жориссен⁶, Вильгельм Мауке⁷ утверждают, что содержание поэмы более возвышенно: это вечное страдание души, борющейся со своими внутренними демонами, и ее избавление в лоне искусства. Я не буду входить в их споры, полагая, однако, что этот банальный и ледяной символизм гораздо менее интересен, чем борьба со смертью, которая чувствуется в каждой строчке произведения, — произведения в основном классического, исполненного широкого и величественного чувства, почти бетховенского. Реализм сюжета: галлюцинация умирающего, дрожь лихорадки, биение крови в жилах, отчаянная агония, — все это преобразовано с помощью чистых форм. Это реализм в духе симфонии до минор и диалогов Бетховена с Судьбой. Откиньте всякую программу — и симфония останется ясной и захватывающей благодаря единству ее внутреннего чувства. Для многих немецких музыкантов «Смерть и просветление» — вершина штраусовского творчества. Я далек от подобной мысли.

Искусство этого музыканта позднее развернулось чудесным образом. Но верно то, что «Смерть и просветление» означает вершину известной эпохи жизни, является наиболее совершенным произведением, в котором подводится итог определенному периоду. «Жизнь героя» составит второй этап, вторую и более высокую вершину следующего периода. Насколько выросли в Штраусе с тех пор сила и богатство чувства! Но никогда он уже не находил этой нежной и мелодической чистоты души, этой юношеской грации, которые еще сияют в следующем произведении, «Гунтраме», а затем, по-видимому, блекнут.

* * *

Начиная с 1889 года Штраус стал дирижировать в Веймаре вагнеровскими драмами. Под влиянием их чар он обратился к театру и написал текст для оперы «Гунтрам». Болезнь прервала эту работу, которую он затем продолжил в Египте. Музыка первого акта была написана за время от декабря 1892 года по февраль 1893 года, от Каира до Люксора. Второй акт был закончен в июне 1893 года в Сицилии. Наконец, третий акт он закончил в Баварии, в начале сентября 1893 года. Тем не менее в этой музыке нет и следа восточного колорита, зато подчас встречаются итальянские мелодии, мягкий свет, несколько унылое спокойствие. Я чувствую в ней выздоравливающую душу, душу истомленную, напоминающую маленькую девочку, с умиленной улыбкой предающуюся мечтам и всегда готовую пролить слезы. Вероятно, этим неизъяснимым ощущением выздоравливающего объясняется то, что Штраус, как мне кажется, сохранил тайную любовь к данному произведению. Лихорадка здесь утихла. Некоторые страницы проникнуты ласкающим чувством природы, напоминающим «Троянцев» Берлиоза. Но слишком часто музыка здесь оказывается пустой и условной; дает себя чувствовать тирания Вагнера, что редко встречается в других произведениях Штрауса. Либретто интересно. Во многом Штраус вложил в него самого себя, и мы присутствуем при кризисе, потрясающем это благородное сознание, эту мятущуюся и гордую мысль.

Штраус незадолго до этого прочел историческое исследование об орденах мистических миннезингеров, который был основан в Австрии в средние века в целях борьбы с испорченностью искусства и спасения душ красотой пения; они назывались «Борцы за любовь». Штраус, в то время преисполненный неохристианскими стремлениями, находясь под влиянием Вагнера и Толстого, воспламенился этой идеей; одного из этих «борцов за любовь» — Гунтрама — он сделал своим героем.

Действие происходит в XIII веке в Германии. В первом акте показана лужайка возле маленького озера. Деревенский люд возмущался против господ; восстание только что подавлено. Гунтрам и его учитель Фридрих раздают народу милостыню.

⁴ Сочинено в 1889 году*, впервые исполнено в Эйзенахе в 1890 году.

⁵ Seidl A. Richard Strauß, eine Charakterskizze. Prag, 1896.

⁶ Jorissen R. Strauss. Essai critique et biologique. Bruxelles, 1898.

⁷ Mauke W. Der Musikführer: Tod und Verklärung. Frankfurt, S. a.

Отряд побежденных спасается в леса. Оставшись один, Гунтрам отдается своим грезам среди весенней радости, невинного пробуждения природы. Но его давит мысль о нищете и бедствиях, скрывающихся под этой красотой. Он размышляет о человеке-грешнике, о человеческом страдании, о гражданской войне. Он благодарит Христа, который привел его в этот несчастный край, целует крест и решает идти в недра греха, ко двору тирана, чтобы принести ему божественное откровение. В эту минуту появляется Фрейгильда, супруга герцога Роберта, наиболее жестокого из сеньоров. Окружающее внушает ей ужас; жизнь ей ненавистна, она хочет утопиться. Гунтрам ее от этого удерживает. Сострадание, которое внушают ему ее скорбь и ее красота, переходит, помимо его сознания, в глубокую любовь, когда он узнает в ней герцогиню, любимую народом, единственную благодетельницу несчастных. Он говорит ей, что бог послал его для ее спасения, и отправляется во дворец, куда, как он думает, его призывает двойная миссия: спасти народ и Фрейгильду.

Во втором акте князья празднуют свою победу во дворце герцога. После напыщенно-льстивых официальных миннезингеров приглашают спеть Гунтрама. Заранее теряющий бодрость от низости этих людей, чувствуя, что слова его будут тщетны, он колеблется и готов уйти; но печаль Фрейгильды его удерживает, и вот он поет для нее. Напев его, сперва спокойный, выражает грусть, испытываемую им на этом празднестве торжествующей силы. Он ищет прибежища в своих грезам; он видит там сияющий кроткий лик мира. Он описывает его любовно, с юношеской нежностью, которая становится все более и более восторженной, когда он рисует картину идеальной жизни свободного человека. Затем он изображает войну, смерть, пустыню и ночь, охватившие мир. Он обращается непосредственно к герцогу: он указывает ему на его долг, на любовь народа, которая была бы ему наградой; он угрожает ему ненавистью несчастных, доведенных до отчаяния, он настойчиво убеждает его вновь отстроить города, освободить заключенных, прийти на помощь своим подданным. Он кончает среди глубокого волнения присутствующих. Один лишь герцог Роберт, чувствуя опасность этих свободных речей, приказывает своим людям схватить певца, но вассалы становятся на сторону Гунтрама. Во время этой борьбы становится известно, что крестьяне вновь подняли мятеж. Роберт призывает своих людей к оружию. Гунтрам, чувствуя поддержку окружающих, приказывает арестовать Роберта. Герцог защищается. Гунтрам убивает его. Тогда в душе его происходит полный переворот, объяснение которому мы найдем лишь в третьем акте. В последующих сценах он не произносит больше ни слова; он роняет свой меч и позволяет врагам вновь захватить власть над толпой, он дает заковать себя в цепи и отвести в тюрьму, в то время как отряд сеньоров с шумом отправляется в бой против мятежников. Но

Фрейгильда полна жестокой и наивной радости. Фрейгильда, освобожденная мечом Гунтрама, отдается своей любви к нему и хочет его спасти.

Третий акт, происходящий в тюрьме замка, неожидан, шаток по замыслу и очень любопытен. Он не является логическим продолжением действия. В нем чувствуется смятение, охватившее мысль поэта, нравственный кризис, волновавший его в ту минуту, когда он писал, потрясение, из которого ему не удалось выйти; но уже ясно виден новый свет, отныне направляющий его жизнь. Штраус зашел слишком далеко в сочинении своего произведения, чтобы ему можно было избежать неохристианского самоотречения, которым должна завершиться драма; он мог уклониться от этого, лишь совершенно переделав характеры. Потому-то Гунтрам и отталкивает любовь Фрейгильды. Он замечает, что, как и другие, поддавался проклятию греха. Он проповедовал другим милосердие, а сам находился во власти эгоизма; он убил Роберта не столько с целью избавить народ от тирана, сколько для удовлетворения инстинктивной и животной ревности. Итак, он отказывается от всех своих желаний и искупает отшельничеством греховность жизни. Но интерес этого акта заключается не в развязке, которую можно было предвидеть и которая сделалась несколько заурядной после «Парсифаля». Он заключается в сцене, очевидно вставленной в последнюю минуту, внезапно врывающейся в действие, но полной своеобразного величия: в диалоге Гунтрама с его старым товарищем Фридгольдом⁸. Фридгольд — его наставник, его друг — приходит, чтобы упрекнуть его в содеянном грехе и отвести на суд ордена.

В первоначальной версии Гунтрам уступал и жертвовал своей страстью во имя бога. Но во время своего путешествия по востоку Штраус внезапно почувствовал отвращение к этому христианскому унижению воли, и Гунтрам взбунтовался вместе с ним. Он отказывается подчиниться уставу своего ордена, он разбивает свою лютню, символ обманчивой надежды на искупление человечества с помощью веры. Он отбрасывает благородные, но тщетные мечты, которым верил и которые рассеялись при свете жизни. Он не отрекается от прежних клятв; но он уже не тот человек, который их давал. Когда он был неопытен, он мог думать, что человек должен подчиняться правилам, что жизнь должна управляться законами. Единый час просветил его. Теперь он свободен и одинок, наедине с самим собой. «Одинокий, я могу смягчить свои страдания, одинокий, я могу искупить свой грех. Один лишь мой внутренний закон может направлять мою жизнь, лишь через меня одного мой бог говорит со мною. *Ewig einsam*» (Вечно одинокий). Это гордое пробуждение индивидуализма, мощный пессимизм «сверхчеловека».

⁸ Во Фридгольде хотели видеть идеи Александра Риттера, подобно тому как в Гунтраме — идеи Штрауса.

Подобное чувство придает характер действительности самому отрицанию или отречению. Оно является страстным утверждением воли.

Я несколько задержался на этой драме вследствие ее неоспоримой идейной ценности и в особенности из-за ее своеобразного автобиографического интереса. Отныне ум Штрауса оформился; жизненные обстоятельства его разовьются, но не принесут с собой существенных изменений. «Гунтрам» послужил причиной горьких разочарований для автора. Ему не удалось поставить его в Мюнхене. Оркестр и певцы восстали против музыки, которую, как они заявили, невозможно было исполнить. Говорят даже, что они попросили одного видного критика удостоверить, что «Гунтрам» для пения неисполним, и принесли это мотивированное удостоверение Штраусу. Основное затруднение заключалось в размерах главной роли: она одна заполняет своими мечтаниями и своими речами часть, равную полутора акта. Такой монолог, как песня во втором акте, идет полчаса подряд. «Гунтрам» был тем не менее поставлен в Веймаре 16 мая 1894 года, а некоторое время спустя Штраус женился на Фрейгильде, Полине фон Ана, создавшей Елизавету (в «Тангейзере») в Байрейте и отныне посвятившей себя истолкованию песен своего мужа.

* * *

Но Штраус сохранил в сердце злую память о своем неуспехе в театре и вернулся к симфонической поэме, где стал высказывать все более и более подчеркнутые драматические тенденции и обнаруживать все большую горделивость и презрительность. Надо слышать, как он говорит — с каким холодным презрением! — про «сброд» банкиров и купцов, низменных «жуиров», чтобы почувствовать скрытую рану этого победоносного художника, для которого театр так долго оставался закрытым и который вдобавок, по иронии судьбы, был принужден дирижировать в Берлинской опере жалкими музыкальными изделиями, навязываемыми ему дурным вкусом — подлинно королевским!

Первым крупным симфоническим произведением нового периода явился «Тиль Уленшпигель» («Til Eulenspiegel's lustige Streiche, nach alter Schelmenweise, in Rondeauform», op. 28⁹). Здесь презрение выражается пока лишь в остроумной насмешке, издевке над условностями света. У нас мало известна фигура Тилиа, дьявольски веселого насмешника, легендарного героя Германии и Фландрии. Поэтому музыка Штрауса теряет для нас значительную долю своего смысла, так как она задается целью воспроизвести ряд эпизодов, о которых мы не слышали: Тилиа, проходящего через рынок и хлещущего кнутом старых

⁹ Сочинено в 1894 — 1895 годах, впервые исполнено в Кёльне, в 1895 году («Забавные проделки Тилиа Уленшпигеля, в старинном плутовском стиле, в форме рондо»).

баб; Тилиа в одежде священника, произносящего дурацкую проповедь; Тилиа, ухаживающего за молодой женщиной, которая натягивает ему нос; Тилиа, дурачащего педантов; Тилиа, осужденного и повешенного. Тенденция Штрауса изобразить с помощью нескольких музыкальных штрихов то характер, то диалог, то ситуацию, иной раз пейзаж или идею, то есть самые различные и изменчивые впечатления его капризного ума, здесь очень подчеркнута. Правда, он опирается при этом на некоторые народные темы, смысл которых, должно быть, легко угадывается в Германии, и развивает их если и не совсем в форме рондо, как он заявляет, то все же с известной логикой: так что, кроме некоторых выходов, непонятных без программы, поэма в целом все же обладает музыкальным единством. Произведение это, очень нравящееся в Германии, мне кажется менее оригинальным, чем другие. Можно сказать, что это очень утонченный Мендельсон, с любопытными гармониями и сложнейшей инструментальной.

Много больше величия и оригинальности в следующей по порядку поэме: «Also sprach Zarathustra, Tondichtung frei nach Nietzsche» («Так говорил Заратустра, свободная композиция по Ницше»), op. 30¹⁰. Чувства здесь более общечеловечны, а программа, заданная себе Штраусом, отнюдь не теряющаяся в мелких живописных и анекдотических деталях, обрисована несколькими величественными и выразительными чертами. Штраус утверждает свою независимость по отношению к Ницше. Он хотел изобразить различные этапы развития, через которые проходит свободный дух, чтобы прийти к «сверхчеловеку». Это чисто общечеловеческие идеи, и они отнюдь не являются собственностью какой-либо философской системы. Подзаголовки произведения следующие: «Об иных мирах», «О великой тоске», «О радостях и страстях», «Надгробная песнь», «О науке», «Выздоровливающий» («Душа, освобожденная от желаний»), «Песня-пляска», «Ночная песнь». Мы видим здесь человека, сперва подавленного тайной природы и ищущего прибежища в вере; но потом он восстает против аскетических идей, предаётся безумным страстям, скоро пресыщается ими, чувствует отвращение, смертельную усталость и обращается к науке, затем отбрасывает ее, достигает освобождения от беспокойной жажды познания и находит наконец избавление в смехе, властелине мира, в блаженной пляске, в хороводе вселенной, куда входят все человеческие чувства: религиозные верования, неудовлетворенные желания, страсти, отвращение и радость: «Вознесите ваши сердца, братья мои, высоко, еще выше! И не забудьте про ваши ноги! Я освятил смех: высшие люди, научитесь смеяться!»¹¹ Затем пляска удаляется, теряясь

¹⁰ Сочинено в 1895 — 1896 годах. Впервые исполнено во Франкфурте-на-Майне, в ноябре 1896 года.

¹¹ Ницше.

в эфирных пространствах. Заратустра исчезает, кружась в плясе над мирами. Но он не разрешил для других людей мировой загадки: поэтому лучезарному аккорду, его характеризующему, противопоставлен печальный вопрос, которым заканчивается поэма.

Немногие сюжеты дают музыкальной выразительности столь богатый материал. Штраус обработал его мощно и гибко. Он сумел поддержать единство в этом хаосе страстей, противопоставляя тоску (*Sehnsucht*) человека бесстрастному могуществу природы. Что касается до смелости его стиля, то вряд ли тем, кто слышал поэму в Летнем цирке, стоит напоминать о безвыходных дебрях «фуги, изображающей науку», о трелях в деревянных духовых, о трубах, изображающих смех Заратустры, о хороводе вселенной и о дерзости заключения, когда на фоне си мажора ставится заключительный знак — знак вопроса — в виде чистого, трижды повторенного *до*. Я далек от того, чтобы считать эту симфонию лишенной недостатков. Не все темы равноценны, иные из них банальны, и вообще говоря, внешняя отделка превосходит содержание. Я вернусь впоследствии к некоторым недостаткам штраусовской музыки. Но я хочу видеть в ней лишь поток бьющей через край жизни, лихорадочную радость, заставляющую возвращаться мирам.

«Заратустра» указывает на успехи, сделанные презрительным индивидуализмом Штрауса, — человека, который «ненавидит собак из черни и все отродье темных ублюдков, — этой смеющейся бури, этого духа бури, пляшущего по трясинам и печалям, словно по лугам»¹². Этот дух смеется над самим собою и своим идеализмом в «Дон-Кихоте» (1897) — «фантастических вариациях на тему рыцарского характера» (ор. 35). Эта симфония означает, мне кажется, последний предел, до которого может идти программная музыка. Ни в одном из других своих произведений Штраус не дает столько доказательств ума, остроумия и необычной ловкости; и ни в одном из них — я говорю это искренно — не затрачено столько сил впустую ради забавы, ради музыкальной шутки, длящейся сорок пять минут и требующей от автора, исполнителей и публики тяжелой работы. Из всех симфонических поэм ее труднее всего исполнять вследствие сложности, самостоятельности и фантастических причуд оркестровых партий. Пусть судят о том, чего автор требует от музыки, по нескольким выдержкам из программы.

Вступление изображает Дон-Кихота, погруженного в чтение рыцарских романов; и подобно тому, как это бывает на маленьких старинных фламандских или голландских картинах, нам приходится в музыке не только видеть черты Дон-Кихота, но и читать вместе с ним те книги, которые он читает. Здесь история рыцаря, сражающегося с великанами, там — приклю-

чение паладина, посвятившего себя служению даме, или дворянина, отдавшего жизнь исполнению обета во искупление своих грехов. Разум Дон-Кихота — вместе с нашим — мутится среди этого чтения; Дон-Кихот сходит с ума. Он уезжает в сопровождении своего оруженосца. Обе фигуры обрисованы остроумно: одна из них — стремительный, мечтательный старый сумасбродный испанец, отчасти трубадур, блуждающий в мыслях, но постоянно возвращающийся к своему пунктику; другой — кругленький весельчак, продувной крестьянин, с его хитрой, топчущейся на месте болтовней; музыка передает его насмешливые пословицы при помощи коротеньких фраз, постоянно возвращающихся к своей отправной точке.

Начинаются их приключения: вот ветряные мельницы (трели скрипок и деревянных духовых), вот блеющая армия великого Алифанфарона* (тремоло деревянных духовых). А вот, наконец, (в третьей вариации) диалог между рыцарем и его оруженосцем, причем мы должны догадываться, что Санчо расспрашивает своего господина о преимуществах рыцарской жизни, представляющихся ему сомнительными. Дон-Кихот говорит ему о славе и чести, но Санчо до этого мало дела! И на эти громкие слова у него всегда готов ответ в виде какого-нибудь положительного барыша, жирного куска, звонкой монеты. Затем приключения возобновляются. Оба товарища рассекают пространство на деревянном коне. Хроматические пассажи флейт, арфы, литавры и «ветряная машина» (*Windmaschine*) создают иллюзию головокружительной скачки, «между тем как тремоло контрабасов на основном тоне показывают, что конь все время не покидал земли»¹³.

Я останавливаюсь. Сказанного достаточно, чтобы показать, какой забаве предается автор. Слушая это произведение, нельзя не восхищаться виртуозностью стиля и инструментовки, чувством комического у Штрауса. Тем более удивляет, что он ограничивает себя иллюстрацией текстов¹⁴, когда он в такой мере способен отовсюду черпать свой собственный комический и драматический материал. На мой взгляд, «Дон-Кихот» — это *tour de force*¹⁵, это изумительное упражнение, в котором Штраус обогатил и сделал более гибким свой стиль, указывает на прогресс лишь в области техники, но означает шаг назад в области духа музыканта, который здесь, по-видимому, усваивает декадентское понимание искусства как игрушки, как безделушки, создаваемой для пустого и утонченного общества.

С «Жизнью героя» (ор. 40)¹⁶ он вновь, единым взмахом крыльев, взлетает ввысь и достигает вершин. Здесь уже нет

¹³ Hahn Arthur. Der Musikführer: Don Quichotte, Frankfurt.

¹⁴ В начале каждой вариации Штраус отмечает в партитуре ту главу «Дон-Кихота», которую он комментирует.

¹⁵ Фокус.

¹⁶ Окончена в декабре 1896 года. В первый раз исполнена 3 марта 1899 года во Франкфурте-на-Майне.

¹² Ницше, «Заратустра».

чужих текстов, которые музыка старалась бы иллюстрировать и толковать. Великая страсть, героическая воля, развертывающаяся во всем произведении и ломающая все преграды. Штраус, несомненно, начертил себе программу; но мне он сказал сам: «Вам нет надобности читать ее. Достаточно знать, что здесь изображен герой в борьбе со своими врагами». Я не знаю, в какой степени это верно, и не останется ли кое-что неясным для тех, кто станет следить за музыкой без текста; но слова автора показывают, по-видимому, что он понял опасности литературной симфонии и что он приближается к чистой музыке.

«Жизнь героя» делится на шесть частей: герой, враги героя, его жена, поле битвы, мирные труды героя, его удаление от мира и идеальное возвышение его души. Это необыкновенное произведение, полное героического опьянения, произведение колоссальное, странное, пошлое и высокое. Гомеровский герой бьется здесь среди хихиканья тупой толпы — стада крикливых хромых гусей. Скрипка, солируя как в концерте, выражает соблазны, кокетство, декадентскую извращенность женщины. Пронзительные трубы зовут в бой; и как затем передать этот страшный натиск конницы, заставляющей дрожать землю и сердца, этот бурный водоворот, этот шумный прилив, которыми управляет железная воля? Самая изумительная битва, когда-либо изображенная в музыке!.. На первом исполнении в Германии я видел, как люди трепетали, слушая ее, как внезапно поднимались с мест и делали бессознательные, неистовые жесты. Я сам почувствовал странное опьянение, головокружение от этого разбушевавшегося океана; я подумал, что впервые за тридцать лет немцы обрели певца Победы. «Жизнь героя» — произведение, которое со всех точек зрения было бы одним из музыкальных шедевров, если бы в результате литературной ошибки, подсказанной желанием следовать за программой, не проявлялся безжалостный перерыв в подъеме, в самом апогее движения, на наиболее страстных страницах. Можно находить также, пожалуй, некоторую холодность, усталость в конце произведения. Герой-победитель видит, что победа его тщетна: низость и глупость людей остались прежними. Он укрощает свой гнев и презрительно смиряется. Он удаляется на покой, к природе. Его творческая энергия проявляется в плодах его воображения, и здесь Рихард Штраус со странной дерзостью (находящей себе оправдание в одной лишь гениальности «Жизни героя») изображает плоды этого творчества, пользуясь реминисценциями из своих собственных произведений: «Дон-Жуана», «Макбета», «Смерти и просветления», «Тилиа», «Заратустры», «Дон-Кихота», «Гунтрама», даже вплоть до своих песен; таким образом он отождествляет себя с воспетым им героем. Бури порою вызывают в его уме воспоминания о борьбе, но он вспоминает также и часы радости и любви, и душа его умиротворяется. Тогда светлая музыка разливается и нарастает

в своей могучей безмятежности вплоть до торжествующего аккорда, покоящегося, подобно венцу славы, на челе героя.

Нет никакого сомнения, что идеи Бетховена вдохновляли, стимулировали, направляли идеи Штрауса. Чувствуется в тональности (Es-dur) и общем движении первой части «Жизни героя» какое-то отражение «Героической симфонии» и «Оды к радости»; то же самое — в последней части, напоминающей сверх того некоторые из песен Бетховена. Но герой Штрауса весьма отличен от героя Бетховена: античные и революционные черты стерлись, и поскольку враги героя, равно как и внешний мир у Штрауса, занимают больше места, герою куда труднее избавиться от них и победить их. Правда, что торжество его более исступленное. Если почтенный Улыбышев утверждал, что узнает в одном из диссонирующих аккордов «Героической симфонии» пожар Москвы*, то что он нашел бы здесь? Сколько сожженных городов! Сколько полей битв! Затем в «Жизни героя» есть язвительное презрение и злой смех, почти никогда не встречающиеся у Бетховена. Мало доброты. Это произведение, полное героического презрения.

* * *

Рассматривая всю эту музыку в целом, сперва бываешь поражен кажущейся разнородностью стиля. Тут перемешаны север и юг; в мелодии чувствуешь притягательную силу солнца. Уже в «Тристане» было нечто итальянское, — но насколько больше итальянского в творчестве этого нищезанца! Постоянно фразы бывают итальянскими, а гармонии — ультрагерманскими. Немалую привлекательность этого искусства составляет зрелище того, как среди бурь немецкой полифонии разрывается завеса густых облаков, тяжеловесных мыслей и показывается ласкающая линия итальянских берегов и прибрежных хороводов. Это не только туманные аналогии. Было бы легким и праздным занятием указать на точные реминисценции из французской или итальянской музыки, встречающиеся везде, вплоть до таких произведений, как «Заратустра» или «Жизнь героя». Мендельсон, Гуно, Вагнер, Россини, Маскани здесь сталкиваются между собой. Но эти несвязные в целом произведения сливаются — ассимилированные, подчиненные замыслу автора.

Оркестр не менее сложен по составу. Это не компактная и сомкнутая масса, македонская фаланга Вагнера. Он раздроблен, разделен до крайности. Каждая партия стремится к независимости и предается своей фантазии, не заботясь, по-видимому, о других. Порой кажется, как и при чтении партитур Берлиоза, что при исполнении должно получиться впечатление разорванности и бессвязности. И однако какая полнота! «Не правда ли,

это хорошо звучит?» — сказал мне, улыбаясь, Штраус, после того как он продирижировал «Жизнью героя»¹⁷.

Особенно в выборе сюжетов царит, по-видимому, беспорядочная фантазия, враждебная всякой логике. Ведь программы эти имеют, как мы видели, тенденцию выражать по очереди, — более того, одновременно, — литературные тексты, образы, анекдоты, философские идеи, личные чувства автора. Какого единства можно ждать от повествования о приключениях Дон-Кихота или Тиля Уленшпигеля? И тем не менее единство существует — не в самых сюжетах, но в уме, который их обрабатывает. Эти описательные симфонии выручает то, что наряду с литературной жизнью, очень дробной, они живут и жизнью музыкальной, более логической и более сконцентрированной. Музыкант держит здесь под уздцы капризы поэта. Музыка «Тиль» весело разворачивается «в старинной форме рондо», а безумие Дон-Кихота выражается в «десяти вариациях с интродукцией и финалом, на рыцарскую тему». Вот чем искусство Штрауса, одно из наиболее литературных и описательных, глубоко отличается от других ему подобных: добротностью музыкальной ткани, где чувствуется породистый музыкант, вскормленный мастерами, и, несмотря ни на что, классик.

Итак, всюду в этой музыке сильно выраженное единство сдерживает беспорядочные, порой несвязные элементы. В этом, как мне кажется, отражается душа автора. Единство у него сказывается не в том, что он чувствует, а в том, чего он хочет. Чувство его куда менее интересно, нежели воля, и в особенности куда менее интенсивно; очень часто ему не хватает индивидуальности. Беспокойство у него порой от Шумана, религиозное чувство — от Мендельсона, сладострастие — от Гуно или от итальянских мастеров, страсть — от Вагнера¹⁸. Но воля у него героическая, покоряющая, страстная и могучая до величия. Вот чем Рихард Штраус велик, вот в чем он уникален в настоящее время. В нем чувствуется сила, властвующая над людьми.

Эти героические стороны и делают его преемником какой-то части мыслей Бетховена и Вагнера. Эти-то стороны и делают его одним из поэтов, — быть может, самым крупным, — современной Германии, узнающей себя в нем как в своем герое. Рассмотрим этого героя.

¹⁷ Вот состав оркестра в двух последних произведениях Штрауса: в «Заратустре» — одна малая флейта, три больших, три гобоя, один английский рожок, один кларнет *in Es* и два кларнета *in B*, один бас-кларнет *in B*, три фюгата, один контрафагот, шесть валторн *in F*, четыре трубы *in C*, три тромбона, две басовые трубы, литавры, большой барабан, тарелки, треугольник, Glockenspiel, колокол *in E*, орган, две арфы, струнные; в «Жизни героя» — восемь валторн вместо шести; пять труб вместо четырех (две *in Es* — и три *in B*), затем еще военные барабаны.

¹⁸ Можно даже подумать, что в «Гунтраме» автор с откровенно предвзятым намерением прибег к одной фразе из «Тристана», словно не будучи в состоянии найти ничего лучшего для выражения страстного желания.

Он идеалист, питающий безграничную веру в верховную, освобождающую власть искусства и духа. Его идеализм носит религиозный характер в «Смерти и просветлении», полон юношеских иллюзий в «Гунтраме», нежном и сострадательном, как женщина. Затем он раздражается и возмущается низостью света и препятствиями, встречающимися на его пути. Презрение растет; оно становится саркастическим («Тиль Уленшпигель»). С годами борьбы он начинает отчаиваться и, все более ожесточаясь, развивает в себе презрительный героизм. Как извист и хлещет его смех в «Заратустре»! Как его воля рубит и кокрушает в «Жизни героя»! Через победу он осознал свою силу: отныне его гордыня не знает границ: он приходит в исступление, он больше не отличает действительности от своих непомерных мечтаний, подобно народу, отражением которого он является. В современной Германии есть болезненные зародыши: безумие гордости, вера в себя и презрение к другим, напоминающие Францию XVII века. «Dem Deutschen gehört die Welt» («Мир принадлежит немцам»), — спокойно заявляют гравюры, выставленные в витринах Берлина. Ум, дошедший до этого предела, охватывает бредовое состояние. Если хотите, всякий гений бредит; но бред Бетховена сосредоточивается в нем самом и творит для собственной радости. Бред же многих современных немецких художников агрессивен; он носит характер разрушительного антагонизма. Идеалист, которому «принадлежит мир», легко подвержен головокружению. Он был создан для того, чтобы царствовать в мире внутреннем. Водоворот внешних образов, властвовать над которыми он призван, доводит его до безумия. Он доходит до бессвязного бреда, подобно какому-нибудь Цезарю. Едва добившись мирового господства, Германия обрела голос Ницше, своих галлюцинирующих художников и артистов в «Deutsches Theater»* и «Seцессиона*». А затем и грандиозную музыку Рихарда Штрауса.

Куда ведут все эти неистовства? К чему стремится весь этот героизм? Эта суровая и напряженная воля, едва достигнув цели, слабеет. Она не знает, что делать со своей победой. Она ее презирает, не верит в нее больше, утомлена ею¹⁹.

Подобно «Победителю» Микеланджело*, она уперлась коленом в хребет пленника; она готова, по-видимому, прикончить его. Вдруг она останавливается, колеблется, глядит в другую сторону рассеянным, неуверенным взором, с гримасой отвращения на губах, охваченная угрюмой скукой.

Таким до сих пор представляется мне творчество Штрауса. Гунтрам убивает герцога Роберта и тотчас же роняет свой меч.

¹⁹ «Немецкий дух, еще недавно обладавший волей господствовать над Европой и силой руководить Европой, пришел отсюда, в виде заключения-завещания, к отречению от верховной власти» (Ницше. «Опыт критики самого себя», 1886).

Неистовый смех Заратустры заканчивается признанием унылого бессилия.

Безумная страсть Дон-Жуана низвергается в небытие. Дон-Кихот, умирая, отрекается от своих иллюзий. И сам герой смиряется перед сознанием бесполезности своих подвигов, отдаваясь забвению, которое вливает в его душу безразличная природа. Ницше, говоря о наших современных художниках, усмеяется над «этими Танталами воли, врагами законов и мятежниками, которые все под конец надрываются и валятся к подножию креста Христова». Будь то крест или небытие, но все эти герои отрекаются, изнемогают от смирения, более грустного, чем отчаяние. Бетховен не так справлялся со своими печальями. Мрачные *Adagio* плачут среди симфоний; но в конце их — радость, торжество. Его творчество — триумф героя-побежденного. Торжество Штрауса — это поражение героя-победителя. Эту неуверенность воли можно было бы еще яснее проанализировать в современной немецкой литературе, в частности у автора «Потонувшего колокола»*. Но у Штрауса она разительнее именно потому, что он более героичен. Все это — выставление напоказ сверхчеловеческой воли для того, чтобы прийти к отречению, к «Я больше не хочу!»

Вот где скрывается червь, подтачивающий немецкую мысль, — я не говорю об избранных, освещающих настоящее и обгоняющих будущее. Я вижу героический народ, опьяненный своими триумфами, своим несметным богатством, своей силой, народ, своими большими руками сдавливающий мир, покоряющий его — и останавливающийся, вопрошая себя: «Зачем же я победил?»