

РОМАНТИЗМ, ЕГО ОБЩАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

1

В 1827 году умер Бетховен. Годом раньше, в 1826 году, вскоре после премьеры в Лондоне оперы «Оберон», от горловой чахотки умер Вебер, создатель немецкой национальной оперы. Годом позже, в 1828 году, в Вене умер Франц Шуберт. Можно подумать, если сопоставить эти три даты, что перед нами композиторы примерно одного поколения и, возможно, одного творческого плана. На самом деле есть громадная разница между бетховенским творчеством и творчеством Вебера и Шуберта, и эта разница в двух словах может быть определена следующим образом.

Бетховен принадлежал к тому поколению, которое идейно выросло и творчески возмужало в эпоху французской буржуазной революции. Вебер же и Шуберт принадлежали к другой эпохе — эпохе романтизма. И наша сегодняшняя лекция будет посвящена прежде всего определению того, что такое романтизм, какую роль сыграл романтизм в истории европейской культуры, каковы были основные идейные установки романтических композиторов, каково было их философское мышление, — иными словами, тема сегодняшней лекции — это романтизм, его общая и музыкальная эстетика.

Само собой разумеется, самый термин романтизм применим не только к музыке. Можно говорить о романтической литературе, о романтической живописи, о романтическом театре, можно говорить о романтической философии и даже о романтической политике. Романтизм это не есть только стиль, романтизм представляет собой целостное развернутое мировоззрение.

Найти какую-то объединяющую формулу для этого мировоззрения довольно трудно, потому что придется объединять очень мало похожие друг на друга явления. Скажем, к области романтизма относятся поэмы Новалиса и «Три мушкетера» Александра Дюма-отца; к области романтизма относятся «Роберт-дьявол» Мейербера и «Тристан и Изольда» Вагнера. Внутри романтизма мы можем встретить разные струи и разные течения. Мы можем говорить о романтизме либеральном, демократическом, в некоторых случаях даже революционном (скажем, у Виктора Гюго), и можем говорить о романтизме глубоко консервативном, реакционном (скажем, у Шатобриана или Жозефа де Местра).

Таким образом, романтизм объединяет в себе целый ряд достаточно противоречивых художественных явлений, и, очевидно, то определение романтизма, которое нам надо будет установить, должно быть достаточно емким, гибким, чтобы вместить в себя всю полноту противоречий романтических направлений.

Поэтому сегодня мне придется оперировать примерами не только из области музыки, придется говорить и о живописи и главным образом о литературе. Это неизбежно еще и вот по каким причинам. Именно романтики первые заговорили о том, что искусство по существу едино, что художественное произведение должно быть синтетичным, что все искусства говорят по существу об одном и том же, только формы выражения, только материал выражения у них различный. Вот почему именно романтики заговорят о том, чтобы сблизить все виды искусств, чтобы музыка могла рисовать, чтобы музыка могла рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия приблизилась по своей музыкальности к искусству звука, чтобы живопись стремилась передавать образы литературы, и т. д.

Романтики больше, чем кто бы то ни было, убедительнее, чем кто бы то ни было, заговорили о синтезе искусств. Вот почему каждый романтический музыкант — это не только музыкант, это одновременно и поэт и драматург.

Невозможно понять Шумана только как композитора в узко профессиональном, цеховом значении этого слова. Не зная того круга поэтических образов, которые продиктовали Шуману «Крейслериану», которые продиктовали Шуману «Карнавал» и множество других его произведений, мы ничего в Шумане не поймем. Шуман — это не только композитор, это поэт, это писатель-новеллист.

В еще большей мере вне литературы мы ничего не поймем и никак не разберемся в творчестве таких композиторов, как Берлиоз, Лист, Вагнер. Именно это созвездие трех композиторов выдвинуло на первый план проблему так называемой программной музыки, то есть музыки, которая стремится связать себя с какими-то определенными литературными, поэтическими или живописными образами. Так, Берлиоз поставит себе целью шекспиризировать музыку, приблизить музыкальный язык к богатству, грандиозности, выпуклой реалистичности шекспировских образов. Берлиоз будет переводить на язык симфонической музыки не только Шекспира, но и «Фауста» Гёте, и поэмы Байрона; Берлиоз первый введет в музыкальный обиход байроновского героя Чайльд-Гарольда. Вслед за этим другой байроновский образ, образ Манфреда, появится у Шумана, появится и в русской музыке у Чайковского.

Лист не только пойдет по пути Берлиоза, передавая музыкальными средствами, скажем, впечатления от «Божественной комедии» Данте, впечатления от гётевского «Фауста», но сделает еще один шаг вперед, а именно — начнет сблизять искусство музыки с пластическими, с изобразительными искусствами. Всем хорошо известен тот цикл фортепианных произведений Листа, который носит название «*Années de pèlerinage*» («Годы странствий»). Вы найдете там переданное в звуках впечатление от статуи Лоренцо Великолепного, созданной гением Микеланджело, вы найдете там музыкальное впечатление от картины Рафаэля «Обручение». Иными словами, живопись, скульптура будут для Листа

материалом для музыкальных произведений. Его симфоническая поэма «Битва гуннов» навеяна опять-таки зрительными образами картины немецкого живописца Каульбаха и т. д.

Таким образом, говоря о романтизме, мы не имеем права уединяться только в музыкальную сферу. Нам все время надо будет делать вылазки в область смежных искусств, потому что сама эстетика романтиков требует сближения самых разнообразных отраслей художественного творчества.

Что же такое романтизм? Понять романтическую эпоху, романтический стиль можно, конечно, только историческим путем. Надо посмотреть, что подготовило возникновение романтического искусства и какие крупные исторические события оказались решающими для создания романтической Эстетики и романтического художественного творчества.

Были ли у романтиков XIX века предшественники в XVIII веке? Да, были. Первый предок романтизма — это, конечно, Жан-Жак Руссо, тот самый Руссо, который оказал огромное влияние на всю европейскую культуру в целом, тот самый Руссо, который оказал, в частности, огромное творческое воздействие и на Бетховена.

Что взяли романтики у Руссо, чем он им импонировал? Прежде всего, конечно, тем, что Руссо в эпоху рационализма, в эпоху, которая называлась «веком разума», первый из художников выдвинул примат чувства. Именно от Руссо ведет свое начало европейский сентиментализм. Вместо доводов разума Руссо выдвигает стихийную силу человеческого чувства, которое является ведущим началом в поведении человека. Это первое.

Второе: романтический индивидуализм опять-таки корнями своими уходит к Руссо. Именно Руссо в своей «Исповеди» и в целом ряде других сочинений заговорил о том, что каждый человек своеобразен и неповторим, что вне зависимости от того, является ли человек героем, полководцем, философом, мыслителем, гениальным художником или обычным смертным, каждый человек имеет совершенно единственную, неповторимую, своеобразную психологическую структуру.

Наконец, от Руссо романтики берут и культ природы. Мы знаем, какую огромную роль сыграл Руссо «Савойским священником», «Новой Элоизой» именно тем, что ввел в обиход, в кругозор европейского человека природу. И этот культ природы, который от Руссо унаследовал, скажем, Бетховен в своей «Пасторальной симфонии», также переходит к романтикам. Мы увидим позже, какого типа пейзаж будут предпочитать романтики.

Дальше, рядом с Руссо романтизм имеет и второго предка в XVIII веке. Этим вторым предком романтизма является то литературно-общественное движение,

которое возникает в 70-х годах XVIII века в Германии и которое носит название «эпохи бури и натиска».

Два произведения прежде всего характерны для этой эпохи. Первое из них — это книга, действительно оставившая глубочайший след во всей истории европейской интеллигенции: это роман молодого Гёте, озаглавленный «Страдания юного Вертера». «Вертерианство», вертеровская меланхолия, болезненная вертеровская чувствительность, приведшая героя романа к самоубийству, — эта «вертеровская» тема была впоследствии очень близка романтикам.

Другое, не менее типичное произведение для «эпохи бури и натиска», — это юношеская драма Шиллера «Разбойники». Именно здесь был выведен образ молодого героя-бунтаря, который видит все несовершенство общественного строя, всю мерзость феодализма, который становится благородным разбойником, уходит в леса, собирает вокруг себя кучку таких же недовольных интеллигентов, как он сам, и объявляет войну обществу. Правда, эта война заканчивается моральным поражением Карла Моора, героя драмы Шиллера. Тем не менее образ романтического разбойника, который из благородных побуждений объявляет войну обществу и которого общество отвергает, — этот образ для романтизма будет родным и близким.

Но, конечно, решающую роль в появлении европейского романтизма сыграла эпоха французской революции и последующая за этим десятилетняя наполеоновская эпопея. Вернее, решающую роль сыграло поражение революции и падение наполеоновского режима. Романтизм рождается в атмосфере, наступающей после Ватерлоо, после ссылки Наполеона на остров св. Елены, — в страшный период реакции.

Я напомним в двух словах несколько исторических дат, связанных с появлением романтизма. В 1793 году, как известно, началась диктатура якобинцев, 27 августа происходит кровавый переворот 9 термидора. Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон — вожди якобинцев — отправлены на гильотину, торжествует богатая буржуазия. Наступает эпоха Директории. Переворот Наполеона 9 ноября 1799 года, иначе переворот 18 брюмера — по терминологии республиканского календаря — фактически ликвидирует французскую республику. В 1804 году провозглашена империя Наполеона. С 1804 по 1814 год Европа живет под эгидой наполеоновской монархии. В 1814 году происходит первое падение и отречение Наполеона, его отправка на остров Эльбу. В 1815 году, после кратковременного возвращения Наполеона, знаменитого периода «Ста дней», после битвы при Ватерлоо, — второе и окончательное падение Наполеона и ссылка на остров св. Елены. В Париж въезжает в позолоченной карете, украшенной гербами Бурбонов — золотыми лилиями, толстый, одутловатый, похожий на индюка, Людовик XVIII, брат казненного Людовика XVI. Вместе с ним отовсюду, из всех щелей, из всех дыр начинают появляться старые, траченные молью, одетые в старо-

модные одежды XVIII века, в кружевные жабо, расшитые кафтаны белоэмигранты — те самые белоэмигранты, которые оптом и в розницу во время Республики и наполеоновской монархии продавали Францию интервентам, которые ничего не забыли и ничему не научились. Причем европейские монархи считают, что период Республики и наполеоновской монархии ликвидирован, а Наполеон — это, с точки зрения тогдашних монархов, все-таки плебейский император, тоже сын революции, хотя и удушивший при рождении свою мать.

В Европе начинается период сильнейшей реакции. Монархи объединяются в так называемый Священный союз, основы которого заложены во время Венского конгресса. Основным рычагом реакции является Австрия. Реакция связана прежде всего с политикой всем ненавистного канцлера Меттерниха. Эта реакция приводит к тому, что прежде всего провозглашается белый террор, расстреливаются или ссылаются в Гвиану, на каторгу, и бывшие якобинцы, и бывшие наполеоновские ветераны, старые генералы. Расстреливается маршал Ней, убивается другой наполеоновский сподвижник — маршал Брюно и т. д.

Считается нужным возратить эмигрантам все то, что отняла у них революция: земли, замки, имущество. Опять восстанавливаются все феодальные перегородки. Опять устанавливается пропасть между сословиями, опять для представителей мелкой буржуазии закрыты все дороги. Во время Наполеона говорили, что каждый солдат носит в своем ранце маршальский жезл. И действительно — сын провинциального адвоката Бернадот являлся маршалом Франции, а позже королем Швеции, сын трактирщика Мюрат являлся маршалом Франции и королем Неаполя, сын конюха Лазарь Гош являлся одним из первых полководцев Республики и, наконец, сын невзрачного корсиканского мелкого чиновника Наполеон Бонапарт сумел сделаться повелителем всей Европы.

Отныне этот период феерических карьер, период мгновенно создающихся репутаций закончен. Все пути перед мелкой буржуазией, перед народом вновь закрыты. Для того чтобы в армии сделаться офицером, надо доказать, что ваши предки в течение трех или четырех поколений имели незамутненную, беспримесную дворянскую кровь. Закрывается в это время множество университетов, которые были созданы во время революции. Восстанавливается инквизиция. Страшно сказать: в 1826 году, год спустя после восстания декабристов и годом раньше смерти Бетховена, публично на площади в Тулузе был сожжен человек за оскорбление религии. Наполняются тюрьмы, необыкновенно давится и глушится свободное слово, печать и т. д.

3

Среди европейской интеллигенции в эту эпоху мрачной реакции водворяется пессимизм. Властителем дум может стать лишь тот художник, который выразит этот надрыв, который выразит в художественных образах эту модную новую

болезнь — мировую скорбь. Таким властителем дум прежде всего становится английский поэт Джордж-Гордон Байрон.

Байрон создает образ одинокого человека, гениального мыслителя, который, однако, не находит себе места в действительности, которого гонит из одной страны в другую гложущая его тоска. И всюду среди улыбающихся картин природы он остается погруженным в себя, мрачным, всюду он видит насилие, обман, жестокость, всюду царит коварство. И этот герой жаждет смерти. Когда он, подобно Чайльд-Гарольду, наконец находит желанную смерть от руки бандитов во время оргии где-то в освещенной факелами пещере в Калабрии, он выпивает чашу с ядом спокойно, без малейшего вздоха, без малейшей тени сожаления, потому что «жизнь такова, что она вздоха не стоит».

Рядом с Байроном, обаяния которого не избежали и наши поэты — Пушкин, Лермонтов, Марлинский, выдвигается фигура другого замечательного поэта, также проникнутого безысходностью, — это гениальный итальянский поэт Джакомо Леопарди.

Какой бы мы ни взяли романтический тип художника или произведения, мы всюду найдем эту трещину пессимизма, глубокого разочарования в жизни, глубокого разочарования в истории. Отсюда, конечно, особая невротичность романтического художника и романтического искусства. Романтизм, повторяю, рождается в сгущенной, нагнетенной, болезненной атмосфере.

Именно в симфонической музыке, с точки зрения романтиков, скажем Гофмана или Шлегеля, Новалиса, раскрывается настоящая суть, настоящая глубина. Больше того, если вы связаны со словом, вы не должны рабски следовать за ним. Задача композитора, сочиняющего романс или песню, заключается не в том, чтобы точно следовать ритмике или интонации стиха. Он может давать на базе стихотворения совершенно самостоятельную музыкальную форму. Сравните песни XVIII века, скажем, с песнями Шуберта. Вы увидите, насколько у Шуберта чисто музыкальные элементы, особенно в части фортепианного сопровождения, несравнимо более развиты.

Каково же содержание нового, романтического искусства, которое раскрывается средствами всех искусств и прежде всего музыки? О чем будут говорить романтические поэты, художники, композиторы? Здесь надо прежде всего вспомнить о том, с чего я начал. Романтизм родился в необычайных муках и в очень напряженной атмосфере социальной реакции. Романтизм с самой своей колыбели был окрашен в тона мировой скорби, пессимизма. Поэтому первой и основной темой романтического художника является разрыв между человеком и действительностью. Обычный тип романтического героя, и прежде всего героя байроновского, — это тип бунтующего героя. Его бунт, увы, бессилен. Он бунтует против жестоких законов истории, против бессмыслицы человеческого существования, и отсюда, повторяю, глубокая внутренняя надтреснутость ро-

мантического героя. Кстати, лучше всего, мне кажется, можно доказать глубокую болезненность романтического искусства и атмосферы, его окружавшей, именно судьбами романтических художников.

Посмотрите, именно в первую половину XIX века мы наблюдаем ряд личных трагедий художника: сумасшествие Шумана, сумасшествие, связанное с алкоголизмом, Эдгара По, самоубийство Жерара де Нерваля, одного из крупнейших французских романтических поэтов, ранняя смерть Шуберта, ранняя смерть Шопена, огромное количество помешательств и самоубийств. В этом мы видим еще одно подтверждение наличия той болезненной атмосферы, в условиях которой рождается романтическое искусство. Конечно, судьба Гофмана, Новалиса, Шлегеля, Шуберта, Шумана, Шопена — все это социологически очень типичные явления.

Если композитор или художник и его герои находятся в разладе с действительностью, то, очевидно, одной из тем романтического искусства будет бегство от действительности. Романтический художник отворачивается от действительности, она ему кажется серой, сухой, будничной. Куда же он бежит, какие средства для ухода от действительности дает ему вымысел, его поэтическая фантазия? Здесь три пути, и по ним обычно идет романтическое искусство.

Первый путь — это бегство в прошлое, романтизация исторического прошлого. Второй путь — это бегство от действительности, так сказать, территориальное, географическое — это бегство в какие-то экзотические страны, где можно забыться, где можно совершенно отрешиться от будничных образов современной действительности. Третий путь — это бегство в сферу чистого вымысла, чистой фантазии, это путь уединения художника в кругу духовных видений, фантастических образов, грез, это путь фантастики. Романтизм и пойдет этими тремя путями: это будет историческая тема — бегство в прошлое, экзотическая тема — бегство в страны, еще не затронутые цивилизацией, и, наконец, фантастическая тема — это гофманианство, которое, конечно, связано не только с фигурой Гофмана, но и, скажем, с фигурой Шумана.

5

Итак, художник-романтик бежит от современных тем. Для него прежде всего совершенно закрыта поэзия современного большого города. Романтический художник, наоборот, склонен представлять себе город как чудовище, как спрут, который высасывает кровь и мозг человека, который делает его расслабленным и анемичным. От современности, от поэзии современного большого капиталистического города романтик бежит в прошлое.

Какие же исторические эпохи художник-романтик берет по преимуществу? Это конечно, не античность. Античная мифология, греческая и римская история были использованы в классическом искусстве. Там мы встречали образы Ифи-

гении, Агамемнона, Ахилла и Клитемнестры, образ Эдипа. Романтики открывают другую эпоху, которая как раз в XVIII веке у просветителей была очень не в чести, — средневековье. Любопытно, что огромное большинство романтических полотен, романтических повестей, драм, опер использует именно средневековый материал. Это поэзия старинных замков, соборов или башен, это поэзия руин, развалин, это галерея образов людей мощных, энергичных, словно высеченных из одного куска камня, людей, которые одеты в железные или стальные доспехи. Мы встречаем прежде всего у Вальтера Скотта богатейший цикл романов из средневековой жизни с любовным живописным воссозданием средневекового быта, романтики средневекового рыцарства. Известно, что Вальтером Скоттом в 20-х годах прошлого столетия зачитывается вся Европа. Им увлекаются и Пушкин, и Стендаль, и Бальзак. Вальтер Скотт раскрывает мир средневековья.

Интерес к средневековью вызывает также повышенный интерес к эпосу! Но уже не античный эпос, не «Илиада» Гомера и не «Энеида» Вергилия изучаются романтиками, а старинные средневековые сказания и баллады: эпос кельтских бардов, друидов, старинный скандинавский эпос, позже записанный руническими письменами («Эдда»), староисландские саги, знаменитый французский эпос XI века «Песнь о Роланде», вассале Карла Великого, который героически погибает в Ронсевальском ущелье, сражаясь вместе с кучкой доблестных друзей против полчищ сарацин, и, наконец, средневековый немецкий эпос («Песнь о нибелунгах»). Эти эпические сказания вдохновляют и драматургов и композиторов. Я укажу, к примеру, на Вагнера, который внимательнейшим образом изучает и скандинавские саги, и средневековый немецкий эпос и на этом материале создает свою тетралогия — «Кольцо Нибелунга».

Возьмите любой сюжет романтической оперы — например «Эврианту» Вебера или «Роберта-дьявола» Мейербера — всюду вы найдете средневековую тематику, которая впервые в таком масштабе овладевает искусством. В XVIII веке просветители — Вольтер, Дидро и другие относились к средневековью глубоко враждебно. Мы знаем, что на языке XVIII века самое слово «готический» означало варварский, дикий, невежественный, хаотический. Для просветителей XVIII века средние века были эпохой чудовищной жестокости, суеверий, инквизиции, схоластики, господства богословия и т. д.

Романтики, идеализируя докапиталистическую Европу, наоборот, склонны видеть в средневековье чуть ли не образец доблестной, патриархальной, героической жизни. Вместе со средневековьем, конечно, воскрешается и весь материал средневековой фантастики. Ведь это была эпоха, когда верили, что по развалинам замков бродят призраки и появляется тень Белой дамы; что из чащи выходят дикие чудовища, драконы, что по ночам из могил кладбища, освещенного луной, появляются призраки, упыри, вурдалаки, вампиры, которые пьют кровь;

что где-то в Волчьей долине справляет свою оргию нечистая сила и при диких звуках отливаются заколдованные свинцовые пули, которые убивают на любой дистанции и которые поражают любую цель; что по морям носится фантастический призрачный корабль с огненным багровым парусом, на котором мчится по волнам Летучий голландец, нигде не находящий себе пристанища, и т.д.

Эта поэзия средневековой фантастики ныне внедряется в романтическое искусство, и даже то, что казалось безобразным, — все эти образы чудовищ, грифов, саламандр где-нибудь на фронтоне собора Парижской богородицы, — сейчас приобретает глубочайший смысл.

Что же привлекает в средневековье романтического художника? Его привлекает прежде всего контраст между образом средневекового человека и образом человека современного. Вот этот самый гигант, закованный в латы, человек слепой веры, который мог отправиться за тридевять земель отвоевывать Иерусалим, — этот образ кажется романтикам героическим, потому что он, сам романтик, — иного порядка человек. Это человек городской культуры, городского сплина, это человек, одержимый сомнениями, человек, который, пользуясь термином Гегеля, обладает «разорванным сознанием». И вот этому городскому человеку с этим разорванным сознанием необыкновенно привлекательным и величественным кажется образ какого-нибудь Зигфрида или Фридриха Барбароссы, или Роланда, который трубит в свой рог Олифант, призывая войска Карла так, что из его ноздрей течет кровь, и который одним взмахом меча Дурандаля сносит головы у целого полчища сарацин. Такие люди, обладающие необычайной цельностью сознания, не знающие колебаний и сомнений, являются идеалом для романтика. Конечно, он наделяет их положительными чертами, создает идеализированный тип рыцарства, который еще более контрастирует с современным миром наживы, низменных страстей и мелких интриг.

Такова первая историческая тема — тема средневековья. Ее вводят, повторяю, романы Вальтера Скотта. С поразительным живописным мастерством воссоздает средневековый город и Виктор Гюго в своем известном романе «Собор Парижской богородицы». Причем собор с его узкими витыми лестницами, колокольнями, готическими башнями, цветными окнами, сквозь которые едва-едва пробивается солнечный луч, — этот собор становится у Виктора Гюго символом средневековой цивилизации. Он является действительно главным действующим лицом романа.

Вторая тема — это, как я уже говорил, экзотическая тема. Художник-романтик стремится бежать туда, куда еще не проникли яд и сплин городской цивилизации. Вот почему Байрон будет воспевать идеальную жизнь прямых, примитивных, первобытных людей, которые не страдают бледной немочью современного городского человека. У Шатобриана герой удаляется в безбрежные просторы американских прерий, там стремясь найти забвение.

И среди европейских стран романтиков будут интересовать те из них, которые менее всего затронуты развитием капитализма, в которых еще живы образы, нравы, обычаи, одежды средневековья. Известен огромный интерес романтиков, например, к Испании. Причем, конечно, романтик интересуется Испанией не как политик: он интересуется Испанией не в отношении ее тогдашней очень интенсивной исторической жизни, — нет, его привлекает именно то, что осталось в Испании от прошлого. Это — необычайно красочные одежды, пунцовые розы и огромные инкрустированные гребни, сверкающие глаза гитаны, смертоубийственные страсти, кинжальные клинки, навахи, это — необычайная дикость, вспыльчивость, горячность цельного, не разжиженного городской культурой темперамента какого-нибудь баска или горца из Наварры. Так создается эта романтическая Испания, скажем, у Мериме.

На этом пути изучения различных национальных культур романтики впервые систематически обращаются к изучению фольклора. Влюбленность в прошлое вызывает потребность в собирании былин, баллад, легенд и сказаний, поговорок, сказок, народных песен и мелодий этих песен. Поэтому именно в романтическую музыку столь органично входит фольклорная тематика. Так, у Шопена раскрывается все богатство польского фольклора, так, Лист, а позже Брамс вводят в обиход европейской музыки фольклор венгерский; Лист использует не менее замечательный испанский фольклор и особенно — стиль «фламенко» (стиль андалузско-цыганско-мавританской песни). Действие «Дон-Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта или «Фиделио» Бетховена также происходит в Испании. Но в партитурах этих опер нет ни одной по-настоящему испанской темы или ритма болеро, фанданго или хоты!.. Начинается также необычайно внимательное изучение итальянского фольклора. Правда, романтики изучают фольклор под очень специфическим углом зрения: он им дорог именно потому, что это — прошлое, потому, что это принципиально отлично от современности, но, повторяю, в деле изучения музыкального фольклора романтики сыграли решающую роль.

Но темы экзотической природы или фольклора не снимают основной проблемы романтической тоски и одиночества. Огромная пропасть разделяет «Пасторальную симфонию» Бетховена от позднейших произведений, где встречаются пасторальные картины. У Бетховена полное слияние человека с природой. У романтиков иное дело. Между экзотической или вообще всякой природой и человеком существует глубокое противоречие. Природа величава, спокойна, холодна, равнодушна к человеческому страданию. И вот на фоне этой прекрасной, величественной природы мы видим мятущегося, не находящего себе покоя байронического человека.

Вот Манфред у Байрона или Шумана блуждает по отрогам Альп. Перед его взором развертываются ослепительные картины: снег, озаренный лучами солн-

ца, ярчайшая белизна вершин альпийских скал. Где-то внизу пастбища, зеленющие равнины, откуда-то издали доносится звук бубенцов коров. Возвращаются стада, солнце закатывается. Пастух на свирели наигрывает свою наивную песню, и эта картина природы дается именно как контраст к внутреннему миру человека. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» (Пушкин), и человек по-прежнему остается глубоко одиноким на фоне этой природы.

Таков сюжет симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза. Гарольда мы встречаем на фоне смеющейся, озаренной лучами солнца роскошной итальянской природы, но эта природа только подчеркивает контраст к опустошенности души Чайльд-Гарольда. Вот почему и среди американских прерии, и среди каких-нибудь пиренейских проходов, и Апеннинских или Аbruццких гор этот романтический герой всегда остается верным себе, он не может преодолеть своей раздвоенности, своей тоски. Природа дается именно как необычайно контрастный фон для переживаний человека.

Поэтому романтическое искусство редко когда дает солнечный, ликующий, смеющийся пейзаж, чаще же всего — Это пейзаж ночной: кладбище, развалины замка, безбрежная, унылая гладь моря, седые туманы, дикие отроги скал, то есть поэзия природы возвышенной и страшной. У романтиков этот пейзаж всегда как-то контрапунктирует с темой умирания: это — осень, поэзия вянущих, сохнувших листьев, поэзия одинокой, всеми давно забытой, поросшей мхом часовенки или развалин старого замка, которые говорят лишь о былом величии...

Сказанное относится, повторяю, не только к живописи. Возьмите любую романтическую балладу — и тут вы встретите ночь, блеск луны, кладбище, привидения и т. д. Возьмите морские пейзажи романтиков в музыке, скажем, ту изумительную картину, которую дал Мендельсон в «Фингаловой пещере», — это безбрежная, спокойная и необыкновенно тоскливая гладь моря, свинцовое небо, где-то вдали вода сливается с горизонтом... То же самое можно сказать относительно «Шотландской симфонии» Мендельсона, морского пейзажа в «Летучем голландце» Вагнера и т. д.

Наконец, третья тема (она неразрывно связана и со второй и с первой темой) — это тема фантастики, говорящая о своеобразном переплетении мира предметного, реального и мира потустороннего, вымышленного. На этом строится, в частности, вся романтика Гофмана. У Гофмана иной раз самые простые люди, самые обыденные вещи вдруг оборачиваются совершенно иной стороной, и вы видите, что это не скромный портной, а какой-то маг и волшебник, это не просто кошка, а какой-нибудь дух, это не просто хижина или же пропитанная табачным запахом комната в каком-нибудь погребке, но вместилище каких-то иных сил, которые действуют вокруг человека и в руках которых человек является только марионеткой, пешкой.

Таким образом возникает еще одна тема — тема глубочайшей раздвоенности между действительностью и мечтой, между реальностью и вымыслом, между жизнью и сферой грез, которую создает художник. Любопытно, что романтики по-новому поворачивают, например, тему о «Дон-Кихоте». Дон-Кихот — это не смешной чудака, это не маньяк. Дон-Кихот у романтиков — это глубоко трагическая фигура. Трагедия Дон-Кихота заключается именно в том, что он — в подлинном смысле слова романтический герой; что он живет мечтой; что эта мечта иной раз настолько сгущается перед его мысленным взором, что заслоняет собой действительность. Дон-Кихот — именно благородный и трагический безумец, и в том, что он верит, что это не грязная девка Альдонса, а прекрасная Дульсинея, что это не простое стадо баранов, а непобедимые войска сарацинского царя Али-фанфарона, что на голове цирюльника не медный таз, а шлем Мамбрина, — в этом трагедия Дон-Кихота. И его трагедия — это трагедия всякого художника, который создает творимую легенду. И беда этого художника заключается только в том, что время от времени ему приходится падать из мира вымыслов на землю, и тогда его пробуждение будет страшным и трагичным. Ибо тем страшнее разочарование, которое постигает Дон-Кихота, когда он убеждается, что он жил бредом, вымыслом, прекрасной мечтой.

Характерно, что если романтики берутся за изображение современной темы, они выбирают прежде всего тему о творце-художнике. Не полководец, не какой-нибудь легендарный Ахилл со своим Мирбидонским щитом, не фиванский царь Эдип, — героем романтического искусства чаще всего является сам художник, и трагедия художника заключается именно в его глубоком одиночестве, глубоком раздвоении между действительностью и тем прекрасным миром, который он сам создает.

Я приведу пример наиболее типичной романтической драмы из области литературы — это драма французского романтического поэта Альфреда де Виньи под названием «Чаттертон». Речь идет об историческом лице. Чаттертон — это молодой, умирающий от чахотки, гениальный поэт. Дело происходит в Англии. Чаттертон пишет изумительные стихи. Увы, он беден. Эти стихи он не может напечатать. Его никто не знает. Он живет в ужасных условиях. Его почти из милости наверху, на чердаке держит трактирщик. Аккомпанементом для сочинения стихов Чаттертону служат шум и гам, трактирная ругань, крики, стук сталкивающихся стаканов, звон бокалов. И в этом пьяном смраде, насыщенном табачными и алкогольными испарениями, там, наверху, умирает от чахотки, от кровохарканья, голодающий Чаттертон. У него нет близких людей. Единственный человек, который иногда поднимается к нему в мансарду, — это белокурая несчастная жена трактирщика — не потому, что она любит Чаттертона, но по-

тому, что она такая же забитая, страдающая женщина, которой так же не удалась жизнь, и она видит в Чаттертоне столь же несчастного человека.

Наконец поэт чувствует, что жить ему осталось недолго, и перед ним встает страшная картина: он умрет, и мир так и не узнает тех замечательных поэм и гениальных баллад, которые вылились из-под его пера. Тогда он отправляет письмо живущему в соседнем замке лорду и сообщает ему, что он доживает свои последние дни, и просит только об одном: дать денег на издание стихов. Долгое время нет никакого ответа. Чаттертон теряет последнюю надежду. Наконец появляется лакей в шитой золотом ливрее и приносит долгожданное письмо от лорда. В этом письме лорд «по-дружески» говорит, что, мол, стихи — это ерунда, никто еще стихами не прожил и состояния себе не составил, а ежели молодому человеку есть нечего, то не поступит ли он к нему в камердинеры, место в дворне всегда найдется. Поэт не может вынести оскорбления и кончает самоубийством.

Любопытно, что в этом и во многих других аналогичных произведениях романтики в зашифрованной форме увидели определенный реальный факт, но дали этому реальному факту неверное истолкование. Этот реальный факт был отмечен и Карлом Марксом: глубокое одиночество художника в капиталистическом мире. Именно это имел в виду Маркс, когда писал о том, что самый воздух капитализма враждебен искусству. Эту тему романтики интуитивно ухватили, но решили ее метафизически, то есть сделали вывод, что не данный общественный строй приводит к глубокой моральной и творческой изоляции художника,— они решили это абсолютизировать. Они объявили, что вообще всегда, во все времена, художник и общество будут находиться в состоянии войны, что художник навсегда обречен быть непонятым гением. Эта тема непонятого гения, одинокого, не идущего на компромиссы и голодающего где-нибудь в мансарде Латинского квартала в Париже,— одна из самых постоянных тем романтического искусства. Обреченность художника, его особая чувствительность, его особая нервная конституция, которой каждое грубое прикосновение жизни наносит кровоточащую рану, является одной из важных тем романтического искусства.

7

Любопытно сравнить романтический тип художника, скажем, с типом художника или композитора XVIII века: насколько в XVIII веке художник был охвачен переживаниями обобщенного типа и насколько романтик в творчестве своем прежде всего подчеркивал автобиографические моменты.

Возьмем Моцарта. Мы знаем, что жизнь Моцарта сложилась чрезвычайно бедственно, мы знаем, что он умер почти буквально от истощения, в тридцати-

пяtilетнем возрасте, был даже похоронен в общей могиле. И тем не менее как ослепительно жизнерадостна моцартовская музыка! Эта жизнерадостность вытекает прежде всего из того, что Моцарт писал не о себе и не для себя — в этом его глубокая неромантическая сущность. Его переживания, глубочайший оптимизм, который присущ и симфониям, и сонатам, и операм Моцарта, — это оптимизм совершенно иного типа. Моцарт выражает в нем веру, чаяния, надежды той европейской интеллигенции, которая верила, что наступает век разума, что отмирает феодализм.

У романтиков другое. У романтиков музыка — это прежде всего звучащая автобиография, своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепианный дневник. Каждая страница романтической музыки это есть прежде всего исповедь. Невозможно понять шумановскую музыку оторванно и от гофманических настроений Шумана, и от всей шумановской биографии. Невозможно понять многое в Берлиозе, в Листе, в Вагнере, если отрешиться от этой автобиографической исповеди, которая сквозит в каждом их произведении. Так, неудачный роман Берлиоза с ирландской актрисой Гарриет Смитсон порождает «Фантастическую симфонию»; трагический разрыв и так неожиданно оборвавшаяся любовь Вагнера к Матильде Везендонк вызывает к жизни «Тристана и Изольду». Это чрезвычайно тесный параллелизм между личной биографией и творчеством композитора.

Новый тип романтического художника, который чувствует свое глубокое одиночество, выдвигает еще один роковой вопрос, который не стоял перед Моцартом и Бетховеном, но который уже встает и перед Шуманом и перед Листом. Это вопрос: для кого писать? Бетховену ответ на этот вопрос был очевиден: он пишет для человечества, он верит в конечную победу лучших сил человека, он живет якобинскими идеями и полон несокрушимого оптимизма, который свойствен поколению энциклопедистов. Бетховен — человек, вскормленный французской революцией. Он знал своего адресата. Его не смущало даже то, что его адресат появится позже. Бетховен был убежден в том, что его музыка — социально полезное дело, что она будет иметь многомиллионную аудиторию.

Но перед композиторами следующего поколения этот вопрос встал чрезвычайно мучительно. В самом деле, для кого писать? Для аристократов меценатствующего типа, вроде гайдновского Эстергази? Порабощение художника в феодальных дворцах для романтика было нестерпимо. Нет, не для них! Или выступать перед банкирами вроде Лафита в Париже, перед богатыми буржуа, для которых музыкант является только украшением салона? Нет, опять-таки и эта аудитория вульгарна и недостойна гения. Почитайте письма молодого Листа из Парижа, почитайте письма Шопена — умные, язвительные, чрезвычайно обидные для тех, в чьих салонах Шопен выступал.

Каждый из романтиков мечтал о народном искусстве, но каждый из этих романтиков в силу своего болезненного индивидуализма и в силу неспособности понять диалектику истории не мог найти контакта со своей аудиторией. И тогда оставалось одно — писать для себя и для небольшого круга друзей, с расчетом на то, что, может быть, когда-нибудь их творчество сделается достоянием широких народных масс.

Этим можно объяснить, в частности, трагедию Листа. Лист, как известно, создал себе репутацию первого в мире фортепианного виртуоза, и тем не менее в 1847 году, в самом расцвете своей артистической карьеры, Лист, которому недавно исполнилось тридцать шесть лет, совершенно отказывается от пианистической деятельности, отказывается от славы, от нескончаемых оваций, от той лавины денег, которую приносят ему концерты. Почему? Потому что снобистская публика, посещающая его концерты, ему глубоко антипатична.

И вторая особенность, вытекающая отсюда: романтики именно потому, что они чувствовали себя глубоко одинокими в борьбе против мещанской «наслажденческой», гедонистической эстетики, выступают не только как музыканты и композиторы, но и как борцы за высокое идейное искусство. И в этом отношении велики различия между Моцартом и Шуманом, Берлиозом или Листом. Моцарт — композитор, и только композитор. Лист, Шуман, Берлиоз, Вагнер — уже не только композиторы, это музыканты-борцы, музыканты-трибуны, это, наконец, первоклассные журналисты, которые великолепно владеют стилем, которые пишут необычайно темпераментно, гневно, порой ядовито, которые выносят на своих плечах борьбу против обывательщины, филистерства в искусстве. Причем каждый из них выступает не только в защиту своего собственного творчества. Они пишут, и пишут взволнованно и вдохновенно, в защиту музыки, которая идейно им близка. Так, Шуман одну из первых своих статей посвящает еще неизвестному Шопену, которую заканчивает знаменитыми словами: «Шапки долой, господа, перед вами гений». Шуман пишет превосходную статью о «Фантастической симфонии» Берлиоза. В то время считали, что это симфония-чудовище, монстр, порождение больного вдохновения, чуть ли не гашишных или опиумных видений. Шуман первый доказывает, что «Фантастической симфонией» Берлиоз вписывает новую страницу в историю симфонизма.

Любопытна последняя статья Шумана, написанная незадолго до его помешательства и попытки самоубийства, — это статья о композиторе, которому в то время было двадцать лет и который был никому не известен, и имя которого отныне, со времен шумановской статьи, сделалось знаменитым, — это Брамс. То же самое можно сказать о Берлиозе, который пропагандирует творчество многих своих современников — в том числе Глинки. В еще большей мере пропагандистом чужой музыки является Лист. Будучи первоклассным пианистом, Лист, однако, очень редко исполняет собственные произведения: зато он играет

на фортепиано симфонии и сонаты Бетховена, играет Шопена, делает переложения берлиозовских симфоний и т.д. Как журналист он выступает с яркой статьей о «Гарольде в Италии» Берлиоза; как дирижер он первым ставит «Лоэнгрин» Вагнера. Он же первый выдвигает творчество целого ряда молодых композиторов. Он пишет несколько риторически сделанную, но необыкновенно яркую книжку о Шопене. Он пропагандирует все новое в музыке своего времени. В этом отношении очень симптоматична творческая фигура Листа с его проницательным интересом ко всему тому, что опирается на фольклор, и, в частности, к новым национальным течениям в музыке. Кого только он не выдвинул! В Испании это был молодой Альбенис, это была Новая русская музыкальная школа, причем Лист, особенно горячо пропагандировал творчество Глинки. Лист необычайно тепло относился к Бородину. Лист выдвигает молодого, тогда еще малоизвестного Грига и прокладывает дорогу скандинавской музыке. Лист выдвигает молодого Сметану и открывает дорогу чешской музыке и т.д. Эта широта идейного кругозора принадлежит также к числу характерных черт романтического деятеля.

Задачей сегодняшней лекции было дать общее представление о том, чем был европейский романтизм, в какой исторической атмосфере романтизм родился, каковы были основные черты романтического мировоззрения, каким образом романтизм ввел в литературу, в музыку байроновскую тему, как расширил романтизм тематические границы искусства, а именно — ввел средневековую тематику, экзотическую тематику, фольклорную тематику, расширил до необыкновенности сферу фантастического в музыке. Дальше: каким образом романтизм поставил проблему «автобиографичности» в искусстве, и, наконец, каким образом романтизм создал новый тип композитора, который выступает как защитник, как борец авангарда европейской музыкальной мысли, как композитор, всесторонне владеющий самыми разнообразными видами оружия для того, чтобы сражаться за достоинство музыки, против мещанских вкусов, против пустого фиглярничанья или против выродившегося в формализм виртуозничества.

После этих общих замечаний, когда мы более или менее условились о содержании понятия романтизма, можно перейти непосредственно к творчеству романтических художников и посмотреть, какие глубочайшие сдвиги романтизм вызывает уже в самом музыкальном искусстве: как рождаются новые музыкальные жанры, как обновляются до того существовавшие формы классической симфонии или сонаты и как изменяется отношение к ранее установленным жанрам и формам вокальной музыки или к проблеме музыкального театра.

Соллертинский И. И. : "Исторические этюды"