



А.А.СИДОРОВ

Р.ВАГНЕР

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

1934

Annotation

Книга рассказывает о немецком композиторе Вагнере.

"Как же нам отнестись к Вагнеру? Быть может нам отбросить его, раз он реакционер?.. Некритически принять?.. Ни то, ни другое... Горе тому, кто обеднит мир, перечеркнув Вагнера цензорским карандашом. Горе тому, кто впустит этого волшебника в наш лагерь". А.В. Луначарский.

- [А. А. Сидоров](#)
 -
 - [ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ](#)
 - [САКСОНИЯ. СРЕДА](#)
 - [ТЕАТР И МУЗЫКА](#)
 - [ГОДЫ УЧЕНИЯ](#)
 - [ГОДЫ СТРАНСТВИЯ](#)
 - [ПАРИЖ](#)
 - [„РИЕНЦИ“](#)
 - [«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»](#)
 - [«ТАНГЕЙЗЕР» В ДРЕЗДЕНЕ](#)
 - [«ЛОЭНГРИН»](#)
 - [РЕВОЛЮЦИЯ](#)
 - [ЗА РЕВОЛЮЦИЮ В ИСКУССТВЕ](#)
 - [«НИБЕЛУНГИ»](#)
 - [«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»](#)
 - [НОВЫЕ ГОДЫ СТРАНСТВИЙ](#)
 - [ТРИБШЕН И «МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»](#)
 - [БАЙРЕЙТ — «ПАРСИФАЛЬ» — КОНЕЦ](#)
 - [ИСТОЧНИКИ](#)
 - [ПРИМЕЧАНИЯ](#)
-

А. А. Сидоров
Р. ВАГНЕР



Автограф Вагнера
(„Мейстерзингера“)



Вагнер. Рисунок Ф. Ленбаха

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

В феврале 1933 г. весь цивилизованный мир отметил пятидесятилетнюю дату со дня смерти Рихарда Вагнера, великого музыканта, бывшего вместе с тем поэтом, драматургом, мыслителем и борцом.

На его родине, в Германии, за две недели до того пришли к власти «коричневые», — фашизм. Двенадцатого февраля, накануне юбилейной даты, в Лейпциге, родном городе Вагнера, в зале Гевандгауза, знаменитом своими концертами, происходит юбилейное заседание в присутствии дипломатического корпуса, Гитлера, Геринга и Фрика. Обербюргермейстер Лейпцига — Герделер, объявляет, что «сегодня Германия хочет благодарить своего художника слова и звука за дело его жизни». Шиллингс, дирижер, глава Берлинской Академии художеств, в своей речи говорит о «таинственных нитях, которые неизъяснимым волшебством связывают каждого немца с родиной». В Мюнхене у памятника Вагнеру были исполнены три фанфары: у того самого памятника, где немного дней спустя фашистская провокация искала призрак коммунистических заговорщиков, фашистский пророк Розенберг прославил Вагнера за воплощенный им идеал «северозападной(!) красоты».

Это — одна сторона медали. В Стране советов, в Ленинграде и в Москве, память Вагнера отмечена рядом концертов, собраний и статей в широкой печати. Перед всеми теми, которые ценят художественное наследие Вагнера, стоит задача — установить подлинное его лицо. «Как же нам отнестись к Вагнеру? Быть может нам отбросить его, раз он реакционер?.. Некритически принять?.. Ни то, ни другое... Горе тому, кто обеднит

мир, перечеркнув Вагнера цензорским карандашом. Горе тому, кто спустит этого волшебника в наш лагерь».

Это слова А. В. Луначарского.

Лозунг о критическом освоении художественного наследия прошлого обязывает с особенным вниманием подойти к противоречивой, богатой контрастами и сложной жизни великого мастера.

САКСОНИЯ. СРЕДА

Восемнадцатого октября 1813 г. на полях Лейпцига решалась судьба Европы. Немцы, австрийцы, русские, шведы стояли против французов, во главе которых был Наполеон. Император Наполеон прощался с союзником своим, испуганным королем саксонским, за Лейпцигом, после вчерашнего перемирия, гудели триста пушек; потеряв свою треуголку, с обнаженной головой проскакал император по Брюлю, одной из главных улиц Лейпцига; проскакал на запад, к Ранштедтским воротам, чтобы никогда больше не вернуться в Германию. Союзные войска вступили в Лейпциг под разноцветными знаменами императоров и королей «милостью божьей». Над Европой нависала реакция «Священного союза».

Все это видела из окна дома по Брюлю за № 3 Иоанна-Розина Вагнер, жена полицейского чиновника Карла-Фридриха-Вильгельма Вагнера — видела сидя над колыбелью младшего сына, родившегося пять месяцев назад...

Эта картина бегства Наполеона — характерная заставка для поколения, к которому принадлежал мальчик Рихард Вагнер, подобно тому, как иное видение — Наполеона на вершине славы, гарцующего по аллее Дюссельдорфа — навсегда запомнилось другому знаменитому молодому человеку молодого девятнадцатого века — поэту Гейне. Вагнер родился саксонцем, в год, бывший для его родины кризисным. То, что называли потом реставрацией, было по существу классовой мезтью феодализма — мезтью французским идеям революции; новым классовым установкам, новой культуре, весьма непочтительно зачеркнувшей все благодати старинных религий и сословных традиций, —

местью старого новому. Поколению, родившемуся под пушечные громы наполеоновского падения, было суждено дышать воздухом, пропитанным национализмом и свободобоязнью.



Иоганна-Розина Вагнер мать Р. Вагнера.



Дом, где родился Вагнер. Лейпциг, улица Брюль, 3, впоследствии 88.

...Саксонии пришлось плохо. Стиснутая с севера растущей соперницей, Пруссией, с ее тенденцией политического и экономического захвата, с юга — австрийской традиционной отсталостью, продолжая

нереальную игру XVIII века, ориентируясь на призрак «Королевства Польского», Саксония в тревожные годы наполеоновских конфликтов пыталась вести собственную политику, — приведшую ее к дням лейпцигской «битвы народов». В год Иены и Ауерштедта саксонцы «изменили национальному «немецкому делу», и заключили с Францией договор, согласно формуле: «Бог да хранит Наполеона, а Наполеон — Саксонию». Вспомогательный корпус саксонских войск замерзал вместе с великой армией на полях России. Из похода 1812 г. в Саксонию вернулось меньше трети солдат. А в тот самый день, когда Наполеон галопом проскакал по Брюлю мимо ворот вагнеровского дома, саксонцы восторженно изменили вторично и перебежали на сторону победителей — русских, пруссаков, австрийцев. Одураченный король саксонский был вынужден пережить унижение плена. Когда впоследствии он увидел в дрезденском театре на сцене актера, лицо которого напоминало ему чиновника, осмелившегося сообщить ему, королю, что он — в плену, — он велел неповинного актера удалить со сцены.

Приходилось платить. На венском конгрессе 1815 г. из-за Саксонии дело чуть не дошло до войны между бывшими союзниками. Ее все же оставили в виде «буфера» между Австрией и Пруссией. Но королю саксонскому пришлось подписать договор, по которому он уступал Пруссии большую часть своего государства: 20 тысяч кв. километров и 850 тысяч подданных. Оставшаяся самостоятельным государством в числе составлявших «Германию» стран — одной империи, пяти королевств, одного курфюршества, семи великих герцогств, десяти герцогств просто, десяти княжеств, четырех вольных городов, — Саксония сохранила 15 000 кв. километров и 1 200 тысяч жителей.

Хозяйственная база Саксонии — обрабатывающая промышленность. Аграрный центр страны окружен

Рудными горами, которые богаты каменным углем, оловом, свинцом. Саксония — центр развивающихся мануфактур, построенных, как об этом упоминает Маркс, на основе огромного государственного долга. Ткачи и шерстобиты, горняки и печатники образовывали издавна основные кадры трудящегося населения страны. Сохранялась цеховая, давно изжившая себя, форма организации труда. Но на рубеже XIX в. вводятся машины (для прядения, для печати). Возникают — особо в связи с наполеоновской континентальной блокадой — первые фабрики; Хемнитц, недалеко от Дрездена, был их центром. Но в Саксонии развита также и торговля. Сукна и кружева Саксонии знамениты в Европе. Лейпциг, где стояла колыбель маленького Вагнера, — знаменитый центр ярмарочного товарообмена. В частности, улица Брюль — главная артерия меховой торговли. К тому же в Лейпциге — университет, один из знаменитейших в Европе. В уютном «Ауербаховском» кабаке среди студентов сживал когда-то на бочке полупоупендарный доктор Иоганн Фауст. Саксония была оплотом лютеровской реформы: в ней складывались первые прочные кадры новой буржуазии, и знаменитый саксонский художник, Лукас Кранах, придавал крепкие буржуазные черты физиономиям местных феодалов.

Разоряемые реакционно-феодальной политикой притязавших на Польшу курфюрстов, саксонских Августов, города Саксонии не дали стране полностью той классовой культуры, которую как будто обещало время первоначального накопления. На общем фоне феодального развала Саксония была наиболее передовой страной. Отсюда взяла свое начало немецкая классическая поэзия. В Дрездене, официальной столице, сосредоточились завезенные сокровища, картинная галерея и итальянская опера. Страну покрыла армия исполнителей — чиновников финансовых, светских и

духовных. Из среды этой мелкобуржуазной по быту бюрократии и вышли Вагнеры.

Все предки Вагнера — саксонцы. Дотошный и влюбленный биограф Вагнера проследил вплоть до XVII века и тридцатилетней войны имени, занятия и местожительства вагнеровских дедов и прадедов.

Они — вначале учителя, органисты, канторы, — причастны к школе и церкви. Верные лютеране и чистокровные мелкие мещане, они живут в самых заброшенных уголках саксонской провинции, понемногу перебираясь к городам. Готлиб-Фридрих Вагнер, умерший в 1795 г., дед родившегося в 1813 г. мальчика, — первый из всех его предков, предстает перед нами как лицо с определенной индивидуальностью. Он имеет уже высшее образование. Кроме того, он уже не сельский учитель и не церковный музыкант, он — акцизный чиновник, собирающий пошлины и въездный сбор в Лейпциг, у тех самых Ранштедтских ворот, где впоследствии будет жить семья его сына. Еще одна черточка, приведшая в смущение буржуазных биографов, характерна для этого Вагнера: с невестой своею он сошелся до брака, «церковное благословение» не было обязательным для современника эпохи «бурь и натиска».

У семьи Вагнера никогда не было недвижимого имущества или каких-либо сословных привилегий. «Акцизный чиновник», однако, уже имеет доступ к целому ряду преимуществ. Сбор денег у ворот крупного торгового города был очевидно выгоден. Местность у Ранштедтских ворот к тому же с 1766 г. была отмечена открытием драматического театра. Своим двум сыновьям Готлиб-Фридрих Вагнер сумел уже дать университетское образование и задатки художественных вкусов. Идеология этой мелкобуржуазной получиновничьей интеллигенции определена эпохой, лицемерно именовавшейся «веком

просвещения». Классическая литература Германии, деятельность Гете и Шиллера в одном из соседних с Саксонией княжеств, руководит установками лейпцигской молодежи на рубеже XVIII и XIX веков. Два брата Вагнера разделяют общее увлечение литературой и театром. Старший брат, Карл-Фридрих-Вильгельм родился в 1770 г. — в год рождения Бетховена. Это он и был впоследствии «полицейским актуарием» в Лейпциге, исполнял роль полицеймейстера при городском самоуправлении. Юрист по образованию, он был театралом по симпатии. У Фридриха Вагнера оказалась хорошая библиотека античных классиков, а как чиновник лейпцигской полиции он проводил в жизнь кодекс Наполеона, когда Лейпциг был оккупирован французами.

...Его сын, родившийся 22 мая 1813 г., Вильгельм Рихард — стал одной из крупнейших фигур XIX века.

...В семейной биографии Рихарда Вагнера была своя тайна. Она создана по существу им же самим: был ли действительно Рихард Вагнер сыном театромана-полицейского Фридриха Вагнера?

Мать Вагнера, Иоанна Розина Пэц (или Беец? — ее фамилия раньше писалась Bertz, Perthes, и Bertzt вышла замуж за Карла-Фридриха Вильгельма Вагнера в 1798 г. двадцати четырех лет. Дети следовали один за другим. Рихард был девятым ее ребенком, четвертым сыном. Выраженное Вагнером сомнение относительно того, «то был его отцом, оправдывает внимание, какое оказывают биографы Вагнера личности незаурядного человека, ставшего отчимом Вагнера: Людвига-Генриха-Христиана Гейера.

Театральные интересы полицейского чиновника Фридриха Вагнера впервые познакомили его с этим молодым дилетантом. Гейер происходил из евангелически-церковной семьи таких же органистов и канторов, как и Вагнеры прежних поколений.

Одаренный живописец, не доучившийся до конца студент, Гейер с 1801 г. становится актером-профессионалом, играет в различных городах немецкой провинции, с 1809 г. входит в состав труппы, сидевшей полгода в Дрездене и полгода в Лейпциге. Его знакомство с семьей Вагнеров, начавшееся с первых годов столетия, переходит в самую тесную дружбу. Он пишет портрет матери Вагнера в характерном для господствующего тогда стиля «ампир» открытом платье, с чепчиком на голове, — и в качестве парного к нему свой собственный портрет, в берете и с папкой живописца. Переписка Гейера с семьей Вагнера богата интересными деталями, бытовыми и профессиональными. Во время событий 1813 г. Гейер — вдали от своих друзей, связанный службой в дрезденской труппе. — Но осенью того же года, 22 ноября 1813 г., Фридрих Вагнер, после свержения французов и пленения короля, перегруженный заботами, умирает от «лазаретного тифа». Гейер принимает в многочисленной семье Вагнеров исключительное участие. Он устраивает старших детей у родственников и знакомых и перевозит оставшуюся семью Вагнеров к себе в Дрезден. Через полгода после смерти Фридриха Вагнера его вдова выходит замуж за Гейера. От этого брака у матери Рихарда была еще дочь, Цецилия, любимая подруга его детства. Рихард очень любил своего отчима и пользовался его особой любовью. Действительно ли Гейер, как писал в 1870 г. Рихард Вагнер своей сестре, «хотел своим браком на вдове друга загладить некую вину» или никакой «вины» вообще не было — это остается именно тем секретом, который будет интересным в настоящее время разве только для психоаналитиков. — Принципиального значения вопрос об отце Рихарда Вагнера конечно не имеет.

Переезд в Дрезден означает знаменательный перелом в жизненной среде семьи Вагнеров. Из старинного дома на Брюле, дома, носившего живописное название «у красного и белого льва», — семья Вагнер-Гейер переселяется в Дрезден на Морицштрассе и чувствует себя здесь вполне обеспеченной годовым заработком Гейера в 1 040 талеров. Знакомства семьи — теперь профессионалы: артисты драмы и оперы, журналисты, интеллигенты.

Эпоха после 1815 г., т. е. дрезденский период детства Вагнера, определяется теми законами реакций, которые были начертаны на знаменах реставраторов.

Священный союз» и Меттерних; Австрия, католический феодализм, восстановление всего, что было уничтожено при французской оккупации, вплоть до воскрешения косичек и капральской палки. В стране устанавливается затхлая и неподвижная тишина. В окнах королевской резиденции в Дрездене сидят одетые в красное гренадеры, свесив ноги через подоконник во двор, вяжут чулки — а на коленях у них открытые томы чувствительных романов. Немецкое искусство переживает эпоху буржуазного романтизма: в театре господствует «драма судьбы», и разбойник Яромир в «Праматери» Грильпарцера, герой, исполняющий мистическую волю некоего древнего искупления, заступает место героического бунтовщика против несправедливости, — Карла Моора из «Разбойников» Шиллера.

Для понимания среды, которая воспитывала молодого Вагнера, важнее эпигоны, чем классики, не великие имена Гете или первых вождей романтизма, а та поэзия второго сорта, которая, несмотря на ряд исключений, отражает рост буржуазного сознания. Людвиг Уланд, родившийся за четверть века до Вагнера, удачно характеризует ту Германию, какая представлялась глазам либерального бюргерства. —

Княжеский двор? — Дерево, которое стоит «кверх ногами», корнями в небо. Университеты? — Профессор ежедневно «освобождает внутренний наш смысл» в то время, когда ему самому чудесно удастся житейская практика. Поэзия? — Поэта интересует только его собственное разорванное сердце, но не боль народа. Церковь? — Ее девиз «кланяйся и молчи». Парламент — карикатура, а государственный герб вместо орла, символизировавшего полет вперед—

«Гербом была улитка,
А щитоносцем — рак».

Уланд делал только одно исключение: в доме бюргера — все хорошо. Здесь цветет добродетель и счастье. Его идеал Германии — единый дом, полный хороших людей. Беззубость критики объясняется классовым характером либерального бюргерства. Генрих Гейне, по возрасту занявший среднее место между Уландом и Вагнером, в это же время (1816) умеет сказать о современной ему Германии иное.

...«На гробницах великанов
Вижу карликов народ».

Царствуют суеверия, ложь, обман. — Великий враг Генриха Гейне, феодальный оппозиционер Платен говорит:

«Ты знаешь, что на всей планете
Нет худшего, чем немцем быть».

Литература прозаическая и драматическая эпохи романтики субъективно служит целям реакции. Вместе с

тем социальный состав немецкой культуры — буржуазен. «Я умоляю тебя, лучший мой Карл, не позволяй слабости мечтания отвратить тебя от гражданских (бюргерских) и домашних намерений», — пишет любящая мать молодому студенту, Карлу-Людвигу Занду. Адресат этого письма получил в Берлине «патриотический» совет посетить поля сражений наполеоновской освободительной войны. Увы! — поля национальной славы забыты, а окрестные жители принимают патриотов-экскурсантов за учеников зубоучебного дела, которое обыскивают поля сражений в поисках за человеческими зубами.

Вместе с тем медленно накапливается недовольство. Чтобы его понять, достаточно указать на полный провал всех ожиданий, которыми была поднята Германия на борьбу с Наполеоном. Никаких конституций, торжественно обещанных многими королями и герцогами Германии их подданным, последние не получили. В 1817 г. жестокий экономический кризис почти обесценивает валюту. Крестьянство сгоняется с земель под предлогом предоставления ему права выкупа от личной крепостной зависимости. Выиграли только феодалы-помещики. Буржуазия вначале с этим примириться не может, ища любого предлога для того, чтобы выступить с протестом, хотя бы самым невинным. В 1817 г. все сильные мира сего на главе с Меттернихом насмерть перепугались, когда во время юбилейного празднества трехсотлетия лютеровой реформации в Вартбурге студенты сожгли два символа господствующего строя: косичку и палку капрал. В эпоху первой реакции студенчество, кадры которого пополнялись главным образом «средней» буржуазией, являлось носителем передовых идей. Очень относительна конечно их прогрессивность. Устав знаменитых студенческих объединений — буршеншафтов помещает в своих проектах на первом

месте требование «научно-бюргерского переворота:»... Врагами немецкого народа объявлены римляне, монахи и солдаты. И тот самый студент, к которому обращен был выше цитированный призыв любящей матери «беречь бюргерские и домашние» добродетели, гравировал на длинном кинжале строчку из Теодора Кернера, поэта антинаполеоновской партизанской войны:

«Вонзи в себя враждебное копье.
Свободе смертью путь освобождая».

Иногда лучше умереть, чем жить, показать свою гибелью пример, уничтожить врага, и Занд обращает в 1819 г. свой кинжал против русского шпиона Августа Коцебу — «архираба и охранителя этого продажного времени». — Кинжал Занда был воспет на Востоке величайшим из поэтов России. Убийство это — событие, всколыхнувшее всю Европу.

Убитый был известным драматургом Германии. Он проповедывал не только в доносах царскому правительству или в критических статьях, но и в своей драматургической практике идеи застоя...

Мы не можем понять молодого Вагнера вне среды, сложившей его индивидуальность. Мы не можем учесть все ее особенности без анализа сегодняшнего искусства драматического и музыкального.

ТЕАТР И МУЗЫКА

Основные реформы немецкого театра падают на XVIII век. Французская классическая трагедия, александрийский стих, «три единства», героика и пафос стиля барокко — стоит по одну сторону рождающегося нового искусства сцены. По другую — исконные немецкие арлекинады, «Гансвурст», грубоватый «народный» паяц, восходящий к ярмарочным подмосткам позднего средневековья. Итальянская опера сохраняет свое привилегированное положение. История передовых антреприз XVIII века во главе с знаменитым гамбургским театром Лессинга показывает, как необходимы были для публики чисто зрелищные элементы: танцы, балеты, интермедии.

В окружении многих разнозначущих и взаимно друг друга исключаящих влияний создается репертуар немецкой сцены XVIII века. Новое содержание театра определено бюргерством, — подымающимся «здоровым» классом. Революционные для своего времени, первые драмы молодого Шиллера, столь же характерны для этой эпохи как и драматургическая деятельность «немецкого Бомарше» — Иффланда.

На рубеже XVIII и XIX веков происходит, однако, иное. Здесь классицизм побеждает. Поздние стихотворные драмы Шиллера отвлекают зрителя — того же бюргера — от непосредственных задач общественной борьбы. Призрак французской революции, ставший грозной действительностью, требует активизации всех охранительных сил, в том числе и театра. Август фон Коцебу, подчеркивающий в своих произведениях «сколь многим обязана Германия

России», выступает объективным проповедником политической реакции.

История театра, конечно, не есть только история его репертуара. Социальная база артистической среды ощутительно меняется в течение полустолетия. Прежние кочующие антрепризы сменяются прочными учреждениями городских и более привилегированных «придворных» театров. Вместо гонораров «за обливание водой» или «за получение пощечины», употребительных еще в середине XVIII века, артисты получают теперь постоянную и сравнительно высокую плату. Вырабатывается система гастролей, базирующихся на литературной рекламе. Женщина на сцене становится уважаемой художественной и общественной личностью. Но, вместе с тем, в эпоху реакции театр неизбежно оказывается орудием реакционной идеологии.

Гейер, артист Дрезденского королевского театра на амплуа характерных героев, любил брать с собою маленького Рихарда за кулисы. Семилетний юркий мальчик, выказывавший особое пристрастие к акробатике, жадно впитывал в себя все впечатления сцены. В «Моей жизни», через пятьдесят лет, Вагнер вспоминает, как в 1820 г., во время празднеств по случаю возвращения из плена саксонского короля, ему самому, семилетнему мальчишке, было разрешено участвовать в живых картинах, где он изображал амура.

19 сентября 1820 г. маленький Вагнер участвует в «Вильгельме Телле». К несколько более позднему времени относится выступление Рихарда и в роли со словами: в пьесе «Ненависть и раскаяние» того самого Августа фон Коцебу, которого только что казнил Занд.

Гейер был не только актером, но и автором комедий, в которых дебютировали члены семьи Вагнер. Три старшие сестры Рихарда одна за другой поступают на сцену. В 1817 г. Гейер пишет комедию о «Девушке издалека», безобидный пустячок в стихах для дебюта

второй по возрасту сестры Вагнера, — Луизы, которой тогда было всего 10 лет. В 1818 г. в пьесе Гейера «Праздник жатвы» дебютирует старшая сестра, шестнадцатилетняя Розалия Вагнер. Самая известная, не один раз переизданная впоследствии пьеса Гейера «Избиение младенца» является трагикомедией, посвященной судьбе художника: порывы в прекрасную даль и конфликты с суровой действительностью — таково ее содержание.

Драматургия эпохи реакции в Германии — тема особого значения. С одной стороны — мещанская комедия, продолжающая Иффланда и Коцебу, с другой стороны — «трагедия судьбы», реакция в романтическом наряде; и появление социальной тематики, вначале имеющей своим содержанием общественно-национальные темы «освободительных» движений.

Основное действие «Битвы в Тевтобургском лесу» Генриха фон Клейста, покончившего с собой в 1811 г., драмы, которая не увидела света рампы в течение долгого времени, — нагромождает ужасы, убийства и злодейства. Ее мораль — против врага все средства хороши: измена, обман, удар в спину.

Идеолог немецкой деревни, четко видевший распад помещичье-феодальной касты, Иммерман, в своей драме «Андреас Гофер» противопоставляет восставших тирольских крестьян, ослепленных преданностью австрийскому престолу, французам, носителям революционной идеологии.

Перед будущим реформатором сцены с детства уже вставали, конечно, неосознаваемые им, идеи ненависти, любви, искупления, личности и коллектива. Вагнер с первого своего появления на подмостках чувствовал силу театра, как места проповеди. Фатализм Клейста и учет равноправия двух противоположных позиций у Иммермана одинаково использованы были зрелым Вагнером-драматургом.

В эти же годы встает на жизненном горизонте Вагнера фигура его дяди со стороны «первого отца» Адольфа Вагнера. Родившийся в 1774 г., Адольф Вагнер избрал себе специальность филолога и достаточно преуспел на поприще «приватного ученого». Он был одновременно издателем переводов Данте и шотландского крестьянского поэта Бернса. Исключительная его разносторонность при отсутствии настоящей творческой силы характеризовала Адольфа Вагнера, ставшего особенно близким племяннику позже — в годы его отрочества. Но и теперь, в дрезденский период жизни вагнеровской семьи, лейпцигский дядя играл в ней немалую роль. Неглупый брюзга, он видел четко все недостатки тогдашнего театра. Голос дяди не помешал трем его племянницам пойти на сцену, а старшему брату Вагнера, Альберту, стать певцом. Впоследствии же Рихард Вагнер не раз вспоминал в горькие минуты своих конфликтов с зрительным залом едкую речь старого Адольфа: «Масса чаще всего бывает неправа в оценках искусства».

Драматический театр 1820 годов исключительно тесно сроднен с музыкой, с проблемами пения, оркестра, озвучения действия, единства управления. Гейер, руководитель судьбы маленького Вагнера, не раз выступал как певец в немецкой опере Дрездена, возникшей рядом с придворным итальянским оперным театром. Певицами и артистками одновременно были как сестры Вагнера, так и та сыгравшая в его жизни большую роль женщина, имя которой будет упоминаться в дальнейшем: Вильгельмина Шредер-Девриент. Музыка очень рано входит в жизнь самого Рихарда Вагнера. В доме Гейера — плохенький рояль, за которым практикуются сестры Вагнера — и начинает что-то наигрывать он сам.

В 1821 г. Гейер умирал в комнате, соседней с тою, куда привели маленького Рихарда, жившего в то время в

частном пансионе-школе пастора Ветцеля в местечке Поссендорф около Дрездена. Рихард сыграл на рояли «Будь всегда верен и честен» — Вебера. «А может быть у него есть талант к музыке?» — спросил умиравший.

Догадка отчима была правильной.

Когда в историю искусств входит новый художник, мы обязаны дать отчет и о том уровне, на котором он настигает свою специальность. «Творчество Рафаэля, как и любого другого художника», говорит в набросках к «Немецкой идеологии» Маркс, «...обусловлено сделанными до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда во всех странах, с которыми находилась в сношениях его родина».

Ранняя молодость Вагнера совпадает с эпохой, когда в музыкальном искусстве совершался такой же перелом, как и в других областях художественного творчества. В поэзии свободололюбивая и индивидуалистическая ранняя романтика (Тик, Шлегель) сменяется «религиозным отречением», изобразительное искусство подготавливает ведущую роль отвлеченной с сухой, построенной на подражании древнейшим мастерам школы «назареев». Архитектор Шинкель и скульптор Раух в Берлине насаждают последовательный академический классицизм, а на оперной сцене — торжествует диктатура Спонтини («Весталка» 1807, «Кортец» 1809, «Олимпия» 1819), с 1820 г. приглашенного в Берлин.

Стиль «ампир», строгая организация идей и масс, отделенность тематики от злобы дня, и особая ее повышенность; зрелищность, достигающая грандиозности, — все это в музыке соответствовало бы эпохе Наполеона. Россини сменяет это все на либеральную жестикуляцию, сладкую чувственность звуков. Эпоха «реставрации» передаст ведущую роль камерной музыки. Искусство уходит в круг интимных переживаний, в безыдейность. «Вам надо идей —

больших как этот купол», говорит старый Спонтини мальчику Мендельсону — который на это обижается.

Но в ту же эпоху происходит и событие другого порядка: «освоение диалектического творческого музыкального мышления» Бетховеном. Пятая симфония республиканца Бетховена — подвиг, при всей абстрактности вложенной в нее идеи революционной борьбы. Знаменательно поворотным годом для немецкой оперной музыки является 1814-й: в этом году появился (во втором варианте) «Фиделио» Бетховена. Основное знаменитое противоречие между музыкой немецкой, как более «глубокой», более «содержательной», более национальной, — и противостоящей ей итальянской, виртуозной, поверхностно-блестящей, эффектной, — были предопределены этим фактом на долгое время вперед. Но любопытно и то, что «Фиделио» оставался «для знатоков». В дни «Венского конгресса» слух хозяев мира услаждала музыка Россини, а Шпор блистал лишь как скрипач-виртуоз. Последнее тоже знаменательно: эпоха реакции ничего не имеет против блестящей техники, которая может столь же успешно увлечь и отвлечь, как и самое великолепное романтическое прошлое.

Два музыкальных светила первой величины сопутствуют молодому Вагнеру, и влияние их потребовало бы особо внимательного анализа: Бетховен и Вебер. Кроме того, Вагнер как оперный композитор имел много точек соприкосновения также и с другими своими предшественниками; можно назвать имена Маршнера — близкого ему по времени, и Глюка — далекого предшественника. Вебер и Бетховен — прежде всего биографические события вагнеровской жизни. Без них не было бы тех коллизий в творчестве Вагнера, которыми определена его молодость. Вебер предшествует его встречи с Бетховеном. Остроносого и худого, по внешности таинственного, Вебера мальчик-

Вагнер знал еще в дрезденские дни. Сюда Вебер приехал в 1817 г., в качестве капельмейстера немецкой оперы, которая создана была в значительной мере вопреки воле саксонского королевского двора, вполне удовлетворенного итальянской оперой под началом Морлакки. Вебер предпослал своим выступлениям знаменательную статью, где основными тезисами его будущей работы определены: «глубина» и «ансамбль». Вебер впервые вводит дирижирование оркестрам с пульта: раньше дирижер с места первой скрипки обращался только к певцам. — Веберу в Дрездене было трудно: ему приходилось преодолевать интриги итальянцев, срывающих его планы. Но 1821 г. несет с собою его триумф в Берлине: здесь поставлена опера Вебера «Фрейшюц» («Волшебный стрелок»). Романтика и национализм! Германия сошла с ума от восторга, а дрезденский интендант с удивлением спрашивает вернувшегося композитора: «Вебер, разве вы действительно такой великий человек?»

Величайшим из всех людей представлялся он Вагнеру. Для характеристики экономического положения немецкой музыки характерно, что за право постановки «Стрелка», принесшего театру большой доход. Вебер получил 80 золотых.

Мы уже упоминали кратковременное пребывание Рихарда в Поссендорфе у пастора Ветцеля. После смерти Гейера и недолговременного возвращения в Поссендорф, Рихарда отправили в Эйсleben к брату Гейера, бывшему там ювелиром. — Здесь учился «золотых дел мастерству» второй старший брат Рихарда, Юлиус. Посещения приватной школы пастора Альта продолжили общую учебу Рихарда. — Но определяют эти годы все-таки впечатления «Фрейшюца». Пребывание в Эйсlebене кратковременно: 2 декабря 1822 г. Рихард зачислен в «Крестовую школу» в Дрездене в пятый (сверху) класс. Он записан под

фамилией Гейера, как сын умершего артиста... Его учат рисованию (Гейер одно время мечтал сделать Рихарда художником) — но «плоские лица» перерисовок не нравятся мальчику. Музыка прежде всего! На домашнем рояле наигрывает Рихард все ту же увертюру «Фрейшюца». Репетитор латыни начинает давать десятилетнему мальчику настоящие уроки музыки. Справиться с ним — почти невозможно, и учитель гневно сообщает, что из него ничего не выйдет». — Но Рихард упрям, самый упрямый человек своего времени». Из него никогда не вышло виртуоза фортепиано или скрипки, играть на которой он учился впоследствии. Возможно, что он и тогда уже чувствовал для себя необходимость оперировать с широкими музыкальными массами. Рядом с упрямством были у него честолюбие и бесконечная вера в свои силы. Рихард был из породы победителей.

Семья его в эти годы живет все в том же Дрездене, на новой квартире в Юденгассе против картинной галлерей. Старшая сестра Розалия, с 1820 г. состоящая в труппе драматического театра, поддерживает семью. Несколько позднее, в 1824 г., дебютирует в итальянской опере его сестра Клара. Брат Альберт (старший) и Луиза (вторая сестра) работают в театре в Бреславле. Театрально-музыкальный круг интересов вокруг семьи Вагнеров замкнут прочно Гимназисту «Крестовой школы» ничто не мешает впитывать в себя очарование.

Немецкий оперный романтизм можно, конечно, понять только на историческом фоне. Он — противовес итальянской моде и красивой лжи кавалера Спонтини; он — лозунг и партийная цель. Романтический национализм в Германии в эпоху посленаполеоновых войн — знамя буржуазии. Ей необходим культ ее самой, ее печали и ее родины. Она менее всего стремится к революции. Недавние волнения войны она хотела бы видеть переключенными на язык иных понятий, и «Волшебный стрелок» уводит зрителя в немецкую

полусредневековую идиллию, где невесты добродетельно прекрасны, князя — идеал добросердечия и справедливости, молодые герои отличаются в «мирном спорте» (сюжет «Волшебного стрелка» вертится вокруг темы состязания в стрельбе по цели) — и даже приведения самой жуткой на земле «Волчьей долины» во главе с дьяволом Самиэлем уступают в решительный момент благодетельной силе Эремита-отшельника, замененного в русском зотовском переводе «Волшебного стрелка» фигурой благодетельного волшебника Оберона. Разве недостойн «Фрейшюц» того, чтобы в его честь был назван новый сорт немецкого пива?

То, что Вебер, заимствовав сюжет своей оперы из сборника «Книги о привидениях», все-таки уговорился с автором либретто, поэтом Фридрихом Киндом изменить трагический конец на счастливый, то, что вся Германия распевала до тошноты «Девичий венок» (Зотов перевел его «Спешим приветствовать тебя, любезная подруга») все это мещанство романтизма. То, что Вебер выступил как замечательный мастер оркестра, в значительной мере революционный (отзыв Платена: «искусственная фейерверочная махинация», Тик — «оглушительно, как удары по доскам»); то, что уже увертюра — неустарелая до сих пор, — прибегает к изобразительным средствам, а в самом построении «зингшпиля» есть уже принцип «музыкальной сцены», так нужный потом Вагнеру, — все это наоборот здоровая и имеющая будущее сторона романтической оперы. Критика сразу определяет слабое место этого первого варианта музыкального подвига, свершить который было суждено уж не Веберу, а Вагнеру.

Великий фантаст и незаурядный музыкант Э-Т-А. Гофман ставит Веберу в упрек отсутствие «внутренней драматической правды». И этот упрек остается. Может быть, и сам Вебер предчувствовал его. К числу самых

важных высказываний его о музыкальных задачах его дней относятся его слова: «разве вы думаете, что настоящему композитору можно сунуть в руки текст, как школьнику яблоко? Новейшее время все более строго определяет эту ответственность музыканта за общее содержание его оперы, и мы стоим на том пункте, с которого надо уже требовать от более универсального немецкого музыканта как обязанность, чтобы он сам делал свой текст».

...Но Вагнер пока занят только музыкой «Стрелка». С «хором стрелков» из III акта Вагнер познакомился еще в Эйслебене в исполнении военного духового оркестра. В Дрездене он бродит вокруг цильмановского оркестра в «Большом саду», переживая звуки с нервностью, имеющей в себе что-то, нарушающее норму. «Нарастающее в увертюре «Фрейшюца» «С» как бы переносило меня, непосредственно и прямо, в царство ужасов».

Вагнер на всю жизнь запомнил и Вебера-человека. Любопытно, что когда мать Вагнера впервые показала его (ему было тогда 9 лет) Веберу, то Вебер спросил мальчика — чем хотел бы он быть? «Может быть, музыкантом?» — Мать Вагнера ответила, что Рихард страшно увлекается «Волшебным стрелком» — но что ничего, указывающего на музыкальную одаренность, она в своем сыне не открыла. — Сам Вагнер отмечает, что «ничто не захватывало его с такою силою, как музыка «Фрейшюца»... «но как это ни странно... его не влекло к изучению музыки». — Он «играет» со своими сверстниками в «Фрейшюца», изготавливая «курьезные костюмы и маски». К 1824 г. относится первая его попытка художественного самостоятельного творчества: пьеса для кукольного театра, навеянная тем же «Фрейшюцем» и рыцарскими сказками — жестоко осмеянная его старшими сестрами.

...Вебер умер в 1826 г., написав после «Фрейшюца» две оперы, «Эврианту» и «Оберона». Музыка этих опер страстно и тщетно жаждал услышать мальчик Вагнер. Борьба Вебера за новые формы музыкального искусства была делом не только национальным, но и социальным. Таким его воспринимал Вагнер. Когда, после ряда тяжелых переживаний неудачливой молодости, Вагнер занял в Дрездене то самое место, которое раньше занимал Вебер, он приложил много стараний к тому, чтобы тело Вебера было перевезено в Германию из Лондона, где Вебер умер. «В Германии никогда не бывало такого музыканта, как ты!» — говорил Вагнер, стоя у могилы Вебера. «О, моя чудесная немецкая родина, как должен я тебя любить, как восторгаться тобою, хотя бы за то, что на твоей почве возник «Волшебный стрелок»! Как должен я любить немецкий народ, который любит «Стрелка», который еще сегодня верит в чудеса самой наивной легенды... Ах, ты, достойная любви немецкая мечтательность! Ты, восторженность от леса, от вечера, от звезд, от луны, от деревенских часов на колокольне, когда они бьют семь часов! Как счастлив тот, кто вас понимает!» — пишет Вагнер из Парижа, в своей рецензии на постановку там «Фрейшюца».

Вебер показал чудесный пример «социально заразных» и объединяющих массы сил искусства. Этот пример Вагнером учтен и принят — скажем по-вагнеровски же: в качестве «лейтмотива» всей его жизни.

ГОДЫ УЧЕНИЯ

В дрезденской «Крестовой гимназии» Вагнер оставался пять лет (от зимы 1822 г. до конца 1827 г.). — Он прошел все классы до предпоследнего. Наиболее увлекают его: античность, литература, поэзия, драма. Вагнер получил «классическое» образование: приблизительно такое, как Шиллер и Гете. Хорошее знание греческого языка осталось у него на всю жизнь. Эсхил и Софокл, великие драматурги Афин, были его любимцами: вспомним, как ценил Эсхила и молодой Маркс. Учителя выделяют его, мальчика-Вагнера, поручая ему чтение вслух отрывков изучаемых авторов перед классом. У него открывается талант декламации. И затем раньше, чем музыкальное, выявляется его поэтическое дарование.

Когда Вагнер был в четвертом (в Германии счет классов ведется «сверху») классе, умер один из его товарищей. Ректор училища предложил соученикам его написать стихотворение для прочтения над могилой. Вагнер вместе с другими подал свой опыт; первый вариант не понравился ректору; но характерное для Вагнера честолюбие начинает уже себя проявлять. Он с помощью учителя исправляет текст своего стихотворения и добивается его принятия и напечатания, 25 ноября 1825 г. — Вагнеру 12 лет; с этой даты можно начинать его художественный стаж. Вагнер вспоминает «трогательное волнение» дома, когда стихотворение было напечатано, и помнит некоторые гиперболы своего первого варианта: «если бы солнце почернело от старости...» Одним из результатов этого опыта было поощрение заниматься поэзией и дальше. Учитель рекомендует ему место из сочинений

греческого описателя Эллады — Павсания, где излагается «чудо» битвы при Парнассе: на Грецию напали галлы, но музы, спустившись с Парнасса, остановили вражеские полчища.

Вагнер начал сразу же большую поэму в гекзаметрах, но не пошел дальше первой песни. Стремление бросаться от одной темы к другой характерно в известной степени для Вагнера и впоследствии. В следующем 1826 г. он бросает «Парнасе» и берется за трагедию: «Смерть Одиссея». Античный хронист сохранил предание, по которому знаменитый странник был после многих «послегомеровых» приключений убит родным сыном. Вагнер и здесь не пошел дальше начала.

Как относился Вагнер к Греции? Уже сейчас интересно отметить его резко отрицательное отношение к господствовавшему в его школьное время символическому истолкованию античных мифов, представленному в трудах романтика-филолога Крейцера. Вагнер со своими сотоварищами устраивают таинственные собрания, на которых призывают «гибель Крейцеру». Вагнер и впоследствии не символист в примитивном смысле слова: великая роль органического единства искусства была ему слишком ясна и дорога. По существу это его и влекло к Греции. «Мы не сможем ступить в искусстве ни на шаг... чтобы нам не открылась его связь с искусством греков», пишет впоследствии Вагнер. — Но и еще одно воздействие определяет юношеские попытки Вагнера, на этот раз так, что от них мы уже можем без перерыва следить его путь к дальнейшим достижениям — «это Шекспир».



Вильгельмина (Минна) Вагнер. 1809-1866 гг.



Вагнер в Париже. 1840 г. Литография с рисунка Э. Б. Китца.

Во главе дрезденской драматической труппы стоит в эти годы Людвиг Тик, с 1825 г. драматург придворного театра: теоретик романтизма, критик Вебера и поклонник Шекспира. Дрезденский театр приобретает шекспировский репертуар, и Вагнер, бросая греков, начинает заниматься английским языком, чтобы получить возможность читать Шекспира в подлиннике. Он декламирует в классе Гамлета и переводит монолог

Ромео размером подлинника. Но простое увлечение чем-либо — не в стиле Вагнера. Он должен сразу же испробовать свои силы в единоборстве с образцом. 1826—28 гг. заняты в молодом творчестве Вагнера сочинением большой трагедии, которая сохранилась до нас в рукописи, и образует заметный этап в ранней его биографии: «Лейбальд и Аделаида».

Трагедия смешна и одновременно трогательна. Вагнер впоследствии в 1842 г. говорит про нее, что она была «состряпана» из «Гамлета» и «Лира». В ней 42 человека умирало в течение действия и в конце драмы приходилось вызвать их снова в виде духов на сцену, ибо иначе не хватило бы действующих лиц. «Как сейчас вижу перед собою ее рукопись. Почерк был в высшей степени аффектирован, косо поставленные, изогнутые назад длинные буквы, которыми я думал придать рукописи оригинальность, напоминали персидскую клинопись». — Ряд стихов драмы построен по принципам аллитерации, повторения слов, начинающихся с одной и той же буквы — как это требовалось ранней средневековой северной поэзией, и как это будет любить поздний Вагнер. Внешность героя описывается красками самыми яркими.

Содержание драмы соответствует тем же «сильным нотам». Лейбальд — рыцарь; его отец был в свое время убит другим рыцарем — Родерихом. Как в «Гамлете», герою появляется тень отца и вызывает его на смерть. Лейбальд убивает Родериха, всех его сыновей и родных — всех, кроме последней дочери злодея, Аделаиды. Случай хочет, чтобы они полюбили друг друга. Герой в конце концов сходит с ума, преследуемый тенями убитых, убивает возлюбленную и умирает сам.

Сестры Вагнера и его лейпцигский дядя Адольф много смеялись над драмой Рихарда. Выше мы говорили уже о том значении, которое вскрывается в

противопоставлении передовых драматургов Германии этих лет, Клейста и Иммермана.

Молодой Вагнер по своему творческому началу вполне на стороне первого, однако, национальные вдохновения, типичные для драм Клейста, пока еще отстранены индивидуальными переживаниями. «Драма судьбы» — типичная дочь реакции. И хорошо, что Вагнер отдал ей дань в самом начале своей творческой карьеры, чтобы потом посвятить свое творчество теме преодоления судьбы.

Биографически эти годы представляют большой интерес. К ним относятся первые полудетские любовные увлечения Вагнера. Он сохранил нам имя «прелестно воспитанной» девушки Амалии Гофман, с которой он познакомился в семье Бэме приятеля по «Крестовой гимназии». В семье этого приятеля Вагнер жил пансионером с тех пор, как его мать с младшими сестрами поселилась в Праге у старшей сестры, Розалии, имевшей там выгодный ангажемент. Два посещения Праги зимою 1826 г. и весной 1827 г. запомнились Вагнеру. Три дня из Дрездена в Прагу в нанятом экипаже, переезд через Богемские горы при жестком холоде — но зато в Праге новый народ, арфистки и уличные музыканты, католические реликвии и часовни, «старинное великолепие и красота» — все это сплеталось в сознании мальчика с новыми романтическими переживаниями. Старшая его сестра Оттилия подружилась в Праге с «незаконными» дочерьми богемского аристократа, графа Пахта, и с одной из них, Женни, у мальчика Вагнера завязался один из тех «романов», без которых нельзя же было быть поэтом в эпоху господствующей чувствительности. К тому же здесь начинается знакомство Вагнера с рассказами Гофмана. Вагнер сам говорит, что «необыкновенно странное» мировоззрение Гофмана приобрело над ним «особенную власть».

Теодор Амадей Гофман-великий фантазер, и умный сатирик. Его боялась прусская цензура и любил за сказки, под внешностью которых угадывалась злая правда о современности, Карл Маркс. Гофман должен был стать близким Вагнеру в силу того, что сам был музыкантом, автором оперы «Ундина», в ряде своих рассказов выводя странных полусумасшедших, обаятельных чудаков, безумных от музыки. «Музыкальные новеллы»* Гофмана-своеобразный комментарий ко всей романтической музыке Германии начала XIX века. Его герои бессильно протестуют, изнывают в оковах мещанского благополучия, а музыка — порыв куда-то, беспочвенный и обреченный потому что этот индивидуалистический бунт, «убегающий» от действительности в мечту и от насиженных буржуазных городских местечек — на чужбину, «куда угодно, только бы прочь из этого мира».-Совсем как новелла автора «Капельмейстера Крейсlera» звучат воспоминания Вагнера о его вторичном посещении Праги. Он отправляется на этот раз из Дрездена пешком в сопровождении товарища. Им по дороге приходится играть роль странствующих подмастерьев, просить милостыню. По пути им встречается странный путешественник арфист в черном бархатном берете... А в Праге первая встреча — с изящным экипажем, где сидят обе прелестные подруги сестры... Вагнер вспоминает свой «ужасный вид» обожженное солнцем лицо, полотняную синюю блузу ярко-красную ситцевую фуражку на голове... В течение всей его жизни Вагнер отличался особенной болезненностью кожи лица. Он два дня потратил на припарки, прежде чем «окунуться в жизнь».

Летом 1827 г. — снова экскурсия пешком, на этот раз в Лейпциг, «неизгладимое впечатление» от студентов; в черных беретах, отложных воротничках, с длинными волосами, с цветными лентами корпораций, —

современники Занда теперь переменили эти свои старонемецкие костюмы на обычные модные наряды, всецело сохраняя «Коммент», особый «феодальный» кодекс поведения, резко противоположавший их «филистерству». Зимой 1827 г. в Лейпцигский театр получает ангажемент та из старших сестер Вагнера, которая после смерти Гейера работала в Бреславле, Луиза. Переезжает сюда же из Праги и мать Вагнера с Оттилией и Цецилией. Вагнер также стремится в Лейпциг. В Дрездене у него начинаются нелады со школой, он бросает дом Бэме и живет один в маленькой комнатке под крышей у вдовы «придворного чистильщика серебра», целый день сочиняя свою трагедию... Семья откликается на желание Рихарда. В начале 1828 г. он держит приемные испытания в «Школу Николая» в Лейпциге и к великому его неудовольствию оказывается принятым не в тот класс, в котором он находился в Дрездене, а в низший. В Лейпциге Вагнер глубоко разочарован в учебе, перестает интересоваться классиками. Его главные тяготения — чтение, поэзия, музыка.

Чтение: Гете. Вагнер просит дядю Адольфа почитать ему «Фауста» — и встречает ответ, что он его не поймет. Все равно: «Фауста» будет Вагнер изучать в гимназии, держа украдкой книгу в парте во время уроков и советуясь с товарищами на тему, какую замечательную добычу для оперы дала бы «кухня ведьм». Гофман: увлечение им означает увлечение странною для него музыкальной стихией. В Дрездене «Большой сад», а в Лейпциге «Гевандгауз», дом текстильной промышленности, в большом зале которого давались регулярные концерты. Здесь Вагнер знакомится с Бетховеном, впервые слушает A-dur'ную симфонию. Впечатление определяет он как неопишное. Увертюру к «Фиделию» и «Эгмонту» он узнает еще раньше. Вагнер как раз в это время впервые знакомит со своим

«Лейбальдом» дядю. Но первое детище Рихарда встречено критикой, жесткой и справедливой. В молодом авторе рождается сознание, что его трагический замысел только тогда будет завершен, когда к его тексту будет добавлена музыка: как Бетховен написал музыку к «Эгмонту» Гете так и к «Лейбальду» музыку напишет сам Вагнер, Так начинается его музыкальное призвание.

Он почти перестает ходить в школу. Он решает сам изучить теорию музыкальной композиции, берет в библиотеке напрокат книгу Ложье о методе «генералбасса» (контрапункта). У него не хватает денег для уплаты за абонемент. Летом 1829 г., оставшись, один в квартире, он берет уроки гармонии у Г. Мюллера, снова тайком, не зная, кто и как оплатит его учителя... Он заключает дружбу со странным по внешности меломаном Флаксом, необычайно худым и с необыкновенной манерой двигаться, в котором, кажется ему, он встретил воплощенного «капельмейстера Крейсlera». Сочиняет свою первую недошедшую до нас сонату, за которой следуют также потерянные квартет и ария для сопрано... Важнее всего была очевидно «Пастораль», навеянная Бетховеном и Гете («Каприз влюбленной»), сцена для трех женских голосов, за которой следовала ария тенора. «Я набросал только общий план», вспоминает Вагнер, «и приступил сразу к сочинению стихов и музыки, а также и к инструментровке, причем когда я писал одну страницу партитуры, я не знал, сколько-нибудь отчетливо текста следующей страницы». Для Вагнера открытиями этого времени были еще два великих музыканта прошлого: Гайдн и Моцарт, создавшие ту классическую немецкую сонату, которую Бетховен сделал носительницей революционного содержания. — В Магдебурге, куда была приглашена сестра Вагнера Клара, бывшая замужем за певцом Вольфрамом, и куда Вагнер (снова

пешком!) отправляется этим летом (1829 г.) — он знакомится с «музыкальным директором» Кюнлейном, проповедывавшем величие Моцарта и ничтожество Вебера; это в какой-то мере первая встреча Вагнера с тем моментом критики «нового», прогрессивного, за счет восхваления классики, с которым ему придется так много иметь дела впоследствии. Но Моцарта, подлинного мастера «настоящей» музыки, Вагнеру надо было узнать. Он его полюбил со всем жаром музыканта-профессионала. Как исключительно радостный подарок Вагнер увозит из Магдебурга также и партитуру неизвестного ему дотоле бетховенского концерта.

К этому времени Вагнер стал уже определенно и сознательно музыкантом. Характерно, что он пришел к музыке через поэзию. Как он пишет, поэзия, стихотворство, были для него легче, чем музыкальная композиция. «Теория музыки», вспоминает он по поводу уроков у Мюллера, «оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес». Когда музыкальные дела молодого Вагнера стали известны его семье, — одновременно с тем, что он уже полгода не посещал училища, — родственники — прежде всего муж сестры Луизы, известный лейпцигский книгоиздатель Брокгауз — решили учить его играть на рояли. Вагнеру пришлось доказывать, что для него «заниматься музыкой» означает «компонировать», а не «играть на каком-нибудь инструменте». Его первой победой в жизни было полученное им разрешение продолжать уроки у Мюллера — с условием аккуратно посещать школу. Вагнер тяготился школой. Он вспоминает, как в ответ на школьное задание написать стихотворение, он сочинил на греческом языке «хор» в честь борьбы греков за независимость; было ли это только бравадой гимназиста, желавшего показать, «что он может, когда захочет»?

Он бросил «Школу Николая» весной 1830 г. и перешел в старший класс «Школы Фомы»; в первой гимназии он заслужил себе такую нелестную репутацию, что не мог надеяться на благополучный выпуск в университет. Его сестра Розалия, актриса, переезжает на жительство в Лейпциг, и это приближает к Вагнеру также и театр. Сестра достает ему бесплатные билеты. В 1829 г. он видит впервые на сцене «Фауста» Гете. Огромное впечатление на него производит увиденный на сцене Шекспир («Юлий Цезарь», «Макбет», «Гамлет» и Шиллер. Но самое сильное из всех этих ранних переживаний связано с другим.

Опера в Лейпциге, не стоявшая на той высоте, как в соседнем Дрездене, показывала в эти годы в качестве новинок произведения Генриха Маршнера. Его «Храмовник и еврейка» (1829) и «Вампир» — представились Вагнеру ослабленным продолжением Вебера, но и Маршнеру будет суждено внести свою долю в сложение будущего стиля музыкальной драмы Вагнера. Любимый ученик Вебера, Маршнер, представитель либеральных течений немецкой буржуазной интеллигенции, оставался вполне романтиком, только может быть более «международным», чем Вебер. Событием же, которое потрясло Вагнера, было исполнение бетховенского «Фиделио» гениальной артисткой Вильгельминой Шредер-Девриент.

«...После представления бросился я к одному из моих знакомых, чтобы написать то короткое письмо, в котором я объявлял великой артистке, что, начиная с сегодняшнего вечера, моя жизнь приобрела свой

смысл, и что, если она когда-либо услышит в мире искусства мое имя... она должна вспомнить, что она меня в этот вечер сделала тем, чем я клянусь быть...» Это — индивидуальное переживание скоро было усилено и общественным.

В июле 1830 г. вся Европа потрясена была вестью революции в Париже. «Король божьей милостью» Карл X позорно бежит за границу; и старый Лафайетт, один из деятелей великой революции снова на авансцене публичного внимания. Париж распевает песню о «Лафайетте с седыми волосами»... Торжествующая буржуазия, хорошо помнящая террор и достаточно боящаяся «якобинства», спешит застраховаться от грозного призрака конституцией, во главе которой поставлен «король французов» Луи-Филипп Орлеанский, король-буржуа. И все-таки: впечатление в Европе осталось колоссальное. «В течение 15 лет казалось, будто творческая сила истории парализована. В течение пятнадцати лет строили и штукатурили, созывали конгрессы... раскидывали сети полицейской власти по всей Европе, ковали цепи... а между тем трех дней оказалось достаточно, чтобы свергнуть престолы и заставить задрожать другие», говорит Роберт Пруц — впоследствии один из передовых деятелей немецкого либерализма. В своей знаменитой картине «Свобода на баррикаде» Эжен Делакруа, величайший живописец века, изобразил гения революции в виде женщины с трехцветным знаменем в руке: «странное соединение Фрины, торговли и богини свободы», записал свое впечатление об этой картине Генрих Гейне. Но на картине не только аллегория. Уличный мальчишка поднял пистолет над барабанами: «эти гамены бились как гиганты», вспоминает зритель. И рядом с героем «третьего сословия», одетым в сюртук и цилиндр — представителем буржуазной интеллигенции, — фигура рабочего.

Для Германии проблема появления нового класса на арене мировой истории станет актуальной позднее. Но и сквозь торжествующую реакцию поднимаются около 1830 г. новые темы. Трагедия Михаэля Бера, рано умершего брата композитора Мейербера. «Струэнзе»,

ставит очень характерным образом перед посетителем театра и читателем вопрос о неизбежном конфликте «среднего сословия» с аристократией. Прежняя «драма судьбы» противоречит «морали нашего времени», как это записал Гейне. 1830 г. начинается для Вагнера не только занятиями музыкой и переменной школой, но и изучением истории.

Вторая по возрасту сестра Вагнера, Луиза, вышла замуж, как мы упоминали уже, за лейпцигского книгоиздателя, Фридриха Брокгауза. Тем самым семья Вагнера с одной стороны смыкается с крупной буржуазией промышленного типа, того класса, который начинал свой подъем именно в это время. Карьера семьи Брокгауз очень характерна. В эпоху реакции, когда, как писал один издатели молодому историку Гервинусу, «выгоднее заниматься изготовлением страсбургских пирогов, нежели изданием книг. Брокгауз сумел составить себе состояние основанием «Энциклопедического словаря», типичного для буржуазной культуры по содержанию, удовлетворявшего потребности в самообразовании, не выходя из стен собственной квартиры. Фирма Брокгауз выработала особый тип книги, популярно научной, добротной, рассчитанной на квалифицированного покупателя «Всемирная история» должна была воспитывать в буржуазных семьях патриотизм и добродетели класса; и как раз для работы над корректурой многотомного исторического труда Беккера пригласил Брокгауз Вагнера, с целью дать ему маленький заработок. За корректуру он получал восемь грошей. Вагнер вспоминает, какое впечатление на него произвела история средних веков и особенно французской революции, которую ему пришлось читать. Ему стоило большого труда переключить свое внимание на чисто политическое значение тех грандиозных событий, которые перед ним разворачиваются. Но

экстренные выпуски «Лейпцигской газеты» приносят весть о том, что новая революция — факт, и Вагнер пишет: «Внезапное сознание, что я живу в эпоху, когда совершаются такие события, естественно должно было произвести на семнадцатилетнего юношу необыкновенное впечатление. Общественность (Вагнер пишет «исторический мир») стала существовать для меня только с этого дня; и я естественно всецело примкнул к партии за революцию». — В Саксонии движение имело свой отзвук. Дрезден увидел уличные столкновения, здесь была провозглашена конституция, и Вагнер написал — потерянную — увертюру. Музыка ее начиналась мрачно, но затем появлялась тема, над которой написано было «Фридрих и свобода». — «Тема эта должна была постепенно разрастаться все шире и богаче, — до полнейшего триумфа».

Свое завоеванное, хотя еще и примитивное, искусство Вагнер сознательно ставит на службу обществу. А тем, что он уже может решать такие сложные музыкальные задачи, Вагнер обязан прежде всего самому себе. По ночам он переписывает партитуры Бетховена, погружаясь в «тайну тайн» девятой симфонии — которую тогда было принято считать венцом всего фантастического и непонятного. Бетховен для него уже тогда — высший из высших. Родные называют Вагнера «помешанным на Бетховене», Но Рихард чувствует и себе призвание не только поклонника, но и пропагандиста. Первое, сохранившееся письмо Вагнера адресованное издательской фирме Шотт в Майнце, предлагает для печати переложение девятой симфонии Бетховена на рояль в две руки, работу, только что выполненную семнадцатилетним Вагнером. Это интереснейший документ для познания Вагнера-музыканта. Рукопись до сих пор не издана; для рояля она не подходит и по отношению к Бетховену не точна.

Но — сколько энтузиазма к великому образцу вложено в эту несовершенную копию!

...Июльская революция продолжает свое влияние. В самом Лейпциге вспыхивают волнения. Зачинателями его являются студенты. Их процессия сомкнутыми рядами в один прекрасный день подступает к университету, требуя освобождения посаженных в карцер товарищей. Вагнер — в числе демонстрантов: вышедший из «Школы Николая» и еще не поступивший в «Школу Фомы», он весь во власти своих новых общественных переживаний. — Но студентов встречает ректор с извещением, что арестованные товарищи освобождены. Что же теперь? — Недовольство полицией, членами магистрата, было всеобщим. Внезапно в толпу студентов кинут клич итти и громить притон, которому по общей молве покровительствовал особо непопулярный член магистрата. Вагнер бросился за толпою... Он принимает «как одержимый» участие в погроме; ни капли крепких напитков — но он просыпается на следующее утро как пьяный и вспоминает о вчерашнем по обрывку красной занавеси разгромленного дома, трофею, захваченному бессознательно с собою...

Это еще не конец. Студенчество в Лейпциге — отнюдь не революционно. Оно плоть от плоти буржуазии. В сентябре столкновения с полицией принимают другой оттенок: действующими лицами выступают рабочие. Рядом с притонами оказывается уничтоженной и вилла богатого ростовщика банкира Эркеля. Начинаясь пора подъема промышленного капитализма рождает пролетариат. Он пополняется кадрами из окрестных сельских местностей, где безраздельно царило кустарное ремесло, уничтожаемое конкуренцией первых фабрик. Лейпциг переживает своеобразное «луддитство», бунт против машин. Особо угрожает это родственнику Вагнера, упомянутому выше

Брокгаузу, который одним из первых завел у себя скоропечатные машины. Безработные печатники угрожают его типографии и ему самому... «Бунт против собственности!» — Полиция бессильна — и недавние громилы-студенты выступают в роли спасителей города. Под лозунгом «Законы и порядок» они образуют патрули, охраняют жилища и заведения лейпцигской буржуазии. Город быстро наполняется студентами из соседних университетских городов. Богатея буржуазия чувствует их, и Вагнер, снова всею душой предавшийся новой деятельности, заключает восторженную дружбу с бравыми телохранителями Брокгауза, пьянствующими на его счет... «Скорее в университет» — его основной лозунг. В «Школе Фомы», куда он поступает только для того, чтобы добиться аттестата, он основывает в подражание студенческим свой «Коммент». В белых кожаных штанах и больших ботфортах Вагнер — «субсениор» — чувствует себя в преддверии настоящего студенческого блаженства свободы.

Вместе с тем он не бросает музыки. Тою же осенью 1830 г. когда, ок перекладывает для рояля IX симфонию Бетховена, от сочиняет (утерянную) увертюру в C-dur сонату B-dur для рояля в четыре руки, увертюру к «Мессинской невесте» (Шиллера) О них сам Вагнер впоследствии помнил немного. Зато четвертая работа этой осени, увертюра в B-dur сыграла в жизни Вагнера особую роль: это первое его музыкальное произведение, исполненное публично. До того он только некоторые вещи свои играл своей сестрой Оттилией дома на рояли.

«Увертюра в B-dur, обозначаемая обычно как «увертюра с ударами литавр», была принята к исполнению в придворном театре Лейпцига под управлением популярного молодого дирижера Генриха Дорна и исполнена — первый и единственный раз — 2 декабря 1830 г. на благотворительном концерте. Вагнер потом предполагал, ссылаясь на склонность Дорна к

«практическим шуткам», что все исполнение это было своеобразной провокацией. Сам Дорн пишет о ней в своих воспоминаниях: «Эта увертюра была отличной от всего привычного и обыкновенного... Так же ненормальной была композиция; но в ней было нечто, что внушило мне к ней уважение... я встретил сильную оппозицию со стороны оркестра...» Она была сочинена под сильным влиянием Бетховена — но — «особенно было в ней развито мистическое значение, которое я, — пишет о ней Вагнер, — придавал оркестру. Я разделил его на три враждующие друг с другом элемента... Я хотел подчеркнуть характерное этих элементов, даже для читателей партитуры, энергичной игрой красок, и только то обстоятельство, что я не нашел зеленых чернил, воспрепятствовало исполнению моего живописного плана». Струнные инструменты должны были в партитуре обозначаться красными, духовые — зелеными, остальные — черными чернилами. После «черного» начала вступала «красная» тема аллегро, которая на каждом пятом такте прерывалась «черным» ударом литавр. Эти частые удары, — давшие увертюре ее последующее обозначение — повергли публику в недоумение и веселие, а семнадцатилетнего автора — в несказанное смущение...

Решив уже бесповоротно, что цель его — университет и музыка, убедив свою семью, что в университете он не ищет себе профессии для заработка, Вагнер бросает, не окончив, «Школу Фомы» и незадолго до пасхальных каникул 1831 г., — 23 февраля, записывается в университет платным вольнослушателем под своеобразным именем «студента музыки».

Первое, что он сделал, получив студенческий билет, было вступление в корпорацию «Саксония» (самую аристократическую) и приобретение шапочки с серебряным галуном... В воспоминаниях Вагнера имеется много данных, характеризующих немецкое

студенчество 1831 г. Здесь силачи, дуэлянты, картежники и пьяницы. Здесь более взрослые и серьезные «академики», причастные к культурным движениям времени. Один из них знакомит Вагнера впервые с стихотворениями Гейне. Из профессоров Вагнеру больше других импонировал профессор эстетики Вейсс своим стилем — настолько мало понятным, что лектору приходилось ссылаться на «недоступность для обычного слушателя глубочайших проблем человеческого духа». От него впервые слышит Вагнер о Гегеле. Вагнер погружен во все что угодно, только не в изучение наук. Сильный темперамент увлекает его в неожиданные приключения. Он оказывается вызванным сразу на три дуэли на «кривых саблях», и Только случайность избавляет его от этой опасности.

Как многих, других, его захватывает в свои сети опера. Он днями и ночами пропадает в игорных домах Лейпцига, возвращаясь домой, бледный, изможденный... Он проигрывает все — и на последней грани риска, ставя на карту чужие деньги — полученные по доверенности пенсию матери — отыгрывается. Самый его ранний портрет, изображающий его вдвоем с его младшей сестрой Цецилией Гейер и относящийся к его школьным годам, подчеркивает его высокий лоб, развитую верхнюю часть черепа, большого на невысоком теле, акробатически ловком с детства. Воля — затем мысль и чувство: последовательность, определяющая жизненную борьбу и победу многих гениальных людей.

Наиболее же важным для Вагнера моментом его университетского времени было то, что он впервые подлинно серьезно стал заниматься музыкальной наукой. В лице кантора и «музыкального директора» церкви св. Фомы — место, которое в свое время занимал Бах, — Теодора Вейнлига, Вагнер нашел настоящего учителя. Талантливый музыкант, скромный и

терпеливый, Вейнлиг вначале, как это бывал уже раньше, отчаялся что-нибудь сделать с Вагнером — которому он прежде всего поставил условие бросить собственные композиции, пока он не пройдет с ним контрапункта. Но Вагнер на тот раз почувствовал «растроганное смущение». С Вейнлигом о вместе стал писать фуги, в течение нескольких месяцев прошел весь курс контрапункта настолько, что учитель ему сказал — «больше мне нечему учить вас». — Вагнер был даже испуган. — «Должно быть вы никогда не будете писать фуг и канонов», говорил ему Вейнлиг: «но то, что вы приобрели сейчас, это самостоятельность».

Эту самостоятельность в области художественного творчества Вагнер купил ценой отказа от студенческой жизни, которая вскоре вскрыла свое подлинное лицо в связи с политическими событиями следующего 1831 г. Речь идет о польском восстании и его кровавом подавлении войсками царского палача Паскевича. Вагнер был всецело на стороне польских борцов за национальную независимость. Поражение при Остроленке он воспринял как катастрофу — и то, что при этом он встретил только насмешку со стороны буржуазных корпорантов, сильно его от них оттолкнуло. Когда беженцы из Польши стали толпами проходить по Германии, волна сочувствия к ним вместе с чувством негодования по адресу царизма вновь подняла все политически живое, что было в Германии. Лучшим выражением этих настроений остаются «Польские песни» Платона. Знал ли их Вагнер? — Его отклик на трагедию Польши приходится на следующий год. Пока он еще только учится контрапункту.

Вейнлиг познакомил его ближе с Моцартом. Стремление к ясности и простоте воплощено в фортепианной сонате В-dur, первом напечатанном произведении Вагнера-музыканта. Своей сестре Оттилии Вагнер пишет в письме от 3 марта 1832 г.: «на этой

неделе вышла из печати моя соната для пианино, которую я посвятил моему Вейнлигу. Я за нее получил 20 талеров ассигнациями». Она издана была у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге и продавалась за 20 грошей. Эта соната — явное подражание Моцарту с реминисценциями Бетховена. — Гораздо свободнее «фантазия Fis-moll», опубликованная впервые только в 1905 г. Здесь налицо снова воспоминания Бетховена, но зато и новые, первые ростки просыпающейся оригинальности. На фоне ранней фортепианной музыки Вагнера эта «фантазия» считается лучшим его первенцем. Опубликованный в том же 1832 г. у Брейткопфа второй opus Вагнера «Полонез» для рояля в четыре руки, неопубликованная соната A-dur — не столь интересны. Может было существенно только то, что в «Полонезе» Вагнер вновь вспоминает Вебера, стремясь сочетать его темы с бетховенскими в A-dur'ной сонате.

Затем — три увертюры. Первая из них окончена 26 сентября 1831 г., не опубликована — хотя и исполнялась в концерте в «Гевандгаузе» 23 февраля 1832 г.: здесь афиша впервые назвала имя Вагнера. Он сам писал, что использовал здесь увертюру Бетховена к «Кориолану». Газеты поместили одобрительные заметки, и престарелая мать Вагнера ласково заулыбалась ему. Вторая: увертюра и финал к драме «Король Энцио», Эрнста Венъямина Раупаха, ловкого драматурга-полуромантика. В ней налицо изобразительно-программные, и чисто музыкально-тематические мотивы, часто напоминающие Бетховена. Третья большая увертюра для оркестра в C-dur, оконченная Вагнером 17 марта 1832 г., была первой, исполнением которой (в концерте частного музыкального общества) дирижировал сам автор.

Вагнер вполне оправдывал надежды Вейнлига. Он быстро занял одно из передовых мест в лейпцигской музыкальной жизни. Отзывы в прессе были

одобрительны. Окрыленный лучшими чаяниями, Вагнер берется за большую симфонию в C-dur и одновременно за композиции на слова Фауста». «Студент музыки» становится настоящим музыкантом. Его связь с университетом прерывается окончательно. Близятся годы странствий.

ГОДЫ СТРАНСТВИЯ

3-го мая 1832 г. восемнадцать оставшихся в Лейпциге поляков-беженцев разгромленного восстания праздновали день польской конституции. Они пригласили в гостиницу на окраине города духовой оркестр, игравший народные песни. В числе немногих приглашенных был и юноша Вагнер, подружившийся с лидером этой эмигрантской группы, Викентием Тышкевичем. Новое переживание для впечатлительного юноши: слово «отчизна», романтика изгнания, национальная музыка, вино... «Сон этой ночи» был им претворен в оркестровую увертюру «Polonia» окончил ее значительно позднее. Мрачная прелюдия C-moll прерывается национальными мотивами: мазурки и песни... Впервые эта увертюра была исполнена только пятьдесят лет спустя.

С Тышкевичем Вагнер летом 1832 г. поехал в Вену. В чемодане Вагнер вез три увертюры, уже исполнявшиеся в Лейпциге, и большую только что оконченную симфонию.

Год смерти Гёте! Вагнер вступил в полосу самостоятельных творческих исканий, в пятидесятилетнюю полосу борьбы, разочарований, иллюзий и достижений. Но пока, в Вене он слушал вальсы старого Иоганна Штрауса, делал экскурсии (и долги), и вообще жил в свое удовольствие. Впервые познакомился Вагнер с операми великого композитора, реформатора оперы и драмы Глюка («Ифигения в Тавриде»), одного из предшественников его собственных будущих достижений. Глюк был ему знаком еще только и Гофман: — «Кавалер Глюк» — одна из лучших новелл Гофмана — и Вагнер ждал от

«Ифигении» потрясающих впечатлений. Их не было. Глюк показало Вагнеру скучным. Модная в Вене опера «Цампа» Герольда вызывала у Вагнера чуть ироническое отношение. Такое же отношение у него и к Венской консерватории, несмотря на то, что там в виде пробы была сыграна привезенная Вагнером его D-moll'ная увертюра.

После Вены Вагнер останавливается в Праге. Здесь он частый гость в имении графа Пахта. Увлечение его Женни — красивой дочерью Пахта — вылилось в недошедшем до нас романсе «Колокольный звон» на слова одного из друзей Вагнера по школе, Теодора Апеля. Но графские дочери — все же не для молодого музыканта, у которого, кроме будущего, ничего нет. Правда, Вагнер импонирует им своей музыкой. Скорее настойчивой дипломатией, чем музыкальными достоинствами самой вещи, добивается Вагнер того, чтобы директор Пражской консерватории Дионис Вебер исполнил силами ученического оркестра его новую S-dur'ную симфонию. Несколько позднее Вагнер писал: «во мне выработалось убеждение невозможности сделать в области симфонии, после Бетховена, что-либо новое и значительное. Напротив, опера... действовала на меня возбуждающим образом...»

Когда Вагнер убедился на горьком опыте, что дочери графа Пахта не для него, когда однажды его просто не пустили к ним дальше передней, он «отомстил» им своей первой оперой «Свадьба». Ее он писал в Праге в квартире знакомого актера, пряча рукопись за спинку дивана, когда в комнату входили... «Свадьба» — «темнейший» драматический этюд, в котором по признанию самого Вагнера звучали отголоски «Лейбальда». Вначале Вагнером была набросана на эту тему новелла, одно из многих подражаний Гофману. Любовь к чужой невесте некоего молодого человека, «интересного, замкнутого, погруженного в

меланхолию», его таинственная гибель, смерть невесты в день свадьбы... В новелле должен был фигурировать еще и старый музыкант, играющий на органе во время «потрясающего похоронного обряда» и умирающий во время музыки — «когда еще над ним реют тона неумолкшего трезвучия». Замысел Вагнера ясен. Это он сам — отвергнутый жених благородной дамы, что же: он умрет, но и она, виновница его гибели, не достанется другому: совесть заставит умереть и ее. А музыкант — это тоже он сам. В музыке он найдет утешение, благородное разрешение от земной страсти...

Эпоха реакции выработала все эти несложные схемы, свидетельствующие о недостатке воли к жизни. Вагнер, уморивший всех действующих лиц своего «Лейбальда», пользуется тем же приемом, довольно легким для писателя, когда он не знает, как ему бить с сложной драматической ситуацией. Но введение образа музыканта, расщепление героя на две фигуры, — психологически интересно. Искусство может стать самым изумительным «предохранительным клапаном» для любовных трагедий. Вагнер это ясно чувствовал и, начав писать оперу на тему своей неоконченной новеллы, обошелся в опере уже без фигуры музыканта.

От «Свадьбы» до нас дошел только фрагмент, опубликованный впервые в 1913 г. Содержание оперы известно нам по изложению самого Вагнера, оно запутано и построено на мотивах средневековой романтики в стиле псевдо-Оссиана. Опера не понравилась сестре Вагнера, Розалии, которой он показал свое новое произведение по возвращении в Лейпциг. Из всех родственников Вагнера именно его старшая сестра наиболее понимала его. Вагнер бросил в огонь свою драму.

Зато C-dur'ная симфония, исполненная впервые в Праге, а затем в Лейпциге в 1832 г., заслужила полное одобрение слушателей. Работу хвалила «Всеобщая

музыкальная газета» за «большое старание», а под отзывом, отмечавшим в симфонии «энергию мыслей, бурный смелый шаг... и девственную наивность», — стояла подпись молодого писателя, имя которого в биографии Вагнера впервые персонально смыкает ее с судьбами всего молодого поколения передовой Германии: имя Генриха Лаубе. Рихард Вагнер и в данный момент и впоследствии многим был обязан этому недюжинному человеку.

Сын каменщика, старше Вагнера на семь лет, Генрих Лаубе с трудом «выбился» в первые ряды немецкой литературы. Он был знаком с Розалией Вагнер, и в 1832 г., вернувшись из Праги, Рихард близко сошелся с ним. Лаубе был для Вагнера прежде всего представителем «новой Европы». После июльского переворота в Париже молодая немецкая буржуазия оформляет свою политическую платформу. «Наука осталась позади меня, история манила меня вперед», писал молодой Гуцков. В 1834 г. Лудольф Винбарг впервые пускает в ход термин «Молодая Германия», под которым впоследствии будут объединять в Берне, и Гейне, и Гуцкова. «Что можете вы делать? — Гулять при свете вечернего солнца? — Где ваша борьба для торжества новых идей?» — спрашивает Гуцков своих предшественников, романтиков. — «Молодая Германия» смыкает фронт с тем вариантом раннего романтизма, который в «Люцинде» Фридриха Шлегеля славил свободную чувственность, право на праздность, и был манифестом раннего буржуазного индивидуализма. «Они провозвещают разнузданное республиканство без добродетели», писал в 1835 г. про «Молодую Германию» знаменитый журналист-доносчик Вольфганг Менцель, прозванный «французоедом».

10 декабря 1836 г. Союзный сейм Германии запретил «всякое распространение сочинений «Молодой Германии» за то, что они «самым наглым образом

нападали на христианскую религию, унижали существующий общественный строй и разрушали все правила нравственности». Генриху Лаубе было дано показать новой партии ее конкретное обличие. Жизненная философия молодого поколения была воплощена в большом романе Лаубе «Молодая Европа» (1832 г.). Роман этот имеет три отдела: «Поэты», «Воины», «Граждане». Для Вагнера пока важен был только первый отдел. Лаубе пользуется «эпистолярной» формой: его герои пишут друг другу длинные принципиальные послания; все они — «проблемные натуры». Но, кроме того — все они «демократично говорят о свободе, выявляют себя республиканцами. Свобода эта, конечно, прежде всего «свобода индивидуальности». Герои Лаубе больше всего времени тратят на любовь. Революционное задание может бы заострено только в области семейной морали.

«Молодая Германия» была большим событием и культурном и художественном фронте Германии. Новое поколение буржуазной интеллигенции заявляло о себе достаточно решительно и уверенно. Если для нас сейчас вполне ясна псевдореволюционность «Молодой Германии», то в дни затхлости и реакционной успокоенности даже те разговоры, которые ведут между собою герои Лаубе, представлялись выдающейся смелостью. Лаубе, как организатор партии, конечно, хотел привлечь к ней и такого подающего надежды музыканта, каким был Вагнер — в этом нет сомнения. Его отзыв о вагнеровской симфонии — достаточное тому доказательство.

В январе 1833 г. Вагнер уезжает в Вюрцбург, где при местном театре занят был в качестве певца, актера и режиссера самый старший брат Вагнера, Альберт. Вагнера пригласил местный «музыкальный ферейн» исполнить одну из его увертюр: лестное для молодого композитора предложение. Альберт Вагнер к тому же

устроил брату и некоторый заработок — быть репетитором хора при театре на жалование 10 гульденов в месяц. С собою Вагнер берет начатую работу, либретто новой оперы. Выбор ее темы и последующее ее оформление весьма знаменательны. Из-за этого замысла он отклоняет даже предложение Лаубе, сделанное ему перед отъездом: предоставить в распоряжение Вагнера текст, который Лаубе приготовил для самого Мейербера.

Джакомо Мейербер — блестящий музыкант международного масштаба, сын берлинского банкира, одинаково свой в Италии и в Париже, где он имел безмерный успех в 1831 г. постановкой «Роберта-дьявола»; кумир музыкальной критики и публики; глава партии, к которой молодой Вагнер готов было примкнуть, ожидая от Мейербера «необычайной оригинальности и эксцентрических новшеств». Для Вагнера было лестным, что Лаубе, ставший знаменитым и к тому же занявший в Лейпциге видный пост редактора «Газеты для светских людей», счел его достойным выполнить то, что тот предназначал для самого видного из оперных композиторов. К тому же тема, предложенная Лаубе Вагнеру, не могла быть для него посторонней. Либретто Лаубе называлось «Костюшко» и было посвящено революционно-освободительной борьбе польского народа против царской России, борьбе, которой так сочувствовал Вагнер. Но он отказался от предложения Лаубе, отъезд в Вюрцбург позволил это сделать вежливо. В чем же дело?

Творческое упрямство Вагнера шло всегда собственным путем. И он сознательно вызывает скепсис Лаубе, посвящая свое вюрцбургское время сочинению оперы (типичной, «настоящей» оперы!) на сюжет одной из «Сказок для театра» Карла Гоцци, одного из любимейших драматургов Италии XVIII века, горячего поборника «театра масок».

Сюжетом для своей оперы «Феи», которой было суждено стать первой законченной оперой Вагнера, он избрал пьесу Гоцци «Дама-змея». В этой сказке — обычная для Гоцци смесь фантастики, реальности, патетики и юмора, которая столь характерна для «театра масок». Порою кажется, что Вагнер потому так ухватился за тему Гоцци, что она была для него новым поводом «освободиться» от своего прежнего «ультратрагического», юношеского романтизма.

Итальянского оригинала Вагнер придерживается очень близко, сохраняет последовательность сцен, заимствует ситуации, имена, остроты, композиции, изменяет конец.

В пьесе Гоцци фея превращается в змею, муж чтобы ее вернуть, должен победить свое отвращение к ней и ее поцеловать. У Вагнера героиня обращена колдовством в камень и герой оживляет ее при помощи песни. Опера кончается тем, что герой — «Ариндаль» — становится мужем феи и получает бессмертие.

Ариндаль поет:

«Я отдаю тебе земное царство,
Мне высшее назначено блаженство» —

А хор кончает:

«Ему высокий выпал жребий,
Он отрясает прах земной»...

Этого финала нет у Гоцци. «Гедонизм», обетование любовного счастья, у Вагнера заменяет «общественность» Гоцци. «Земной прах» Вагнером воспринят как нечто низменное. Волшебное царство фей манит его слишком яркими красками. Мотивы любви смертного и феи, восходящие к средневековым

легендам о «Мелюзине», запрет узнавать тайну — все это встретится позднее у Вагнера в «Лоэнгрине».

Мы останавливались уже на той проповеди «моральной свободы», которая характеризовала героев «Молодой Германии». По существу Вагнер всецело примыкает к ней в своем желании «улететь на небо любви» от «земного праха». Это — типичная тенденция индивидуалистического гедонизма в эпоху реакции. Вагнер через Лаубе оказывается в едином ряду с искусством и идеологией XVIII века. Гоцци не случайно оказывается его предшественником. Сам Вагнер неоднократно указывает на свое увлечение одним из замечательнейших романов XVIII века. «Ардингелло» Вильгельма Гейнзе (1749-1803), очень талантливый современник Гете и наиболее, может быть, последовательного эпикурейца эпохи «бури и натиска», выразившего ту индивидуалистическую волю к личной свободе и праву на пользование благами мира, которая руководила молодостью буржуазии, повторившись и у Шеллинга в «Люцинде» и в «Молодой Германии». Лаубе вновь переиздал «Ардингелло» Гейнзе, вышедший впервые в 1787 г., как блестящий гимн чувственности и искусству. «Кроме сладострастия человеку ничего не дано». — Христианство — религия монахов..., которая с самого начала не предназначена быть всеобщей». — «Только сила блаженна».

Вагнер с особенным восторгом подхватывает эти мысли предреволюционного поколения. Он ощущает себя молодым, внутренне свободным — прежде всего от монашеского христианства. Религия и церковь играют в этот период жизни Вагнера очень малую роль. Говоря о своей обязательной для лютеранина «конфирмации» в 1827 г., Вагнер подчеркивает, что это был первый и последний раз, когда он принимал причастие. Служителей культов он не любил никогда.

Гоцци и Гофман, Гейнзе и Лаубе, в сочетании с собственными поэтическими юношескими опытами, дают в сумме молодого Вагнера-поэта, а Вагнер-музыкант в «Феях» использует прежде всего Вебера и Маршнера. Мелодии тривиальны. Но оркестру отведена значительная роль, есть попытки описания действия в звуках. Но есть и шаги в сторону дешевого успеха. Это — неизбежное следствие работ молодого Вагнера в качестве «репетитора хоров» в вюрцбургском театре. Вагнер проходит с певцами партитуры старого неаполитанского композитора Паера, Маршнера («Вампир») и Мейербера («Роберт-дьявол») Работа действует на него «эстетически деморализующе». — Его «классический вкус падает».

Музыка к «Феям» заняла у него ровно пять месяцев, от 6 августа 1833 г., до 6 января 1834 г. Вагнер живет в Вюрцбурге весело, заводит друзей, кутит, увлекается хористками и начинающими певицами театра... — «Я не имел ни малейшей иллюзии относительно своей внешности, — пишет Вагнер, — но зато у меня постепенно выработалась известная самоуверенность в обращении». Осенью 1833 г. Вагнер руководит исполнением своей симфонии C-dur и увертюр в концертах музыкального общества. С успехом исполняются любителями и отрывки его новой оперы В «необычайно самонадеянном и веселом» настроении возвращается Вагнер в 1834 г. в Лейпциг. Его основной план — устроить «Фей» на сцене лейпцигского театра. — Можно уже сейчас упомянуть, что «Фей» в театре поставлены не были, хотя и были приняты дирекцией. «Фей» не понравились руководителям театра; только старый музыкант Бирей, бывший руководитель театра в Бреславле, дал Вагнеру высокий ободривший его отзыв.

В Лейпциге начинались иные веяния. Город насчитывает уже целых 50 тыс. жителей; университет

получает новую организацию; книгоиздатели образуют союз, одно из первых предпринимательских объединений, сыгравшее впоследствии крупную роль в жизни Германии. В 1834 г. Шуман основывает в Лейпциге «Новый музыкальный журнал». Директором концертов в Гевандгаузе будет в ближайшее время Мендельсон, представитель по существу реакционного направления в искусстве, требовавший от него содержания, которое было бы «немецким, возвышенным и благородным»; художник, который, по словам боготворившей его публики (крупно буржуазной), «оказался в состоянии при помощи своего гения служить истинному искусству... чистых звуков чувства и закономерной гармонии».

«Реалист и глубокий музыкальный мыслитель Шуман — представитель другого, более устремленного вперед течения господствующего искусства.

Первая половина 1834 г. в жизни Вагнера — некоторая передышка в его творчестве. Он начинает чувствовать себя в оппозиции к существующему музыкальному «сегодня». В его суждениях о немецких композиторах «произошел резкий переворот». Выступление Шредер-Девриент окружило в его глазах ореолом сладкую музыку Винченцо Беллини, итало-французского мастера, вышедшего из школы Россини, но бывшего по существу романтиком. К тому же постановка в Лейпциге «Эврианты» Вебера дала Вагнеру повод пересмотреть и свое сентиментально-юношеское (его собственное выражение) преклонение перед Вебером. Конечно, «Эврианта» — не «Фрейшюц». Вторая опера Вебера, в известной мере академическая, предстала перед Вагнером как представительница подлежащего преодолению «классического» начала в музыке. Это согласовывалось с идеями Лаубе и всей его группы; и вот Вагнер по предложению Лаубе выступает в новой для него роли: писателя-рецензента. Первая

критико-теоретическая статья Вагнера, полная молодого задора, появилась в № 111 «Журнала для сельских людей» 10 июня 1834 г. Высказанные в ней мнения о немецкой музыке очень решительны. «Основная область немецкой музыки — симфония. — Немецкой оперы у нас нет, и причина та же, по которой у нас нет и национальной драмы. Мы слишком «духовны и слишком учены, чтобы уметь создавать живые человеческие образы». Вагнер делает исключение для Моцарта — но он ведь брал для своих опер итальянские мотивы. — Вебер — «никогда не умел справляться с пением, и почти также — Шпор». «Голос певца может быть подлинной музыкальной речью...».

Вагнер противопоставляет «драматическую правду» французской оперы от Глюка до Обера «лиричности» Вебера и «элегичности» Шпора. Главная беда немецкой музыки, по мнению Вагнера, ее «ученость», конечно, специально музыкальная «техничность». «Живая теплая жизнь» — цель будущей немецкой оперы. «Мы должны уметь схватить время и стараться выковать его новые формы». Эта статья Вагнера представляется настоящим его манифестом.

...В мае 1834 г. Вагнер вместе с своим другом поэтом Теодором Апелем отправляется в Богемию. Состоятельный Апель везет Вагнера в удобном экипаже, друзья останавливаются в комфортабельных гостиницах, ведут споры о Гофмане, Бетховене, Шекспире, Гейнзе... По утрам, убегая от своего приятеля. Вагнер набрасывает в записной книжке план еще одной новой оперы. Теперь он намечает темой Шекспира «Мера за меру» — пьесу, которую как раз в эти же годы использовал для своего «Анджело» Пушкин...

Основную целью путешествия — были встреча с прежней привязанностью, красивой Женни в Праге. — Вагнер сам отмечает, как он изменился со времени

«Свадьбы». — «От меня теперь нельзя было добиться разумного слова... Зато, расшалившись, я позволял себе всякие вольности». — В «Черном коне» — гостинице в Праге — по вечерам Вагнер и Апель оказываются в центре шумной компании, в которой Вагнер порою щеголяет своею акробатической ловкостью, а, однажды ночью подбивает присутствующих спеть Марсельезу. Французский революционный гимн в пределах меттерниховской Австрии! — На следующее утро Вагнера приглашают в полицию, где ему предлагают покинуть Прагу. Друзья возвращаются в Лейпциг. «Этим возвращением очень определенно заканчивается юношеский период моего роста».

По возвращении из Праги Вагнер нашел в Лейпциге неожиданное для себя приглашение занять должность капельмейстера при магдебургской театральной труппе, включавшей, как большинство тогдашних немецких театральных организаций, одновременно оперу и драму. Магдебургская труппа гастролировала тогда в Лаухштедте (летом театры обслуживали курорты), куда и поехал Вагнер «посмотреть» ее. Она так характерна для тогдашней немецкой художественной культуры! Во главе ее стоял Бетман, «пожилой человек в халате и колпаке», постоянный банкрот. Все его дело — это сплошная бесхозяйственность и неряшество. Его жена — «госпожа директорша», правила делами труппы, лежала больная, на кушетке. Режиссер Шмале, фантазер и аферист; актеры, которым не хватало или голоса, или умения держаться на сцене, чаще — и того и другого; беззубый старый капельдинер, решающий, какие вещи когда давать, — и «первая артистка», фрейлейн Минна Планер.

Этой женщине было суждено стать женой Вагнера. Старше его на четыре года, она уже была матерью, считалась невестой молодого аристократа — и вместе с тем выделялась на фоне «распущенности пошлости, как

фея, неизвестным образом попавшая в этот вихрь». Очень привлекательная и свежая по наружности, Минна была дочерью бывшего горниста, впоследствии кустика в Дрездене, попала на сцену случайно, не испытывая «никакой страсти к театру, смотря на сценическую карьеру, как на средство быстрого обогащения». Трезвая, хозяйственная, красивая молодая немка... Увидев ее и получив возможность жить в доме, где она квартировала — причем хозяева из соображений нравственности ночью запирали ее комнату на ключ, — Вагнер сразу решился принять место капельмейстера, съездил за вещами в Лейпциг (здесь ему пришлось проститься с Лаубе, высланным полицией из Саксонии и вскоре арестованным), вернулся в Лаухштедт и начал свою работу капельмейстера с постановки моцартовского «Дон Жуана». Жалование платилось неаккуратно, работы было много, среда была всячески неблагоприятна — но Минна была тут, ухаживала за своим соседом, когда у него сделалось рожистое воспаление лица, — и «общение с любезной соседкой» обратилось у Вагнера в «страстную привычку»...



Театр в Дрездене. Арх. Г. Земпер.



Вагнер в Цюрихе. Литография Бореля с портрета Штокар-Эшер.

Его творчество находится на перепутье. Он помечает датой 4 августа 1834 г. фрагмент новой симфонии в E-dur, оставшейся неоконченной. Здесь Вагнер снова в кругу Бетховена (VII и VIII симфонии) В Лаухштедте и несколько позднее в другом курорте Рудельштадте, Вагнер с удовольствием работает над стихотворным

текстом своей второй оперы — «Запрет любви». Вагнер был превосходным дирижером, и быстро завоевал себе оркестр и публику. Свои взгляды на художественные задачи он высказывает в статье, опубликованной в № 63—4 от 6—10 ноября 1834 г. в лейпцигском «Новом музыкальном журнале» Шумана. Основной тезис ее сводится к указанию на необходимость реформы немецкой оперы. Ей не хватает искусства пения. Оркестр вместо того, чтобы быть «почетным караулом» пения, сделался его палачом. Истинная ценность драматического искусства заключается в том, чтобы воплощать внутреннюю суть всех человеческих действий. Только к человеческому чувствует человек участие. Для оперы важна только одна вещь — поэзия. Слова и звуки — только ее выражение.

Но пока Вагнер не развивает дальше своих теорий. Труппа переезжает в Магдебург. Вагнер ревнует Минну к ухаживающим за ней аристократам, женский персонал оперы оказывает молодому «музыкальному директору» достаточное число знаков внимания. Но Минна умеет укрощать своим веселым спокойствием эксцентрический характер Вагнера, а однажды, придя к Минне после вечера, проведенного за картами и вином, Вагнер просыпается утром в ее постели...

Эта связь будет потом долгим гнетом для Вагнера. Но сейчас — он счастлив.

Во второй половине сезона в Магдебурге навещает Вагнера его друг Теодор Апель, привезший для постановки свою драму «Колумб». К ней Вагнер сочиняет музыку; он сам рисует программу ее увертюры следующим образом:

«Оркестр... изображал море и, если угодно, корабль на нем. Мощный, страстный и стремительный мотив носился над шумом волн. Мотив фата-морганы передавался глубочайшими пианиссимо под еле брезжущие фигуры скрипок: это — обетованная страна,

которую зорко высматривал глаз Колумба, чтобы наконец после высочайшего напряжения неутомимого искателя, она отчетливо предстала как страна будущего»... Для мотива «фата-моргана» Вагнер заказал три пары различно настроенных труб, чтобы исполнить мотив с самыми разнообразными модуляциями. В конце увертюры эти шесть труб сливались в основной тональности, «заставляя звучать победный мотив во всем его ликующем великолепии».

Увертюра предвещает «Летучего голландца» и является наиболее значительной из всех юношеских оркестровых вещей Вагнера.

В апреле 1835 г. Магдебург посетила Шредер-Дориент, остававшаяся идеалом артистки в глазах Вагнера. Он ближе познакомился с нею; и на 2 м. 1835 г. Вагнер объявил свой бенефисный концерт ее участием. Концерт прошел плохо. Не без юмора вспоминает Вагнер, как исполнение «Битвы при Виктории» Бетховена, — произведения, богатого всевозможными эффектами вплоть до имитации артиллерийского огня, — заставило изумленную и оглушенную публику броситься из залы...

Вагнер обременен долгами; он никогда не знал счета деньгам и всегда жил «выше своих средств У него всегда нескончаемое количество кредиторов В начале мая, после окончания сезона, Вагнер отправляется к родным в Лейпциг, главным образом, чтобы достать деньги для покрытия долгов. Вагнера сопровождает пудель (он всю жизнь чрезвычайно любил собак), а Минна Планер, направляющаяся на время отпуска в Дрезден, навещает его семью в Лейпциге. В «Гевандгаузе» единственный раз «исполнена увертюра к «Колумбу»: руководство Мендельсона уже приучило лейпцигскую публику к иным вкусам, увертюра успеха — увы! — не имела. Вагнеру не нравится в Лейпциге. Он ищет какого угодно предлога уехать. К тому же

приближается время, когда ему как саксонскому подданному предстоит отбывание воинской повинности. Вагнеру 22 года... Он достает себе недельный паспорт-документ, с которым ухитрился прожить семь лет... Это — беспокойное и неясное время. Вагнера тянет к более широким горизонтам. Вернувшись к осени в Магдебург, он узнает о субсидии, полученной театром, и предлагает директору подобрать для него образцовую музыкальную труппу, на свой счет объехав Германию в поисках артистов. — С этой целью Вагнер снова едет в Лейпциг (где его шурин Брокгауз скептически отказывает ему в финансовой помощи), затем в Прагу, Карлсбад, Нюрнберг, где приглашает в Магдебург сестру свою Клару и мужа ее Вольфрама. Останавливается по Франкфурте, откуда ему приходится уезжать без багажа, оставленного на покрытие долга гостинице. Во Франкфурте он начинает вести заметки для своей будущей биографии, заносая в «большую красную записную книжку» точные даты своей жизни. Может быть, он еще и сам не знает, чего он хочет...

В Магдебурге, куда он возвращается к сентябрю 1835 г., его ждет капельмейстерская работа, постановки шпоровской «Иессонды», оперы действительно серьезной, написанной еще в 1823 г., исполнение которой завоевало Вагнеру «уважение образованных любителей музыки», беллиниевской «Нормы». Театральная труппа приближается к распаду. Минна Планер и зять Вагнера Вольфрам переезжают из Магдебурга в Берлин, где театральные дела идут лучше. Вагнером овладевает испуг относительно судьбы его новой оперы «Запрет любви», партитуру которой он окончил в начале 1836 г. Он всеми силами уговаривает певцов, чтобы они разучили его новую работу — которая, несмотря на «легкий» характер музыки, все-таки была большой и ответственной оперой. На репетиции и постановку «Запрета любви» оставалось всего 10 дней.

29 марта 1836 г., опера все же была поставлена, причем никто из исполнителей ролей не знал, действие было запутано, в публике никто ничего не понял... Цензура придралась к названию, и его пришлось заменить другим: «Послушница из Палермо». Второе представление оперы не состоялось, потому что за кулисами произошла драка на почве ревности. Карьера Вагнера в Магдебурге на этом и закончилась.

В «Запрете любви» Вагнер воспекает сильные страсти, свободу, возмущающуюся против всяких оков и, прежде всего, против узкой и жесткой морали. Монастырь и средневековый закон оказываются в «Запрете любви» опрокинутыми и «изверженными». Торжествует молодость, право на любовь.

Как музыкант Вагнер компонуется здесь по итальянским и французским образцам. Он сам отмечал в ней влияние «Немой из Портичи» Обера и «Сицилийской вечерни» Беллини. Оперной техникой Вагнер овладел уже всецело. Приходится констатировать в «Запрете» наличие не только юношеского энтузиазма, но и театрального мастерства, «дара сцены». В 1933 г. возобновленная постановка «Запрета» в Берлине прошла с явным успехом.

Магдебургская карьера Вагнера закончилась на трагикомическом втором представлении «Запрета». Перед ним вставал вопрос о дальнейшем жизненном пути. Руководящим было одно только желание — не разлучаться с Минной Планер. Рассудительная возлюбленная Вагнера обеспечила себе во время своей берлинской поездки выгодный ангажемент в Кенигсберг — на крайний северо-восток Пруссии. Вагнер условился с нею, что она поставит условием своей работы в Кенигсберге предоставление там же работы и Вагнеру в качестве капельмейстера. Беда была только в том, что место это было уже в Кенигсберге занято. Впрочем переписывавшийся с Минной кенигсбергский директор

театра давал ей понять, что надежда на место для Вагнера не исключена.

В мае 1836 г. Вагнер едет в Берлин (по дороге в Кенигсберг) и пробует в этом «претенциозном», как он его называет, городе устроить «Запрет» на сцене. Но попытка терпит неудачу...

Кенигсберг встретил Вагнера неприветливо. Оказалось, что капельмейстер театра, занимавший место, на которое претендовал Вагнер, вовсе не собирался уходить. Вагнер добился, однако, чтобы ему было обещано некоторое вознаграждение, как резервному капельмейстеру. Интриги и отсутствие работы, безденежье, суровый климат; — единственный приятель — оригинал и страстный любитель театра, Абрагам Меллер, и Минна Планер, — как единственно близкое существо на чужбине... — 24 ноября 1836 г. Вагнер вступает с ней в официальный брак...

Должность капельмейстера при Кенигсбергском театре Вагнер мог получить только весной 1837 г. Зима прошла у него почти бесплодно. Еще в Берлине Вагнер вернулся к своим «политическим» увертюрам. Он оканчивает увертюру 1832 г., посвященную Польше. В Кенигсберге он пишет увертюру «Правь, Британия», перелагая на сложный оркестровый состав (оперный и военный) мелодию английского официального гимна.

Вагнер направил увертюру в Лондон и не принял рукопись обратно, когда ее ему вернули... Увертюра была потеряна вплоть до 1904 г- Это пустая, громкая музыка.

Причину неудачи «Запрета любви» Вагнер полагал в недостаточном соответствии между замыслом и средствами выполнения: ведь ему открыты только небольшие театры; и вот он задается целью создать произведение, доступное самой легкой сцене. Таким произведением он считал свою новую оперу — «Мужская хитрость больше женской» на сюжет «1001 ночи»,

стихотворный набросок которой относится ко времени пребывания его в Кенигсберге.

Еще одно либретто занимало Вагнера в это же время: из романа Г. Кенига, не отличавшегося большими достоинствами, Вагнер сделал короткую драму «Высокая невеста». Но — сделал не для себя. Либретто, переведенное на французский язык, он послал в Париж Скрибу, — всемирно известному поставщику текстов к популярным операм. Просьба Вагнера сводилась к тому, чтобы Скриб использовал его либретто, подписал его собственным именем и содействовал бы тому, чтобы музыка и текст были заказаны Вагнеру. Диковинный план, из которого, естественно, ничего не вышло... «Высокую невесту» Вагнер потом дарил и другим своим знакомым. Опера на вагнеровский текст была наконец написана в 1848 г. чешским композитором Иоганном Киттлем, в произведении которого она остается в рамках самой чистопробной банальности. Все кенигсбергские замыслы Вагнера оставались обреченными на неудачу. Он стал наконец капельмейстером, но всего на два месяца (апрель— май 1837 г.). Директор театра объявил себя банкротом. Минна оказалась без работы, Вагнер делал отчаянные попытки спасти положение труппы. Когда однажды он пришел домой с репетиции, «измученный работой и неприятностями целого дня, смертельно усталый, бледный и голодный», он нашел квартиру пустой, его жена бросила его, уехав с богатым купцом, давно уже добивавшимся благосклонности красивой артистки. И у Вагнера не хватило денег, чтобы догнать беглецов...

Один, поддерживаемый только Абрагамом Меллером, Вагнер в Кенигсберге проводит как в клетке тяжелые дни, преследуемый кредиторами, не имея возможности уехать... Его попытки наладить свои дела, выпутаться и сберечь веру в свои силы и в свою «звезду» свидетельствуют о необычайных ресурсах его

жизненных сил. Наконец, ему удается вернуться на родину. Он встречается с Минной у ее родителей в Дрездене, одно время кажется, что их семейная жизнь может опять наладиться... Но Минна снова бросает его. Вагнера поддерживает только встреча с сестрою Оттилией, вышедшей к этому времени замуж за ученого Германа Брокгауза, брата того Фридриха Брокгауза, который был мужем Луизы Вагнер.

С глубоким волнением Вагнер читает в Блазевице около Дрездена новый, только что появившийся в Лейпциге роман Бульвера «Кола ди Риенци», и в нем зарождаются новые планы большой оперы. Но Вагнер не может уже сейчас взяться за нее. Надо устраивать жизнь. Он готов на все. Небезызвестный в свое время писатель Карл Гольтей приглашает его в качестве дирижера в новый театр в Ригу на жалование в 800 руб. в год. В конце августа 1837 г. Вагнер едет в Россию. «Мне казалось, что полиция прочтет у меня на лице увлечение Польшей и прямо сошлет меня в Сибирь» — пишет он. Вагнер встретил в Риге Дорна, того самого, который впервые исполнил «увертюру с литаврами». Вагнер кидается в театрально-музыкальную работу. То, что он очутился в царской России не замедлило сказаться. 21 ноября 1837 г. Вагнеру пришлось сдать предназначенную для «царского дня» музыку в честь Николая I на слова Бракеля («ей я постарался придать возможно, более деспотически-патриархальную окраску») Гольтей уговаривал его написать для их театра легкую оперу. Вагнер перечел «Веселую медвежью семью» — но нет, его тянет к серьезной теме. Он начинает работать на «Риенци». Попутно обязанный давать музыку к разным постановкам театра.

Вскоре к Вагнеру в Ригу приезжает его жена, с которой он вновь сближается, тронутый ее раскаянием. Он живет в «Петербургском форштадте», в доме купца Боброва, где в первом этаже помещается «фабрика

соломенных шляп» и «модный мануфактурный магазин Ивана Готлиб», а во втором — будущий композитор «Риенци» пишет свою оперу, разделяя жилище с Минной и ее сестрой Амалией, находившейся с ней в постоянной ссоре. Помещение театра, в котором ему приходится работать, — крошечное и, несмотря на то, что Вагнеру удается расширить оркестр и поставить серьезную работу над оперой (Вагнер ставит оперы увлекавшего его Беллини, простая и благородная (музыка которого производит на Вагнер самое благоприятное впечатление), результатом являются трения и неудовольствия с дирекцией. Вагнер носится с замыслами, которые должны быть осуществлены, так как он того хочет, без учета реальных возможностей театра. «Кому я ни рассказывал о своей концепции... (все) видели в этом проявления высокомерия и легкомыслия». — «Скоро в нашей труппе не осталось почти никого, с кем бы я не поссорился...»

Рвутся связи и с прошлым... В 1837 г. умирает сестра Вагнера Розалия, в 1835 г. умер его дядя Адольф. Зимой 1838—39 гг., сам Вагнер на гастролях в Митаве, схватывает простуду, перешедшую в тифозную горячку... За весь 1838 г., кроме работ над «Риенци» (если не считать попытки что-нибудь сделать с «Медвежьей семьей»), Вагнер сочиняет только одну «Песню о ели», sentimentalный романс на слова Шейермана предназначенный для журнала «Европа», «чтобы заслужить немного презренного металла». Вагнер просит «не судить по ней о том, как он пишет оперы», хотя мотив «Ели» появляется у него еще раз, значительно позднее, когда он пишет «Золото Рейна». — Когда Вагнер оправляется от тифа, то узнает, что он увольняется, а место его переходит к находящемуся в Риге Дорну, выступавшему в печати с явно враждебным Вагнеру критическим разбором его музыки. Снова предстоят судебные процессы с кредиторами... Ему

опротивела Рига. Сложившиеся обстоятельства казались ему наказаниями судьбы, побуждающей его на решительный шаг— выйти на мировую арену искусства. Вагнер стремится сразу в Париж.

В тридцатых годах город Гюго, Мейербера и Делакруа, город Берне и Гейне был умственным и художественным средоточием всего мира. Надо было обладать исключительной верой в себя, чтобы попытаться достичь вершины, доступной художнику, — парижской известности — одним прыжком. Но Вагнер был на это способен. Он начинает брать уроки французского языка, приступает к французскому переводу текста «Риенци», вписывает французский текст в партитуру полуготовой оперы. Продана скромная квартирная обстановка, дан бенефисный концерт. На помощь вызван старый кенигсбергский друг Меллер... Еще раз обмануты кредиторы, наложившие запрещение на паспорта Вагнера и его жены. В июне 1839 г. Вагнер с женой и огромным ньюфаундлендским псом «Роббером», без паспортов и с капиталом меньше 100 дукатов, тайно выезжает из Риги а экипаже Меллера. Через контрабандистскую корчму, холмы, ров, под опасностью казачьих пуль, ночью, бегом, совершается переход через границу. В маленькой прусской гавани Пиллау Вагнер садится на торговое судно «Фетиду» с экипажем в семь человек. В Балтийском море — штиль. В проливах — буря, отбросившая корабль в норвежские фиорды. Сколько угодно опасностей, бессонные ночи, неудобства тесной каюты и убогой пищи... Но зато неповторяемые переживания морского путешествия, матросские песни... Перед Вагнером встает — смутно еще — образ «Летучего голландца».

Затем Лондон... Было лето, столица пустовала. Чувствуя сильную брешь в убогом своем капитале, но ни на секунду не сомневаясь в удаче, Вагнер переезжает во Францию.

Булонь: здесь живет Мейербер. Вагнер снимает для себя, жены и собаки две комнатки на большой дороге из Булони в Париж и добивается свидания с самодержавным властелином европейской оперы.

ПАРИЖ

Париж не принял Вагнера. Ни тогда — ни потом. Между искусством Вагнера и тем, которое царило в Париже, была принципиальная несоизмеримость. Мечта Вагнера о мировой славе через посредство парижской сцены обманула его. Для того, чтобы понять многое в последующей жизни Вагнера, надо представить себе, чем был Париж конца 30-х годов.

Буржуазная монархия. Король французов «по воле Народа», Луи-Филипп Орлеанский, гуляет по улицам города (когда не боится покушений) с зонтиком под мышкой и играет на бирже. Гениальный карикатурист Домье рисует его под видом груши или китайского болванчика. Работает парламентская машина, либеральный Тьер и консервативный Гизо сменяют друг друга на посту премьер-министра, ведя в сущности ту же самую политику, лицемерную и жадную. Франция богатеет. Промышленные кризисы несут с собою невероятную нужду для рабочих и увеличивают состояния банкиров. Францией начинает править финансовый капитал. Легендарным становится имя Ротшильда. «Если бы Ротшильд стал королем и создал себе министерство из биржевых маклеров, то... нельзя было бы себе представить более гнусного правительства» — это слова Берне. «Ротшильд будет существовать до Страшного суда, т. е. до тех пор, пока будут существовать короли». Существование же королей особенно в Париже подвержено сомнению.

12 мая 1839 г. происходит восстание под предводительством вождей «Общества времен года». Барбюса и Бланки. Через год после его неудачи на митинге, Кабе зовет к социальной революции. Париж —

арена социалистов-утопистов. В 1836 г. Вейтлинг, портной, первый, назвавший себя коммунистом, основывает «Союз справедливых», организацию, куда входили немецкие рабочие, покинувшие Германию. Среди пролетариата оживают великие тени первой революции, Марат, Бабеф. Имена Фурье, Сен-Симона, Предона, Кабе делают Париж центром революционной мысли. Но Вагнер во время своего пребывания в Париже чуждается контакта с этими кругами. Он замкнут в своих профессиональных интересах музыканта, стремящегося сделать карьеру. Он далек и от литературных кругов. Как будто его не интересует, что в это время Бальзак выпускает тома «Человеческой комедии». Поэты, Гюго и его круг — ему ближе и интереснее. И, конечно, всего ближе и важнее — музыка.

В Париже она четко организована. «Большая опера» — официальная сцена, выработавшая себе особый стиль, выраженный в начале столетия наиболее последовательно «Весталкой» Спонтини. затем операми Россини, Мейербера, Обера и Галеви. Около 1840 г. она стоит в расцвете всех своих возможностей. Это консервативный зрелищный институт, предназначенный для услаждения и развлечения высокобуржуазной публики. Прекрасно сработавшийся оркестр и давно установившийся трафарет постановок. От оперы ждут действия, эффектного, драматического, дающего возможность показать себя с лучшей стороны в первую очередь певцам. Париж вырабатывает систему, согласно которой музыкальное единство оперы вращается вокруг солиста, знаменитого виртуоза, чьи арии оплачиваются баснословными гонорарами. Если это — стержень оперы, то музыка ее естественно строится по определенному строгому канону. В ней торжествует мелодия замкнутых в себе номеров сольного пения. Дуэты, терцеты — сколько угодно комбинаций отдельных голосов, хоры; в

действии — процессии, массовые сцены, неизбежные в каждой опере балеты. Идейное содержание «большой оперы» подчинено всем запросам господствующих классов. Россини в «Телле» и Мейербер в «Роберте-дьяволе» в известной мере откликнулись на полосу «освободительных» национальных движений. Но торжествует прежде всего зрелище, для него чем наряднее костюмы, звонче имена действующих лиц, чем экзотичнее декорации и чем дальше от действительности тема — тем желаннее. «Опера ужасов» начала века сменяется манерной и пикантной музыкой Обера, в творчестве которого «Немая из Портичи» образует исключение. В годы пребывания Вагнера в Париже история музыки отмечает постановки опер Галеви и Доницетти, в 1838 г. была поставлена (неудачно) опера Берлиоза «Бенвенуто Челлини», а к 1839 г. просится его драматическая симфония «Ромео и Юлия».

«Большая опера» имеет и своего драматурга, которому может быть в гораздо большей мере, чем это может показаться, принадлежит ответственность идейное содержание опер Россини и Мейербера. Скриб умел придавать ситуациям сцены всю желаемую публикой интересность, писал гладкие и легкие стихи, так что порою композитор только переводил его вымысел в звучание. «Большая опера» работала как хорошо налаженная машина. Она не единственная Париже. «Комическая опера» менее притязательна, более буржуазна, большее место отводит прозаическому диалогу. Но здесь тоже — четко очерченный круг тем, интересов, имен. «Итальянская опера»: название говорит само за себя. Вагнеру было невозможно проложить путь в какой-либо из этих театров. Только виртуозам — вроде Листа — открывал свои объятия охотно и сразу музыкальный Париж. Его диктатор, сменивший Россини, — выразитель вкусов крупной

финансовой буржуазии, — Мейербер — казался впоследствии Вагнеру заклятым и ненавидимым представителем искусства внешнего эффекта, — понятия, которому дал Вагнер определение «действия без причины».

Генрих Гейне правильно понял значение Мейербера. «Мейербер — это июльская монархия, Россини — реставрация». — «В операх Мейербера многих притягивает не только музыка, но и политическое значение оперы», пишет Гейне о «Роберте-дьяволе» в 1832 г Правда, мнение Гейне изменилось впоследствии. В его письмах отчет о премьере «Гугенотов» (1836) переплетен с репортажем о бале у Ротшильда. «В музыке Мейербера современники чувствуют свои собственные страсти и энтузиазм». — И последнее, самое меткое безжалостное замечание из «Мыслей и заметок»: «Эклектизм в музыке был введен Мейербером. — Он — «музыкальный начальник удовольствий» господствующего класса.

Вагнер знал Мейербера только по «Роберту-дьяволу», когда из Риги (или еще из Кенигсберга) послал ему письмо, на первый взгляд производящее впечатление измены прежним идеалам. «Меня побуждало к занятиям музыкой страстное поклонение Бетховену, благодаря чему моя первая творческая сила получила бесконечно одностороннее направление. С тех пор... мои взгляды... значительно изменились, и стану ли я отрицать, что именно ваши произведения показали мне это новое направление?.. Я увидел в вас совершенное разрешение задачи, немца, использовавшего преимущества итальянской и французской школ, чтобы сделать создание своего гения универсальными». Вагнер писал это не только из связанных с карьерой соображений. Овладение техникой оперы было для него в ту пору очередной задачей. Мейербер же считался наиболее выдающимся

искусником большой оперной сцены. То, что двадцатилетний Вагнер идет к нему за советом, — вполне естественно.

Знаменитый композитор принял молодого гостя любезно, ознакомился с «Риенци», дал Вагнеру рекомендательные письма к директору «Большой оперы» Дюпоншелю и дирижеру Габенеку, познакомил Вагнера с знаменитым пианистом Мошелесом. Но все это принесло Вагнеру мало пользы. Странно представлять себе, что Вагнер действительно рассчитывал своими двумя операми, из которых одна была неоконченной, завоевать цитадель парижской сцены. Лаубе, с которым Вагнер встретился в Париже этой же зимой, вспоминал, как сложил руки и завздыхал Гейне, когда узнал о приезде в Париж Вагнера с женой и огромным вечно несатым псом — не планами на немедленную, грандиозную победу.

Для Вагнера начиналось трехлетнее «чистилище». Его пребывание в Париже 1839–1842 гг. образует в его биографии особую главу, которая трогательна, нелепа и порою подлинно трагична. Его воспоминания многое затушевывают. Его переписка и литературные работы дают новые аспекты его переживаниям. Воспоминания его младшей сестры, Цецилии Гейер, вышедшей замуж за уполномоченного фирмы Брокгауз в Париже, Авенариуса, бросают свет на некоторые моменты вагнеровской борьбы за существование. — Вагнер нигде ничего не добился. Его музыка не была принята в Большой опере, рекомендации Мейербера оказались безрезультатными, единственное за все время пребывания в Париже исполнение его увертюры «Колумб» не имело успеха, и даже то, что было для Вагнера грустной необходимостью — его салонные песенки также не доставили ему популярности... А в области жизненной: нужда, постоянная, горькая и грустная, скудные гроши, которых хватает только на

хлеб. Долговая тюрьма, впервые испытанная Вагнером (он умалчивает об этом невеселом эпизоде в своей автобиографии), ненадежность друзей, унижительность вечных просьб о деньгах, зарботке, помощи, понимании... Даже его любимый ньюфаундлендский пес «Роббер» сбежал от Вагнера, и есть в его записках совершенно фантастическая сцена, как Вагнер в тумане одного исключительно неудачного для него утра бежит по улицам Парижа в погоне за своей собакой, изменившей ему, как люди и счастье...

Но изменило ли оно ему в последнем счете? Вагнер впоследствии в письме к своим друзьям «благословлял» парижскую нужду за то, что она дала ему такие плоды. Вечно голодный, преследуемый долгами и неудачами, перебивавшийся кое-как, плохо оплачиваемой и унижительной работой над аранжировками чужих мелодий, Вагнер все-таки кончает свою первую большую оперу «Риенци», и пишет вслед за ней вторую, которая является диалектическим противовесом первой: «Летучего голландца». — Он открывает в себе новые возможности литературно-художественного творчества. Он пишет новеллы, которые не устарели до сих пор. Он вырабатывает мирозерцание, которому останется верным до конца: он осознает необходимость революции в искусстве, — и не только в искусстве. Без парижских переживаний нельзя осмыслить будущего участия Вагнера в саксонской революции. В Париже рождается Вагнер — друг Бакунина. Он начинает ненавидеть капитализм.

День за днем тянется безнадежная борьба Вагнера с Парижем. Вокруг Вагнера группируются немногие друзья — немцы, ведущие в Париже призрачное существование полубезработных трудящихся: библиограф Андерс, филолог Лере, художник Китц, оставивший чудесные портреты Гейне и самого Вагнера. Ни у кого из них нет денег — но много надежд.

Рекомендательные письма Мейербера?! — Увы, их бывало обычно слишком много в распоряжении «Большой оперы»! — Директор прочитал письмо «ничем не проявляя, чтобы оно произвело на него хоть какое-нибудь впечатление». Габенек, дирижер, обещал исполнить увертюру к «Колумбу» — единственную готовую оркестровую вещь Вагнера. — Через Андерса познакомился Вагнер с Дюмеланом, ловким либреттистом, который взялся перевести на французский язык стихотворный текст «Запрета любви». — Музыка пишет Вагнер пока исключительно для пения. Зимой 1839 — 1840 гг. возникают три романса на французские тексты — «Спи, мое дитя» — легкая музыкальная вещица на слова неизвестного автора, — «Миньона» («Роза») на слова Ронсара, — и «Ожидание», на стихотворение из «Восточных мелодий» Виктора Гюго. Интереснее всего песня Вагнера на слова «Два гренадера» Гейне. Всемирной популярностью пользуется романс этот с музыкой Шумана, написанной позднее вагнеровской. Любопытно, что оба композитора кончают романс «Марсельезой». Оказалась неисполненной и ария, которую Вагнер предложил знаменитому басу Лаблашу для вставки в оперу «Норма» Беллини, так же, как и ария на текст Беранже «Прощание Марии Стюарт»... Единственно отрадным впечатлением от этого сезона в Париже для Вагнера было только присутствие на образцово выполненной девятой симфонии Бетховена, ставшей для него неиссякаемым потоком вдохновения. Он сравнивает это впечатление с тем, которое получил он от «Фиделио» и Шредер-Девриент в 1829 г. «Глубокая пропасть стыда и раскаяния» поглотила критическое отношение Вагнера к Бетховену, его «измену», намеченную в рижском письме к Мейерберу. И лучшим отзвуком на колоссальное воздействие «Девятой» является начатая Вагнером в январе 1840 г. увертюра к «Фаусту». Это вовсе не

введение к гетевской поэме. Глубокий пессимизм овеял эту музыку, стоящую выше всего, что было написано Вагнером до тех пор. Вливая все побочные переживания в единый поток, Вагнер кончает увертюру на победной катастрофе-гибели, которая в то же время и торжество. «Фауста» Вагнер закончил значительно позднее, в 1855 г. Тогда, в 1840 г., он носился с мыслью написать целую симфонию на эту тему.

... Скучные деньги давно иссякли. Шесть месяцев пропали даром, и единственным источником помощи для Вагнера опять остается Мейербер. Знаменитый композитор знакомит Вагнера с издателем Шлезингером и своим главным агентом Гуэном — тем самым, забытый портрет которого набросал в своих парижских корреспонденциях Гейне. Одно время благодаря посредству Гуэна Вагнеру улыбнулась надежда: театр «Ренессанс», третья оперная сцена Парижа, приняла к постановке «Запрет любви». Вагнер в припадке оптимизма меняет свою скромную комнату на новую квартиру в лучшей части города (улица Гельдер). Здесь он встречается со своими сестрами, приезжающими в Париж с целью развлечения... Но, увы, театр «Ренессанс» объявляет себя банкротом. Положение Вагнера становится отчаянным. Он мечтает даже об эмиграции в Америку, где можно забыть о музыке «здоровым трудом создать себе разумное существование». Ведь в тридцатые годы полтора-два тысяч человек переселились из Германии в Америку, и чуть ли не втрое больше — в сороковых. И все-таки Вагнер опять работает над «Риенци», которого кончает в октябре 1840 г., разрабатывает «Летучего голландца», сначала «умещая его в одном акте»... Хорошим другом оказывается для Вагнера Лаубе. Он знакомит его с Гейне, достает ему субсидию из Лейпцига — которая быстро и бесследно тает, знакомит его даже с русским графом Кушелевым, который собирался набрать в

Париже труппу для крепостнических своих забав в России... Вагнер чувствует себя как рыба в сетях. За издание «Двух гренадеров» ему приходится даже приплачивать Шлезингеру... 20 сентября 1840 г. он посылает Апелю отчаянное письмо: «Я все, — все — все последние источники голодающего — исчерпал до конца; несчастный, я не знал до сих пор людей... Деньги — это проклятие, уничтожающее все благородное... Я был вынужден последнее самое маленькое, украшение, последнюю нужную посуду моей жены обратить в хлеб, она теперь больна, и не имеет помощи, потому что выручки за обручальные кольца не хватает для приобретения и хлеба и лекарства... Я проклял жизнь...» 28 октября 1840 г. Вагнер был арестован и отведен в долговую тюрьму, выпущенный оттуда через месяц только после того, как Апель прислал денег.

Надо было все-таки что-нибудь делать. 12 июля 1840 г. в шлезингеровой «Музыкальной газете» появляется первая статья Вагнера «О немецкой музыке», предназначенная вначале для отработки тех 50 франков, которые Вагнер был должен издателю за напечатание «Двух гренадеров». Здесь Вагнер выступает апологетом той серьезности и искренности немецкой музыки, которые он порицал в своей первой юношеской статье. — Но для французской прессы надо было писать иное. И вот Вагнер пишет хвалебный гимн Мейерберу, печатает в 57 номере «Музыкальной газеты» отзыв о переложении «Stabat Mater» Перголезе, сделанном А. Львовым, в номере 58 — о противополжении «виртуоза и художника»... Наиболее интересною из этих ранних литературных работ является его новелла «Паломничество к Бетховену», появившаяся в печати в то время, как Вагнер сидел в долговой тюрьме. Это — убедительный вымысел. Некий молодой музыкальный энтузиаст, за которым по пятам следует комический и даже жуткий по своей

настойчивости англичанин, стремится лично встретиться и поговорить с Бетховеном. — Мысли, которые вкладывает Вагнер в уста Бетховена — конечно, принадлежат само^{му} Вагнеру. «Если бы я написал оперу согласно моему внутреннему убеждению» — говорит в его новелле Бетховен — «то все слушатели разбежались бы. Потому что там не было бы никаких арий, дуэтов, терцетов и всяких этих вещиц, из которых сегодня сшиваются оперы; ни один певец не стал бы ее петь и никакая публика не стала бы ее слушать... На того кто создал бы настоящую музыкальную драму, смотрели бы как на глупца...» Как создать такую Музыкальную драму? — «Так, как Шекспир, когда он писал свои трагедии...» «Человеческий голос представляет человеческое сердце» в противоположность «инструментам». «Надо свести оба эти элемента, соединить их. Надо противопоставить диким, разрастающимся в бесконечное чувствам, представляемым инструментами, ясное, определенное ощущение человеческого сердца, представляемого человеческим голосом». А для пения нужны слова. «Но кто был бы в состоянии найти слова к той поэзии, которая лежала бы в основе такого соединения всех элементов?» — В своей новелле Вагнер впервые закладывает основу своих формулировок единого искусства будущего. В новелле. «Конец в Париже» (№ 9, 11-12 «Музыкальной газеты» 1841 г.) Вагнер рисует почти автобиографическую картину борьбы, разочарований и голодной смерти немецкого энтузиаста-музыканта в Париже.

Пропаганде немецкой музыки во Франции посвящены статьи «Об увертюре» (1841, № 3-5 «Музыкальной газеты»), «О Фрейшютце» (там же, № 3, 4-5). Наиболее интересны из этих французских статей две: «О художнике и публике» (№ 26) и диалог «Счастливый вечер» (№ 5, 6-8). «Гений всегда будет,

несмотря на все недоразумения, тяготеть к общественному проявлению» — Конец первой статьи глубоко пессимистичен. — «Можешь ты лгать? — Нет! — О, тогда ты забыт, презираем, как в Англии атеисты, с которыми никто не хочет говорить. Смейся, будь легкомыслен — но терпи и мучайся: может быть еще все устроится... Мечтай! это лучше всего...»

Вторая статья ставит вопрос об отношениях «чистой» и «программной» музыки: Моцарт и Бетховен. — «Республиканец Бетховен!.. — Он не был полководцем, он был музыкантом, и видел в своем царстве область, в которой мог совершить то, что выполнил Бонапарт на полях Италии... на самом деле, разве «Героическая симфония» Бетховена не является таким же великим произведением человеческого творчества, как и лучшие победы Бонапарта?»... Другому собеседнику (статья построена в беллетристической форме) Вагнер вкладывает «в уста» важное для него самого определение: «то, что выражает музыка, — вечно, бесконечно и идеально; она не выражает страсть, любовь, стремление этого или того человека в том или другом его положении, а страсть, любовь, стремление — как таковые — и при этом в бесконечно разнообразных мотивировках, которые обосновываются в исключительном своеобразии музыки, не чужды всякому иному языку». — Идеалистическая эстетика обща здесь у Вагнера с господствующими эстетическими воззрениями эпохи. Его статьи написаны с большим увлечением.

В тяжелые минуты жизненных разочарований, без определенных надежд на осуществление своих планов, в вечных тисках нужды, Вагнер кончает свой «Счастливейший вечер» возгласом: «Да здравствует счастье, да здравствует радость! Да здравствует смелость, одушевляющая нас на борьбу с нашей судьбою!»

Эта борьба велась без ослабления. В декабре 1840 г. Вагнер посылает в Дрезден готового «Риенци» вместе с письмами на имя генерал-директора Люттихау и самого короля саксонского Фридриха-Августа II. Секретарь Дрезденского оперного театра, Винклер, был редактором-издателем сравнительно малораспространенной «Дрезденской вечерней газеты»; и в обмен на хлопоты в пользу «Риенци» Вагнер обязался посылать ему корреспонденции о парижской музыкальной жизни. В течение 1841 г. их появилось всего одиннадцать (от февраля по октябрь). «Музыка — единственное, что делает для немца сносным Париж» пишет Вагнер в первом же своем письме в «Вечернюю газету». Он никоим образом не склонен пропагандировать Францию. Острые сатирические ноты вплетаются в его информации. Письмо от 6 апреля 1841 г. содержит злобный выпад против господствующей системы протекционизма, против виртуозничества. В качестве особенно неприемлемой фигуры «виртуоза-банкира» Вагнеру был неприятен Лист — знаменитейший пианист Европы, в будущем его друг, много для него сделавший... Зато Гектора Берлиоза Вагнер не мог не оценить. Его «фантастическая смелость и необыкновенная ясность самых рискованных комбинаций» ошеломила Вагнера. «Фантастическая симфония» и «Гаральд» Берлиоза вызывают в Вагнере изумление и восхищение. Его «Похоронная симфония» в память героев июльской революции заставила Вагнера почувствовать себя «школьником перед Берлиозом». — Ему посвящает Вагнер особую корреспонденцию 5 мая 1841 г. О «Фрейшютце» в парижской интерпретации идет речь в двух статьях. Острые сатиры особо на правлено против либреттистов, Скриба — который ничем не захотел помочь Вагнеру, — против знаменитых виртуозов пения, вроде Рубини. Положительный отзыв дан о новой опере

Галеви «Королева Кипра». В отчете от 1 декабря 1841 г. мы находим единственный в статьях Вагнера пример проявленного им интереса к изобразительному искусству: он пишет о Делароне и о фресках в Академии художеств.

Не подымаясь обычно над масштабом газетного столбца, корреспонденции Вагнера в «Вечернюю газету» писались без особого чувства ответственности. Оно скорее налицо в третьей серии статей Вагнера, подписанных псевдонимом «В. Фрейденфейер», а именно в работах для «Европы» Левальда, — журнала, бывшего для Германии передовым и охотно читаемым. Левальд давал при своем журнале музыкальные приложения, и опубликовал «Ель», вагнеровский романс рижского периода. — Здесь Вагнер идет решительнее, чем раньше, по стопам фельетонов Генриха Гейне. Он больше чувствует себя бытописателем, чем музыкальным рецензентом. Горечь переходит в острую насмешливость над французами и самим собой... Менее значительны две корреспонденции Вагнера в «Новый музыкальный журнал» Шумана. В результате — широко развернутая литературная работа, во многом интересная и сейчас. Вагнер становится своеобразным поборником свободы искусства, защитником художника от эксплоатаций, от шарлатанства. Капиталистическая неприглядная основа европейского театра, музыки, литературы — вскрывается Вагнером с горечью непобедившего бойца.

Однако конкретный заработок для жизни давал ему только унижительный для квалифицированного музыканта труд по аранжировке модных арий для корнета-пистона, любимого инструмента парижских рантье, увековеченного в карикатурах Гаварни. Корректурa музыкальных сочинений, переложения для рояля целых опер или составление из них «попурри» для военного оркестра, квартетов, флейты... Если какая-либо

опера имела успех, Вагнеру приходилось сидеть днями и ночами над такой неблагодарной работой, наполнявшей его ненавистью ко всем популярным композиторам. Вагнеру пришлось перерабатывать Доницетти («Фаворитка»), Обера («Занетта»), Герольда («Цамиа»), Галеви («Гитарреро» и «Королева Кипра»). В четырех номерах «Музыкальной газеты» Вагнер в начале 1842 г. в последний раз излагает свое отношение к итальянской и французской опере. Галеви ему симпатичен, хотя не производит на него такого впечатления, как Берлиоз, воспринятый им как представитель совершенно нового искусства. Галери он причисляет к романтикам, ставит его выше Обера, как последнего — выше Россини. Снова подчеркиваются заветные мысли: совершенная опера возможна только при объединении в одном лице поэта и музыканта: большинство опер терпит крушение именно при неправильном взаимоотношении между этими элементами...

Это пришлось лично испытать Вагнеру на примере своего «Летучего голландца». Он отнес сценарий директору «Большой оперы» Леону Пилле, с которым Вагнера познакомил опять-таки Мейербер. — Леону Пилле понравился сюжет. Но тщетно доказывал ему Вагнер, что только от автора сможет он получить успешную разработку, поэтическую и музыкальную. Директор откровенно указал Вагнеру, что на постановку какой-либо оперы он в Париже рассчитывать не может, что ему, в благоприятном случае, придется ждать несколько лет до постановки. Но что он может продать сценарий для переработки кому-либо из французских авторов, по очереди близких к желанным огням рампы, чем Вагнер. — Сценарий «Летучего голландца» пришлось продать. Зять Гюго смастерил из него либретто оперы «Корабль-призрак» которую написал через два года парижский дирижер Дитцш; в 1843 г. она торжественно провалилась. А пятьсот франков,

полученных Вагнером от продажи сценария, позволили ему взять на прокат пианино для своей полудачной квартирki в Медоне — и в семь недель написать партитуру «Летучего голландца» та как он хотел бы ее видеть. На рукописи партитур Вагнер пишет: «В ночи и в нужде. Через тернии к звездам...»

Как раз во время работы над «Голландцем» 29 июня 1841 г., Вагнер получает письмо дрезденского директора Люттихау о том, что «Риенци» принят к постановке. Правда, от «принятия» до «осуществления» путь еще далекий, но это известие окрыляет Вагнера. Когда был закончен текст «Летучего голландца», он послал его в Лейпциг, театр которого был ему давно знаком. «Голландец» был возвращен автору под предлогом, что сюжет слишком мрачен. Вагнер посылает текст в Мюнхен, зная, что там ищут новую оперу. Текст возвращается, ибо он признан «неподходящим для Германии». В третий раз посылал Вагнер текст вместе с письмом к Мейерберу в Берлин, там он наконец принят. Правда, в Берлине «Голландец» поставлен не был, принявший его директор Родерн давно уже собирался в отставку — но и это «да», полученное Вагнером после длительных и мучительных для него «нет», было для него неожиданной и необходимой поддержкой. Две оперы в двух крупнейших театрах Германии! Последние месяцы пребывания Вагнера в Париже окрашены в оптимистические тона.

Даже родственники его, давно уклонявшиеся от поддержки его «неправильной жизни», пришли ему на помощь, доставив ему средства на обратную поездку из Парижа в Дрезден. Вагнер чувствовал, что без его личного участия «Риенци» поставлен не будет. 7 апреля 1842 г. Вагнер покинул свое «чистилище».

...Можно много трогających, печальных и забавных сцен вспомнить о Вагнере в Париже. Как он приходит к жене с гусем, в клюве которого — только что

полученный от сестры билет в 500 франков; это из времени последнего, уже удачливого периода. Как он обильно завтракает у Галеви, вместо того, чтобы заниматься с ним корректурой сделанного Вагнером из «Королевы Кипра» клавирцуга. Или как Вагнер принужден в течение долгого времени сидеть дома, поскольку его сапоги в буквальном смысле оказались без подошв... Как ему помогают его друзья, веселый Китц и меланхолический Андерс; как Вагнер справляет с друзьями новый (1841) год, стоя на столе и проповедуя правильное решение социального вопроса о южно-американских штатах. Или как знаменитый скрипач Вьетан играет у Вагнеров целый вечер, и Китц уносит его в награду домой верхом на собственных плечах...

Что же дала Вагнеру художественная столица Европы?

Суровым и беспрекословным осуждением заклеил он парижский оперный театр. Всеми силами своего существа возмущается он против господствующих в капиталистическом искусстве протекционизма, продажности, популяризации; он протестует против опер, написанных для фиоритур модной певицы, против этнического объединения эффектной музыки, никчемной режиссуры, бездарного драматического исполнения хотя бы самых великолепных виртуозов звука. Он выдвигает тезис о необходимой единой основе театра как такового. Искусство осознается им как большое социально значимое дело. Как склонен он уважать Берлиоза за то, что тот, единственный, кто не пишет музыки для денег, или, что то же, для дешевой популярности!

После парижских испытаний Вагнеру не страшны удары судьбы. Он запомнил и то, какими огромными средствами воздействия обладает театр, как искусство организованного зрелища.

Дальнейшая борьба Вагнера стала борьбой за идею в искусстве сцены. Эти идеи Вагнера во многом чужды нашей современности. Но то, что идейное начало должно руководить музыкою и театром, в этом она (современность) с Вагнером согласна.

„РИЕНЦИ“

Пять дней и четыре ночи путешествия из Парижа в Дрезден. Из Дрездена Вагнер едет в Лейпциг: со своею матерью он не виделся шесть лет. — Из Лейпцига — в Берлин; здесь Вагнер узнает, что постановка «Летучего голландца» далеко не обеспечена. Он ощущает к себе холодок — со стороны дирекции прусских театров, и со стороны новою «генерал-музикинспектора» Мендельсона. Здесь ему делать нечего. Вернувшись назад в Саксонию, обеспечив себя небольшой субсидией со стороны семьи, Вагнер приступает в Дрездене к постановке «Риенци».

«Бодрящую поддержку я всегда находил в низах, а не на верхах», вспоминает Вагнер. Его приветливо встречают работники театра. С ними Вагнер обсуждает вопрос о сокращении своей пятиактной оперы. — Несколько летних недель проводит он в Теплице с женой и матерью, гуляет, начинает серьезно работать над еще новой темой; так пересекаются постоянно звенья его работ. Еще в Париже ему попала в руки «народная» книжка (молодой Энгельс посвятил этим немецким лубочным изданиям яркую статью) «Венериной горе», «Состязании певцов», «Лоэнгрин». Лерс, парижский ученый, друг Вагнера, достал ему специальные исследования о сюжетах средневековых легенд. К тому же «Состязание певцов» — мотив известного рассказа все того же Э-Т-А. Гофмана, которого так любил читать Вагнер. В Теплице, где Вагнер в свое время набрасывал «Запрет любви», зарождается и «Тангейзер».

В середине июля Вагнер снова в Дрездене. Он встречается здесь в Вильгельминой Шредер-Девриент,

которой в «Риенци» была отведена одна из главных ролей. Съезжаются после перерыва актеры во главе с Иозефом-Алоисом Тихачеком, знаменитым тенором, которому предназначена заглавная роль. Дирижировать оперой должен был Рейссигер, посредственный музыкант. Чтобы его задобрить, Вагнер предоставил в его распоряжение либретто «Высокой невесты» — от чего тот впрочем отказался. Мало-помалу предчувствие успеха окрыляет труппу и автора — премьера «Риенци» назначена на 20 октября 1842 г. Успех превосходит все ожидания, несмотря на то, что спектакль длится 6 часов. На следующий день, когда Вагнер хотел заняться сокращениями текста, певшие ему не позволили этого. — Художник Ф. Гейне, рисовавший костюмы героев, писал в Париж Китцу «Я целый вечер не отходил от Вагнера и не знал, чему мне больше радоваться — восторгу публики или собственному удивлению Вагнера над действием детища его музы... Вагнер смеялся и плакал сразу, обнимал всех... и в то же время обливался холодным потом».

Бедный, полуголодный Вагнер стал, как Вебер после «Фрейшютца», сразу знаменитостью.

«Риенци» — последний трибун: большая трагическая опера в 5 действиях. Вагнер впоследствии отрекался от нее, не отрицая однако ее юношеского энтузиазма. Сейчас приходится иначе оценивать идейную и музыкально-театральную суть этого произведения. «Риенци» — опера с политическим содержанием. Ее действие развивается в Италии XIV века — но оперу Вагнера не напрасно называли музыкально-театральным апофеозом Июльской революции. Непосредственным источником оперы был роман Альвера. Эпиграфом к роману Бульвера является вдохновенная строфа из байроновского Чайльд-Гарольда»:

«Трибун! К тебе мы обращаем взоры!
Тиранов тысячи — один лишь ты
Преодолел столетия позора —
Осуществил Италии мечты!
Последний римлянин, Риенци!..»

Свободолюбивая романтика! Но за нею в дали XIV века в сухих строках средневековой хроники лежит социальная правда о революции, приветствованной стихами Петрарки. Вагнер говорил о «Риенци», что он свою тему видел исключительно «глазами оперы». Бульвер построил свой роман на основании тщательного изучения эпохи. Освещение же своему герою автор давал романтически байроновское, с одной стороны, либерально-английское — с другой. А Вагнер?

«Этот Риенци с его великими мыслями в голове и в сердце, посреди грубости и пошлости, заставил дрожать все мои нервы симпатией и любовью», пишет Вагнер. — Вагнер подает руку Бульверу, а через него — Байрону и таким путем включается в европейской радикальной романтики.

Имя Кола (Николая) ди Риенци связано с восстанием средневекового Рима в 1347 г. против самодержавного хозяйничания в нем дворянско-феодальной олигархии. Но это восстание выделяется из других городских революций этой эпохи тем специфическим моментом, что оно было окрашено не только в национальные и классовые краски, но и окутано своеобразной идеологией гуманизма, мировоззрения наделенной нарождающимся буржуазным классом интеллигенции. Кола ди Риенци, вождь восставших в Риме ремесленников, поддержанный купцами и недовольным, разоряемым крупными феодалами, мелкоземельным дворянством, был «нотариусом», собирателем римских древностей, другом знаменитейшего по Италии,

Петрарки. Его кратковременное правление Римом было ознаменовано воскрешением традиций античного Рима, для противопоставления феодализму использована была всяческая pompa и театральность. Политика, проводимая Риенци, принявшем на себя звание «трибуна» в подражание древнеримским героям, имела целью обезопасить торговлю, пути сообщения, сношения между городскими коммунами. В Риенци у нас есть все основания видеть одного из первых идеологов и политиков молодой буржуазной эпохи первоначального накопления, и его свержение и возвращение к власти через семь лет, и конечная гибель представляется чрезвычайно интересным эпизодом борьбы классов. Середина XIV века не бы еще временем торжества буржуазии. Основная причина гибели Риенци заключалась в том, что его политика не имела под собою прочной классовой базы. Сделав попытку опереться на прослойку более обеспеченной буржуазии, восстановив против себя широкие массы трудящихся налогами на предметы питания, он тем самым погубил себя и то движение, которое он возглавлял. Растерзавшая его толпа римского люмпенпролетариата была после его гибели подчинена прежней невыносимой, опиравшейся на вооруженные силы, тирании. «Таков был конец трибуна, от которого народ римский надеялся получить возможность восстановить свою свободу», пишет старый хроникер Маттео Виллани.

Личность Риенци нам известна мало. У него был сын, которого он посвятил в рыцари кровью убитых врагов-феодалов. Настроенный против него враждебно современник рисует его наружность непривлекательно: он был толст и тяжел, еле мог двигаться, Лицо у него было красное и распухшее, глаза наливались кровью при малейшем противоречии, в гневе был похож на «дикого тигра». Вряд ли так представлял себе Вагнер своего героя!

Но Вагнер во всех своих сведениях о Риенци и его эпохе опирается на роман Бульвера. Английский писатель и политический деятель Бульвер родился в 1803 г., умер он в 1866 г. Его роман «Последние дни Помпеи» вдохновил знаменитейшего из русских живописцев 30-х годов Карла Брюллова на картину, ставшую «для русской кисти первым днем». Романами Бульвера увлекался Пушкин. Как исторического писателя, Бульвера характеризует добросовестная историческая документация и верное ощущение, движущих сил истории. Бульвер отдает должное не только политическому, но и экономическому моменту исторической борьбы. Риенци выявлен в его романе как представитель интересов торговой буржуазии, и ремесленно-рабочий пролетариат города, опрокинувший его призрачную власть, правильно противопоставляется Бульвером этой по существу своему консервативной и трусливой классовой группе, в полусредневековой городской среде Рима. Бульвер подчеркивает роль церкви в падении Риенци, указывая ее основные феодально-классовые интересы. Риенци у Бульвера, конечно только реформатор, английский либеральный политик. А так как основная политическая задача английской буржуазии 30-х годов XIX века была — найти почву для соглашения между консервативными и прогрессивными партиями Англии, то Бульвер ввел в свою книгу измышленного им героя Адриано ди Кастелло, которому дал роль аристократа, в то же время принципиального сторонника Риенци; влюбленный в сестру трибуна, Адриано все время стремится к примирению противоположных интересов трибуна и феодалов. Адриано является носителем политического идеала Бульвера: умеренной свободы законности, отрицания привилегий, прогресса — либеральных слов и мыслей члена английского парламента. Книга Бульвера не только увлекательный, несмотря на длинноты и

утомляющие вставки, роман исторических приключений, но и политический трактат.

Сравнение вагнеровской оперы с романом Бульвера заставляет вспомнить работу Вагнера над Гоцци в «Феях» и над Шекспиром в «Запрете любви». К своему оригиналу Вагнер был ближе в первом случае, в «Феях». От Шекспира он почти ничего не сохранил в «Запрете», а то, что он сделал с бульверовским «Риенци», сразу показывает приемы «оперы».

Большой и подробный, богатый лицами и охватывающий всю историю Риенци, роман Бульвера у Вагнера очень сжат. Вкратце историческая канва его оперы рисует в первом действии возмущение римлян и захват власти, во втором — Риенци на вершине славы, заговор феодалов и его открытие. В третьем — вооруженное столкновение Риенци с феодалами, битва под теньями Рима, в четвертом — триумф Риенци, растающее недовольство населения, отлучение Риенци от церкви, в пятом — падение Риенци. Смерть своего героя Вагнер рисует в романтической обстановке пылающего Капитолия. Чрезвычайно сокращено Вагнером количество действующих лиц.

Самое существенное, что следует заметить об идейной стороне Риенци, — это его почти полную политическую «обезвреженность». Риенци Вагнера потерял и ту долю революционности, которая была ему оставлена английским либералом — «вигом» Бульвером. Риенци Вагнера — герой национальный, все время говорящий о Риме, о римских гражданских высоких доблестях. Протест Риенци против феодалов есть обвинительный акт против насилий и преступлений уголовного характера, не против классового угнетения.

«Риенци» был конечно совершенно безопасен для саксонской реакции. Принцессы королевского дома с высоким одобрением смотрели постановку новой оперы, которая специально для них была распределена на два

вечера: нельзя же было им слушать хотя бы самую лучшую музыку шесть часов подряд...

В противовес будущей музыкальной драме Вагнера «Риенци» типичная «опера», в которой текст целиком подчинен музыке. Музыка «Риенци» «построена» в полном соответствии с задачами оперы, понятой как большое и максимально эффектное зрелище. Не Мейербер, а Спонтини, «Кортец» которого произвел на Вагнера сильное впечатление в Берлине, дал Вагнеру образец, как должно концентрировать звуковые эффекты. Вагнер любил и умел пользоваться медными инструментами. Их звук всюду сопровождает «мотив свободы». Маршей, гимнов, хоров и арий в «Риенци» дано множество. Хоры, может быть наиболее удались. Музыка становится глубже и содержательнее к концу оперы. «Бесконечной мелодии» здесь мало, может быть меньше, чем в музыке «Запрета любви». Самое важное и принципиально объясняющее все особенности «Риенци», — это то что Вагнер его замыслил и выполнил как оперу. Его «грех» есть грех того рода искусства, против которого Вагнер будет бороться как против лжи. «Риенци» при всей выхолощенности его революционной темы все-таки остается республиканской манифестацией.

Молодое искусство Вагнера — классовое искусство идущей к своему зениту буржуазии.

«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»

Неожиданный успех «Риенци» имел одним из своих последствий то, что почти непосредственно за первыми его постановками Вагнеру было предложено приступить к осуществлению на дрезденской же сцене второй его новой оперы, «Летучего голландца». На это надо было получить согласие от официально включившей «Голландца» в свой репертуар берлинской оперной сцены. Поездка Вагнера в Берлин — где он ближе познакомился с Листом, — была им совершена в обществе Вильгельмины Шредер-Девриент, которая с воодушевлением признала в Вагнере «гения», и взялась за главную роль в «Голландце».

Поскольку вторая опера Вагнера по размеру была чуть ли не вдвое меньше «Риенци» и занимала всего 6 солистов, ее удалось поставить в два месяца. Премьера «романтической оперы в трех актах» «Летучий голландец» произошла 2 января 1843 г. Спектакль прошел с успехом, хотя успех и не был безусловным. Оперу спасла Шредер-Девриент, поднявшаяся как исполнительница роли Зенты на очень большую высоту. Но Вагнер не был доволен постановкой. Налицо было расхождение между его замыслами, исполнением и требованиями публики. Начиналась борьба Вагнера с непонимающей его искусство публикой и музыкальными критиками. Последние ждали от Вагнера второго «Риенци», постановочной, драматически действенной, полной мелодий и арий, зрелищной оперы, с балетом, акробатикой (в пантомиму второго действия «Риенци» и она была введена), переменной костюмов, импозантным шумом. Ничего этого «Летучий голландец» не давал. Опера в Дрездене прошла только четыре раза. Шредер-

Девриент уезжала из саксонской столицы, и «Голландец» был возобновлен в Дрездене только через двадцать с лишним лет.

Сам Вагнер высказывал неоднократно, что между «Летучим голландцем» и «Риенци» лежит пропасть. «Поскольку хватают моих знаний, я не могу указать в жизни какого-либо художника такую бросающуюся в глаза перемену, совершенную в такое короткое время». — То, что он особо подчеркивает, это — его поэзия в «Голландце». Текст «Риенци» — оперное либретто, текст «Голландца» — поэма. «Летучий голландец» говорил с публикой небывалым раньше языком, и отсюда его неуспех и его непонимание присяжными рецензентами широкой прессы.

Источником «Летучего голландца» явилось то место из «Салонов» Генриха Гейне, где он рассказывает о спектакле, виденном его героем, «господином Шнабелевонским», в Антверпене (найти голландскую обработку сюжета не удалось; есть зато английская мелодрама, шедшая в Лондоне в 1827 г.). Здесь дан весь сюжет вагнеровской оперы. — Предание о «Корабле-привидении» широко распространено. Приблизительная дата начала распространения этой легенды — конец XVI начало XVII века, т. е. эпоха колониальной экспансии и соперничество западно-европейских стран на морских путях.

В начале XIX века тема эта стала вновь популярна среди романтиков. Появление первых пароходов казалось многим удручающим уничтожением поэзии морей. В Англии капитан Марриэтт написал роман на сюжет «Корабля-призрака». У Гауффа «Моряк-скиталец» перенесен на Восток. Гейневский сюжет был использован Вагнером в Париже для сценария, проданного в «Большую оперу», как было уже упомянуто, за 500 франков. «В ночи и в нужде» Вагнер создал своего «Летучего голландца», в семь недель, в

порыве напряженного творчества. Он говорит о «стремлении» и «отвращении», как о причинах разницы между «Голландцем» и «Риенци». — «Отвращение» для нас ясно: оно направлено по адресу парижской продажной славы. «Стремление» — к чему? К созданию «национальной оперы»? — Но действие «Голландца» перенесено Вагнером в Норвегию, что указывает на сильное реалистическое начало в его творчестве. В «Голландце» шумит буря, волны бьют о голые скалы, по бурному небу проносятся облака: море — впечатление переезда из Пиллау в Лондон в 1839 г. — оставило свой след на вагнеровской опере так, как может быть ни одно пережитое композитором событие.

Ответ на вопрос, как надо это «стремление» понять, мы получаем, определяя идею «Летучего голландца». Вагнер сохранил сюжет Гейне, но заставил свою героиню колебаться между «любовью земной», обычной, дневной (к охотнику Эрику) и «любовью высшею», состраданием к таинственному голландцу. Действие сжатой драмы углублено, и мы уже не имеем права теперь, стремясь найти подлинную идею произведения вагнеровского творчества, рассматривать драматическое действие вне музыки.

Основным принципом, которому будет теперь на основе тезисов своей юношеской статьи служить Вагнер, есть поэзия. Слово и звук два равноправные средства ее выражения. Под «поэзией» же Вагнер понимает «мифотворчество», т. е. такое обобщение образов искусства, при котором они становятся идейно общеобязательными в самом широком смысле. Вагнеровское понимание «мифа» как особого этапа искусства, важно для всей художественной идеологии его времени.

Увертюра к «Голландцу», написанная позднее самой оперы, дает ее конспект, сжатое и яркое содержание всего произведения. В увертюре изображено море —

свободная и грозная стихия, над которой господствует почти стонущий громкий звук — мотив заклятого корабля. Он переходит в мотив скитания, ужаса, безнадежности — и новой жажды бури. Оркестр Вагнера — изумительная по богатству красок палитра большого художника, и картина, которую пишет он в своей увертюре к «Голландцу», посвящена ночи и буре. Но вот спокойный мотив искупления прорезывает эту ночь подобно лучу; радостные мотивы матросских песен контрастируют с первоначальной мрачностью; буря снова покрывает все своими грозными звуками, чтобы все-таки в конце слиться в примиряющем восторге с темой «искупления».

Но о каком «искуплении» идет речь? Это тема о мужчине и женщине, о любви, и о том, что, по утверждению Вагнера, может быть выше любви, — о самопожертвовании, готовности на гибель за другого, ценою отказа от счастья. Поразительно, с какой настойчивостью возвращается Вагнер в каждом новом своем создании все к этой одной и той же теме. Женщина для мужчины не случайная подруга, не любовница или мещански добродетельная жена. Она — избавительница, искупительница, вожатый. Она — луч во тьме. Вагнер воскрешает в условиях капиталистической европейской прозы поэтический идеал средневекового рыцарства, считая при этом эту концепцию идеалом «женщины будущего». Вагнер ставит проблему, которая может быть сопоставлена с той «Вечной женственностью», о которой мечтал Фауст Гете. Уже это сопоставление показывает, как перерастает Вагнер уровень бывших до него оперных композиторов.

Мотивы увертюры переплетают все действие оперы, возвращаются вновь и вновь, появляясь там, где выступают со своими действиями или словами герои легенды. Вагнеровская бесконечная мелодия —

«лейтмотив» — является его самым известным взносом в историю музыки. Начиная с Монтеверде, первого оперного композитора Европы, никто может быть не двигал так решительно вперед оперу, как Вагнер. Налицо новая форма, новый язык, новый метод. Музыкальный замысел развивается в качестве сплошного непрерывающегося потока в противоположность прежнему стилю оперы: сопровождений, кусков, арий. законченных в себе. В операх Вагнера нет места для эффектных «номеров» сольного пения. Единству музыкальной речи он охотно жертвует популярность отдельных романсных отрывков. Полнейшее недовольство критики, публики, всей почти современности было ответом на это новшество Вагнера. В письме к Фердинанду Гейне Вагнер пишет: «я имел намерение сохранить слушателя в том странном настроении... в котором можно полюбить самую мрачную легенду... Так я построил и свою музыку... я не сделал ни малейшей поправки господствующему вкусу... Современные распределения на арии, дуэты, финалы и т. д. я должен был отбросить... Таким путем я создал оперу, относительно которой — когда она уже исполнена — я не могу понять, как она могла понравиться, поскольку она абсолютно не похожа на ту, что в настоящее время понимается под оперой. Я вижу, что я действительно многого потребовал от публики, а именно, чтобы она сразу отказалась от того, что ей говорило и ее развлекало в театре». «Риенци» еще развлекал публику, «Летучий голландец» должен был заставить ее думать. Но эпоха промышленного капитализма относится к искусству — и в первую очередь к искусству сцены — преимущественно как к развлечению. И Вагнер оказался один против течения.

В шумановском «Новом музыкальном журнале», в котором изредка сотрудничал и Вагнер, высказана была жалоба на бедность «Голландца» «запоминающимися и

удовлетворяющими мелодиями». Критик Шладебах первый заговорил о «скучности» вагнеровской оперы. Исключения были редкими и среди них знаменитый музыкант прошлого поколения Луи Шпор, поставивший «Голландца» почти немедленно после его исполнения в Дрездене, первым отметил гений Вагнера: «По меньшей мере его стремления направлены в сторону благородства».

«ТАНГЕЙЗЕР» В ДРЕЗДЕНЕ

2-го февраля 1843 г. Вагнер получил приглашение явиться в управление придворным театром Дрездена. В обстановке достаточно торжественной генерал-директор Люттихау предложил секретарю театра Винклеру вручить автору «Риенци» и «Голландца» королевский рескрипт, согласно которому Вагнер назначался придворным капельмейстером с жалованием 1 500 талеров в год.

Молодой, недавно голодавший композитор оказался занимающим пост, который в свое время был ознаменован деятельностью Вебера. Дрезденский театр, построенный недавно, был одним из лучших в Германии. Вагнеру был предложен пост капельмейстера, стоявший «по табелю» выше «музыкального директора». В Дрездене был уже один капельмейстер Рейссигер; но очевидно опыт привлечения Вагнера был желательным. Вагнер согласился. Ему пришлось заказать себе дорогостоящий мундир, сходить на аудиенцию к королю, принести присягу. Как только стало известно о назначении Вагнера на этот ответственный пост, его снова стали преследовать кредиторы времен Риги и Кенигсберга. Вагнер занял 1 000 талеров у Шредер-Девриент, освободился временно от долгов, снял квартиру на «Остра-Аллее», в модной центральной части города.

Перед Вагнером разворачивалась полоса счастливой деятельности. Друг его Лаубе, снова взявший на себя редактирование «Журнала для светских людей», поместил в № 5-6 своего журнала за 1843 г. автобиографию Вагнера, написанную после успеха «Риенци», и доведенную до отъезда из Парижа. Этим

была создана известная популярность Вагнеру и как человека.

Но внешнее благополучие имело и свои теневые стороны. Вагнеру пришлось испытывать явное недружелюбие со стороны критики, даже серьезной и относившейся к нему дотоле хорошо, как, например, шумановской. Его оперы не прививались. «Голландец» был поставлен в Касселе Шпором и в Риге Дорном, но не удержался в репертуаре. В 1844 г. на краткое время оказался «Голландец» гостем на берлинской сцене, «Риенци» был довольно кустарно поставлен в Гамбурге; Вагнер, специально туда поехавший, привез в качестве гонорара с собою в Дрезден попугая, которого фрау Минна научила насвистывать отрывки из «Риенци». Материальной базы не создавалось. Ни издания опер, ни переложения их для рояля, которые выполнял Ватер в расчете на успех дрезденских постановок, не покрывали его расходов. Не ладилась и отношения с людьми. Вагнер был слишком «эгоцентричен», он верил уже тогда, что ему, и именно ему одному, суждено свершить нечто необыкновенное. Но у него были и друзья на всю его жизнь: начиная с первых лет его работ в Дрездене, мы встречаем с ним рядом яркую фигуру Августа Рекеля, музыкального директора дрезденской оперы, бывшего ближайшим сотрудником Вагнера-капельмейстера. Во время дрезденской революции мы увидим Рекеля одним из активнейших ее участников рядом с Бакуниным.

А пока Вагнер-капельмейстер ревностно берется за свои новые работы. Он дирижирует операми — начав «Эвриантой» Вебера и собственным «Риенци». Он популярен среди музыкальной общественности Дрездена, работает в певческом обществе, пишет для мужского хора композиции на тот или иной случай, как «королевский» капельмейстер, обслуживает «патриотические» события, вроде открытия памятников (конец мая 1843 г.) или встречи короля, вернувшегося

из-за границы (август 1844 г.). Весною 1843 г. Мендельсон исполнял в Дрездене свою ораторию «Павел». Вагнер написал восторженный отзыв о ней, оставшийся ненапечатанным. Под воздействием оратории Мендельсона и в связи со своими занятиями в певческом обществе, Вагнер пишет в мае 1843 г. «библейскую сцену для мужских голосов и большого оркестра», — «Трапезу апостолов».

В Дрездене 6 июля 1843 г. Вагнер дирижировал хором в 1 200 певцов, собранных со всех концов Саксонии, и сам был поражен неожиданно слабым эффектом преувеличенного хора. Количество не перешло в качество, и единственное церковное по непосредственному заданию сочинение Вагнера остается композицией на случай, созданием, колеблющимся между ораторией и хоровой декламацией. Выше стоит «Траурный марш» и похоронная песня в честь Вебера. Вебер умер на чужбине. Общественный комитет, в котором Вагнер принял активное участие, добился переноса праха знаменитого немецкого музыканта на родину, и Вагнер, преодолев опасения своего придворного начальства, говорил у гроба Вебера патетическую речь. Марш он составил из мотивов веберовских опер, а похоронный гимн им сочинен на собственные слова — не слишком замечательные.

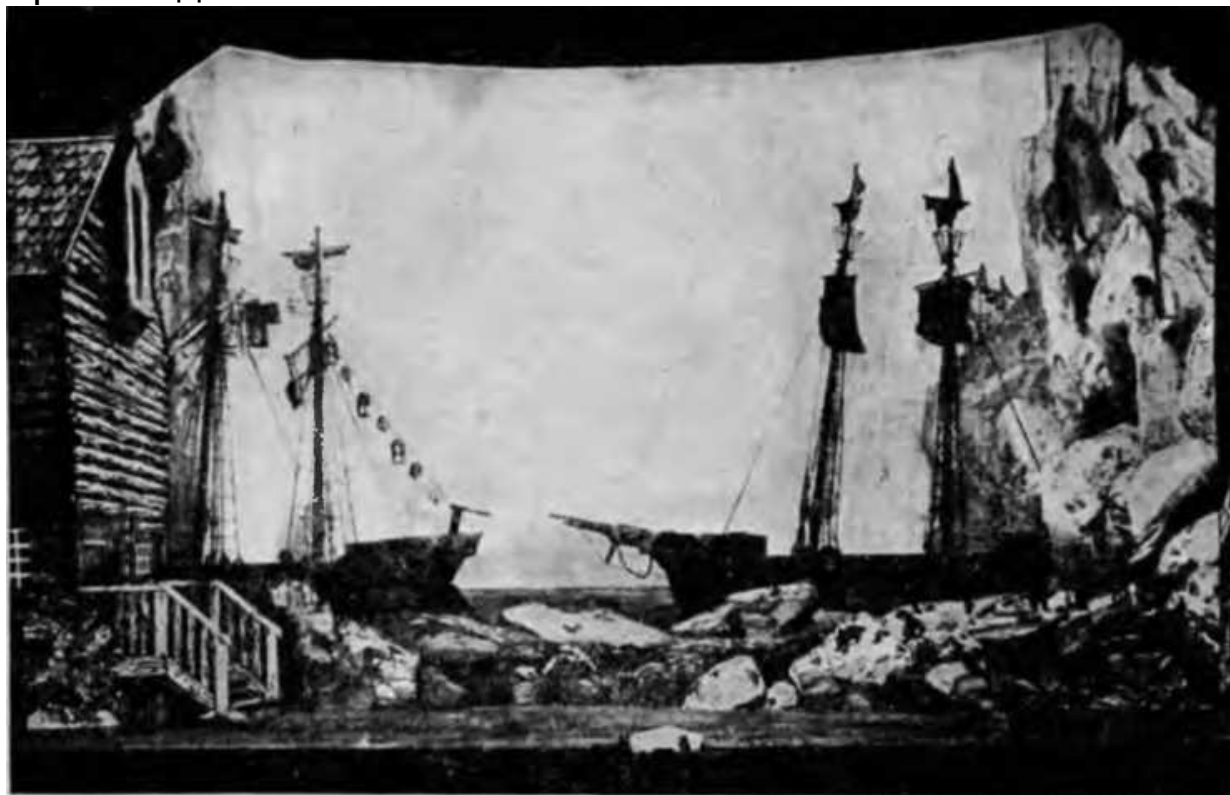
Немецкое музыкально-театральное искусство представляется Вагнеру в это время находящимся в глубоком упадке. В музыке царит направление националистического патриотизма. Официальные гимны и песни Германии: шовинистическое «Германия превыше всего» Гофмана фон Фаллерслебена, «Рейнская песня» Беккера и «Стража на Рейне» Шнекенбургера — относятся к 1840—41 гг. В изобразительном искусстве Адольф Менцель начинает свои иллюстрационные циклы, прославляющие подвиги Фридриха II, а Адриан-

Людвиг Рихтер издает гравюры, посвященные идеализации мещанства, окутанного ваткою семейной добродетели. Иное дело — в литературе: в 1841 г. выходит «Сущность христианства» Л. Фейербаха и означает поворотный пункт в росте немецкой интеллигенции. В 1839 г. в «Телеграфе», издававшемся Гуцковом, помещены «Письма из Вупперталя», первая работа молодого Энгельса, яркая картина бедственного положения трудящихся, а в четвертом номере берлинского журнала «Атенеум» от 23 января 1841 г. напечатаны две «диких песни» молодого Карла Маркса. В том же 1841 г. выходят два тома «Критики евангельской истории синоптиков» Бруно Бауэра и «Четыре вопроса» о том «Чего хотят сословия» Иогана Якоби. С 1842 г. радикальная интеллигенция приобретает свой печатный органы в лице «Рейнской газеты», где сотрудничает Маркс. Молодая публицистика, наука и поэзия начинают свою борьбу. «Стихотворения живого человека» Георга Гервега выходят в свет в 1841 г., делая его имя популярным по всей Германии. Родственная Вагнеру семья Брокгауз в Лейпциге издает «Лейпцигскую всеобщую газету» под редакцией Г. Юлиуса, с 1842 г. принявшую радикальный оттенок. Поднималась новая волна классовой борьбы. «Молодая Германия» оказывается живой по-иному, чем раньше. Осознается роль партии. Официальное искусство этого времени может сколько угодно культивировать официальный парадный стиль какого-нибудь Крюгера, портретиста королевских лошадей, идеализировать военщину XVIII века (Мендель), или же — благополучие мещанской среды; целое направление буржуазной изобразительности может заслужить наименование «Бидермейер», что означает «бравый буржуа». На этом фоне выступления революционной поэзии Гервега, Фрейлиграта, ученика Гейне рабочего Веерта, приобретают особую остроту. В эти годы Вагнер

усиленно работает над «Тангейзером». В день своего тридцатилетия, 22 мая 1843 г., он кончает стихотворный текст к «Тангейзеру». Композиция занимает его больше года. Второй акт окончен в середине октября 1844 г. все время прерываемое многими капельмейстерскими хлопотами, творчество Вагнера идет скачками и не имеет того монолитного характера, как в «Голландце». Музыкальный текст «Тангейзера» закончен в апреле 1845 г. Опера была тогда же принята в дрезденском театре, и была, поставлена в первый раз 19 октября 1845 г. под личным управлением Вагнера с Шредер-Девриент в роли Венеры, Тихачеком в роли Тангейзера и племянницей Вагнера Иоганной в роли Елисаветы.

Успех был сомнителен. Премьера была хорошо принята сочувствующей публикой. Второе исполнение оперы через восемь дней прошло перед наполовину пустым залом. Третье и четвертое представление вызвали восторг публики. Вагнер писал одному из своих сторонников, Гайяру, в Берлин: «Моя горничная уверяла меня, что люди вокруг нее находили оперу еще лучше, чем «Риенци». Но после нескольких представлений «Тангейзер» был снят с дрезденской сцены. Когда же Вагнер обратился в Берлин с предложением поставить там «Тангейзера», он получил от главного управления «королевско-прусской придворной музыки» совет сначала переложить кое-что. из оперы на музыку для военного оркестра, чтобы она могла быть исполнена во время парада в присутствии короля, т. к. король принимает музыку только ему уже знакомую. Сам Вагнер был неудовлетворен постановкою, и исполнением отдельных ролей. Он требовал от исполнителей высокого драматического напряжения, активной игры. То, что ему давали — была обычная опера. Только Шредер-Девриент удовлетворила его, но она была Венерой, исполнительницей второстепенной роли. Уже на второй день после премьеры Вагнер

начинает сокращать свою оперу, безжалостно выбрасывая ряд сильных мест, которые ему представляются невыполнимыми... В 1847 и еще раз в 1861 г. Вагнер значительно переделывает «Тангейзера», последний раз — для Парижской оперы, постановки, бывшей для его искусства жестоким поражением. Можно сказать, что это самая популярная опера Вагнера. Последующие десятилетия вполне «реабилитировали» ее. Лист, поставивший ее в 1849 г. в Веймаре, дал ей не только образцовое оформление, но и подробный музыкально-эстетический анализ. Ряд мест «Тангейзера» оказался до бесконечности популярным... Но эта популярность свидетельствует — увы! — скорее об «оперности», нежели о «драматичности» произведения.



«Моряк-скиталец». Декорация II акта К. А. Коровина. Большой театр — 1902 г.



Эскиз декорации к опере „Тангейзер“. Худ. Ф. Шехгель.

Двойственность лежит и в самой основе «Тангейзера». В нем Вагнер идет еще больше по стопам романтиков, чем в «Голландце». Если «Голландец» — легенда, превращаемая в миф, а «Риенци» — история, то «Тангейзер» — скорее всего история, превращаемая в легенду. Потому что содержание «Тангейзера» перетасовывает факты истории старой немецкой литературы. Тангейзер был историческим лицом — это средневековый поэт XIII века. Про него ходили сказания, что он побывал в «Венериной горе», закатом Герзельберге, где по народным повериям заключена была языческая богиня после того, как Германия приняла христианство. Вагнер первоначально имел в виду разработать эту именно легенду; его опера и должна была называться «Гора Венеры». Имеются

баллады позднего средневековья, описывающие судьбу Тангейзера в горе Венеры, его разочарование в любовных утехх («Венера, госпожа моя, — я вижу вы чертовка»), его паломничество в Рим к папе Урбану. Папа не принял от него покаяния, Тангейзер возвратился к Венере и там остался. Более поздним вариантом является тот, который связывает покаяние Тангейзера с процветающим посохом (папа говорит ему: «не будешь ты прощен, пока мой посох не расцветет»). После возвращения Тангейзера к Венере — посох папы пускает листья. За жестокосердие папа Урбан должен идти в ад). Имеет реальное основание и вторая (половина вагнеровой темы, «состязание певцов в Вартбурге». Его приурочивают даже к определенной дате, к 1206 г. Есть поэма на эту тему, написанная анонимным поэтом из числа многих странствующих певцов XIII-XIV века, рисующая состязающихся между собою поэтов — Вольфрама фон Эшенбах, с одной стороны, автора эпоса «Парциваль», — и с другой стороны, неисторическую фигуру Генриха фон Офтердингена, поэта, пользующегося покровительством волшебника Клингзора. На состязании, происходящем в замке Вартбург при дворе ландграфа Тюрингенского, Генрих фон Офтердинген славит доблести австрийского герцога, Вольфрам — Тюрингенского ландграфа; наказание побежденному — смерть; побежденным оказывается, конечно, Генрих фон Офтердинген, но он бросается к жене ландграфа, Софии, и та его укрывает своим плащом. Как легенда о Тангейзере в горе Венеры, так и совершенно с ней не связанная поэма о состязании певцов, были неоднократно использованы в романтической поэзии Германии начала XIX века. Людвиг Тик изложил легенду о «Тангейзере» в сборнике 1799 г. Гофман написал новеллу о состязании певцов (1819), и ее Вагнер, конечно, знал. У Гейне подробно изложена легенда о Тангейзере и дано блестящее

ироническое переложение средневековой баллады о неудачном покаянии и возвращении Тангейзера к Венере. Использование легенды встречается у Фуке и у других писателей; были они доступны Вагнеру и в сборниках немецких легенд Бехштейна и Гримма. Наиболее важно, что Вагнер еще в Париже через Лерса познакомился со взглядами немецкого историка литературы Лукаса, который высказал предположение, что «Генрих фон Офтердинген» лицо вымышленное, является не кем иным, как историческим Тангейзером. Как бы то ни было, Вагнер сливает в своей опере два сказания вместе. А так как Вагнеру была дорога еще идея о «женщине будущего», то он вводит в свою компиляцию новую героиню — ни более ни менее, как одну из святых католической церкви, Елисавету Венгерскую, бывшую замужем за одним из ландграфов тюрингенских, ту самую святую, у которой после ее смерти почитатели отрезали ногти и даже уши, чтобы только получить частицу ее мощей.

По идее своей замысел должен был заключаться в противопоставлении двух стихий, двух миров — двух женских образов. Венера — это романтическое прошлое, «свободная» чувственность, индивидуальное наслаждение, все то, о чем проповедовали Гейнзе, Шлегель, Лаубе, сам Вагнер в «Запрете любви». Но чувственный индивидуализм — по существу «не свобода». Венере противостоит Елисавета — «истинно-немецкая» особа с длинными косами в белом платье и голубом плаще, которая сама себя рекомендует, как «чистую девушку».

«Состязание певцов» — столкновение идеологий; Тангейзер защищает право на свободное излияние чувственности, противостоящий ему Вольфрам славит «высокую любовь». От Тангейзера все в ужасе, но Елисавета берет его под свою защиту, и почувствовавший себя грешником Тангейзер кидается

прочь с криком: «В Рим!», «в Рим!» — за отпущением грехов к папе!

Неудивительно, что после постановки «Тангейзера» Вагнеру делали «авансы» представители католической партии! Тематика «Тангейзера» использует все варианты легенды, включая сюда и «расцветший посох» строгого папы...

На первый взгляд опера заключает в себе прославление покаяния, отказ от наслаждения «любовью земной». «Небесная» же любовь означает смерть на земле во имя искупления на небе. «Искупление» в «Голландце» было актом свободной творческой любви. Но в «Тангейзере» молится Елисавета, Тангейзер, паломники, Тангейзер даже в гроте Венеры мечтает о «звучах колоколов». — Что же это? Победа религии? Аскетизм? Перемена идеологии?

Сам Вагнер дал два разных истолкования своей оперы. В «Обращении к друзьям» 1851 г. Он отрицает аскетическую тенденцию «Тангейзера». Истинная любовь, истинное наслаждение и счастье, говорит он, на земле невозможны теперь, сейчас, в данных конкретных политических условиях. Сейчас торжествует смерть, а от церкви можно ждать только суровых приговоров. Вагнер в 1851 г. — недавний участник революции.

Во втором истолковании «Тангейзера», в 1856 г. Вагнер подчеркивает более широкое пессимистическое восприятие мира: любовь, счастье, наслаждение — все это — миражи, действительность их не терпит. Но и это второе, более распространенное толкование идеи «Тангейзера», которое по существу близко к аскетическому, не может объяснить многих моментов, остающихся характерными реакционными чертами идеологии «Тангейзера». Вагнер рассказывает, как после постановки «Тангейзера» ему пришлось спорить с одним из самых интересных своих современников: архитектором Готфридом Земпером. Земпер

«решительно не признавал, чтобы средневековье, с его миннезингерами и паломниками, могло дать мотивы для художественной обработки, и открыто заявил, что прямо презирает меня (Вагнера) за выбор такой темы». — «Он считал меня представителем средневековых католицизирующих тенденций». Вагнер убеждал его, что его «интересует собственно немецкая старина». Но реакционную суть «Тангейзера» Вагнеру вряд ли удалось отстранить. Интересно, что в последующих переработках оперы Вагнер усиливал все же роль Венеры. В конце концов она является равноценной соперницей Елисаветы.

Текст, написанный неровно, влился в музыку, равной которой не писал еще Вагнер. Увертюра, содержащая все «лейтмотивы» оперы является «стихотворением на ту же тему, что и драма». Две основные музыкальные стихии противоборствуют в «Тангейзере»: «мотивы наслаждения», высшей точкой которых является «гимн Венере», и мотивы покаяния. С другой стороны «Тангейзер» богат примерами музыкальной лирики (песня пастуха), моментами взаимоподдержки и слияния оркестра и пения (молитва Елисаветы), и даже «популярными» романсными (Вольфрам, песня «вечерней звезде») ариями или бравурными маршами. Многие из них стали к нашему времени уже банальными.

«ЛОЭНГРИН»

Семнадцатого ноября 1845 г. Вагнер читает в дрезденском клубе текст новой «романтической оперы», написанный летом этого года в Мариенбаде, где он лечился. После «Тангейзера» Вагнер колебался между планами оперы серьезной и комической, к которой Вагнера стал тянуть присущий его искусству жизненный реализм. Из первых набросков «комической» оперы через двадцать лет вырастут «Мейстерзингеры». А новая «романтическая опера», тесно связанная с «Тангейзером» по времени, по стилю и по принципу, — это «Лоэнгрин», еще один опыт использования средневековой легенды, переключаемом в миф. «Лоэнгрин» завершает первую половину жизни и творчества Вагнера.

Предварительные источники новой оперы приблизительно те же, что и в «Тангейзере», с той только разницей, что в «Лоэнгрине» Вагнеру не пришлось иметь дело с множеством проработок его темы в современной ему поэзии. «Лоэнгрин» ему приходилось выискивать из средневековых поэм и специальных историко-литературных исследований.

Непосредственное содержание Вагнер мог подчеркнуть из средневековой поэмы, принадлежащей возможно тому же южно-немецкому поэту, который был автором «Состязания певцов». Изданная известным теоретиком католического романтизма Герресом, поэма эта дает все моменты вагнеровской драмы — но Вагнер-поэт так сумел их переработать, а музыкант — использовать, что «Лоэнгрин» — вполне нов. Вагнер сам относился к тексту «Лоэнгрин», как к имеющему уже самостоятельное художественное значение. Он читает

его друзьям и «покровителям». Шуман, слушавший текст, признался, что не понимает, как из этого текста можно сделать оперу. Фердинанд Гиллер, другой музыкант с именем и влиянием в Дрездене, оставил отзыв совершенно противоположный: «превосходное, в высшей мере эффектное либретто — как жаль, что Вагнер сам хочет его положить на музыку».

Музыкальная композиция к «Лоэнгрину» растянулась на полтора года. Вагнер писал ее с конца. Начатое в сентябре 1846 г. третье действие окончено в марте 1847 г.; Вагнер пишет летом музыку к первым двум действиям и кончает партитуру в марте 1848 г. — одновременно с первым взрывом немецкой революции. Опера не была принята в Дрездене, потому что к тому времени между начальством Вагнера и им. все более осознававшим свои революционные запросы, произошел почти полный разрыв. В первый раз был поставлен «Лоэнгрин» в Веймаре 28 августа 1850 г. Листом, оставившим, как и по поводу «Тангейзера», замечательный анализ оперы.

Действие «Лоэнгрин» просто и восходит к широко распространенной сказке о наказании за излишнее любопытство. Лоэнгрин — рыцарь чудесного происхождения, один из героев Грааля, сочлен некоего волшебного содружества, охраняющего чашу с подлинной кровью Христа и защищающего угнетенную невинность. Он приплывает на челноке с лебедем для спасения Эльзы, несправедливо обвиненной представителями злого начала — Тельрамундом и Ортрудой. Но Эльза не должна спрашивать героя, кто он такой. Искусство героиня не выдерживает, и Лоэнгрин исчезает. Такова схема оперы.

Всем приморским народам, указывает сам Вагнер, свойственны предания о волшебном прибытии издалека чудесных людей, героев, спасителей. Можно было бы указать на предание хотя бы древней Мексики, ждавшей

из-за моря белого бога Кветцалькоатля. Можно было бы вспомнить сколько угодно «мессианских» надежд угнетенных народностей и эксплуатируемых классов. В вере, что свыше придет спаситель, находили себе издревле утешение слабые души, и вера эта часто служила прекрасным орудием эксплуатации. «Лоэнгрин» так, как его решает Вагнер, вскрывает непрочность этой веры, ее иллюзорное бытие. Избавитель от бед, защитник слабых исчезнет при первом соприкосновении с реальностью. Эльза в противоположность Елисавете из «Тангейзера» — живая женщина. То, что ей приходится мириться с неполным к ней доверием, для нее непереносимо. Можно ли любить «отсюда и досюда», может ли «женщина будущего» мириться с ролью, обрекающею ее на слепое поклонение? Эльза предпочитает гибель. Дух пытливости, знания во что бы то ни стало, по существу воплощен именно в ней. Вагнер составил с ней рядом Ортруду, которую он характеризует в письме к Листу: «Ее сущность — политика... Любовь к прошлому, к погибшим поколениям, ужасная сумасшедшая любовь и гордость предками, которая может выразиться только как ненависть к всему живому, действительно существующему... Ортруда — реакционерка, признающая только старое и поэтому враждебная всему новому...» Она сеет семена недоверия, лишает Эльзу ее брэнности, вносит моменты разлагающего рефлекса. С этих позиций освещаемые, положения «Лоэнгрина» указываются соответствующими современному поэме положению немецкой интеллигенции в эпоху до 1848 г. Она задыхалась в тисках реакции, «темных чар» католицизма, которому бессознательно в «Тангейзере» послужил сам Вагнер. Она, эта интеллигенция, мечтала, так же беспочвенно, как и Эльза, что к ней придет светлый избавитель от всяких зол. Она была готовой его

принять с восторгом — но у ней был также уже готов и разъединяющий иронический вопрос «кто ты такой?».

Легенду о Граале Вагнер впоследствии разработал в «Парсифале»: это основной миф феодального средневековья, пришедший в Европу с Востока, переплетающийся с преданиями кельтских цивилизаций. В «Лоэнгрине» легенда выявлена в социальном ее аспекте. Где-то есть тайное общество избранных, «посвященных», героев, которые могут притти и избавить от притеснения и несправедливости. Эти герои являются носителями подлинного рыцарства, благородства, светлой силы.

В «Лоэнгрине» чуть ли не впервые на сцене появляется герой, для которого имеется то, что выше любви. «Лоэнгрин» искал женщину, которой он ничего не должен бы был объяснять... Он должен был скрывать свою высшую природу — потому что если бы он ее вскрыл, он мог бы рассчитывать только на поклонение, там, где он требовал понимания через любовь. Эльза — вторая часть его собственного существа... Эльза — бессознательное начало, человеческое сердце». Трагедия Лоэнгринина в том, что ему поклоняются, но его не понимают. Вагнер отождествляет себя с Лоэнгрином. Он — художник, несущий, человечеству высокие ценности. Но любовь Эльзы — женщины — человечества — может ему принести только разочарование. «Избранным» открыт только один путь — в одинокое изгнание своего гения. Такая судьба рисовалась Вагнеру неизбежной как для художественного, так и для политического реформатора. Кем была для Вагнера-Лоэнгринина его Эльза? Отчасти его мечта, отчасти его публика, отчасти его класс. В опере проскальзывают чисто политически тенденции. Императорская власть, которая объединяла раздробленные и разнокалиберные немецкие государства, казалась залогом более либеральной политики; в «Лоэнгрине» есть места,

говорящие о «нужде государства», о необходимости защитить страну с востока и запада. «Стране немецкой — меч немецкий! Если это дань национализму, который в дальнейшем пышно расцветает у Вагнера, то «враждебные типы» Лоэнгина — Тельрамунд и Ортруда — характеризованы как представители реакции, явно феодальной сепаратистской. Тельрамунд против мобилизации для защиты всей страны. С легендой о Лоэнгине эти моменты не связаны, Вагнеру они нужны именно для того, чтобы выявить ряд своих государственно-политических соображений.

Современность была покорена его музыкой. Лист, поставивший «Лоэнгина», с особенной настойчивостью говорит о том, что к «Лоэнгину» нельзя подходить с желанием найти старую фактуру оперы, в которой имеют значение только «певцы и мелодия». Основная беда непринимавших Вагнера критиков включалась именно в этом. Корреспондент американской газеты «Нью-Йорк Таймс» писал в 1856 г., что в опере «с начала до конца нет и дюжины тактов, которое бы заслужило название мелодии». Последующим же поколениям «Лоэнгин» представляется самой «мелодичной» из опер Вагнера. Между ранними его произведениями, включая «Лоэнгина», и современной Вагнеру музыкой имеются многие контакты. Так, «Лоэнгин» во многом обязан Веберу. Драматическая пара «враждебных», темных сил, Тельрамунд и Ортруда, подготовлена подобною же парой в «Эврианте» Вебера. Сцена и мотивы «божьего сума» первого действия напоминают «Храмовика и еврейку» Маршнера. Но Вагнер нов и в построении, и в непосредственных достижениях своей музыки. То, что впоследствии называли «лейтмотивами», сам Вагнер — «главными темами», — бесконечные мелодии, — характеризует действие «Лоэнгина» в гораздо более напряженной степени, нежели раньше. Лист называет их

«олицетворенными идеями». — «Их повторение означает моменты чувства, которые не могут быть вполне выражены словами». Мотив Ортруды, мотив ненависти и мести, вьется как «ядовитая змея» (Лист) в опере, характеризуя драматическое напряжение действия, борьбу двух начал во всех ее фазах. Бесконечные мелодии «Лоэнгрин» можно сосчитать и проанализировать. Оркестр Вагнера растет, становится более богатым, более ярким, более звонким. Его музыка становится несказанно сложна. Хор перед появлением Лоэнгрин, разнообразный и выражении удивления одних, веры других, испуга третьих, выявляется как нечто небывшее в истории музыки. Другой хор — «свадебный» из третьего действия, радостный и золотой, сделался таким популярным еще при жизни Вагнера, что он сам называл его «избитым».

Богатство музыкальной композиции «Лоэнгрин» было превзойдено впоследствии только самим Вагнером.

Он услышал свою оперу впервые только в 1862 г. в Вене. У него «слезы выступили на глазах». После 1850 г. «Лоэнгрин» обошел все сцены Германии: 1853 г. увидел его в Висбадене, затем в Дармштадте, Франкфурте, Шверине, Штеттине, Лейпциге.

В 1854 г. «Лоэнгрин» шел в Аугсбурге, Дюссельдорфе, Гамбурге, Ганновере, Кельне, Риге. В Берлине, где Вагнеру вообще не везло, «Лоэнгрин» был поставлен в 1866 г. — но зато в 1910 г. было отмечено его 550-е исполнение.

В России «Лоэнгрин» был поставлен в Петербурге в 1868 году.

РЕВОЛЮЦИЯ

С 1848 года начался глубокий и неизгладимый перелом в истории Европы. Февраль опрокинул во Франции буржуазное правительство Луи Филиппа. В марте революция охватывает Австрию и Германию. Экономически отсталая Германия постепенно росла в направлении капитализма. Противоречие его с феодальными формами власти становилось неизбежным, несмотря на слабое развитие промышленности, слабость буржуазии. В одном из классических трудов, марксизма «Революция и контрреволюция в Германии», указано, что «буржуазная Германия стояла во главе революционного движения не как представительница инициативы новой общественной эпохи, а как защитница привилегий старой эпохи. Ремесленный пролетариат Германии был в большинстве еще проникнут цеховой идеологией. Но в 1847 г. по Германии прошла промышленная катастрофа. В 1844—45 г. в стране классической нищеты и феодального произвола, Силезии, вспыхнул голодный бунт. Крестьяне по всей стране восставали, протестуя против непомерных налогов. Но буржуазия принесла в жертву короне народ, взамен чего корона должна была пожертвовать буржуазии дворянством (Маркс). Корона, конечно, не сделала этого...

18 марта 1848 г. происходит вооруженное восстание в Берлине. 31 марта во Франкфурте собираете «предварительный парламент», 18 мая — основной парламент, в составе 586 человек из состава «цвет буржуазии», ученых, писателей, адвокатов, с сильной прослойкой аристократов, помещиков, фабрикантов, купцов. «Родина, тебя предали»... франкфуртский

парламент выработывал конституцию, подавлял вооруженной силой всякие вспышки республиканских восстаний, и по существу похоронил революцию. В соседней Австрии она была уничтожена вооруженной силой. В ноябре 1848 г. реакция перешла в открыто, наступление, сначала в Пруссии ставшей палачом революции во всей стране. В 1849 г. рабочий класс южной Германии поднялся в открытом восстании против наступления контрреволюции; «восстания в Саксонии и Рейнской Пруссии принесли себя в жертву, чтобы выиграть время для организации южно-германского движения» (Маркс и Энгельс). В мае 1849 г. ареной революционного движения стал Дрезден 16 мая городская полиция издает приказ об аресте Вагнера. «Означенный ниже королевский капельмейстер Рихард Вагнер привлекается к доследованию за существенное участие в имевших место в данном городе бунтовских движениях... Все полицейские власти должны обратить на него внимание, арестовать Вагнера и самым спешным образом нам об этом сообщить... Вагнеру от 37 до 38 лет (ему было 36), он среднего роста, имеет каштановые волосы и носит очки». Через Фрейбург, Хемниц, Веймар, Иену, Кобург и Линдау Вагнер бежал в Швейцарию. Для него начинается тридцатилетний период эмиграции. Сам Вагнер, как в письмах, которые могли бы попасть в руки полиции (жене, Девриенту), так и в воспоминаниях, написанных для короля, впоследствии стремился затушевать свое участие в революции. Интересно проследить пути, которые привели автора «Тангейзера», «Лоэнгина» в ряды «мятежников» под знаменем Бакунина. Известный чешский революционный поэт Мейснер (которому, впрочем, не во всем следует доверять) рассказывал, что еще в 1846 г. Вагнер говорил ему о том, что «революция в сущности совершена уже — в голове», что «события достаточно созрели». Внешне Вагнер этих дореволюционных лет всецело в области

своей музыкальной карьеры. Но его деятельность не ограничивалась сочинением опер.



Декорация I акта оперы „Валькирия“. Большой театр —1901 г.



Декорация II акта оперы „Зигфрид“. Дрезден — 1913 г.

1 марта 1846 г. он подает в управление театрами доклад о «королевской хоровой капелле», выдвигая подробно выполненный проект новой организации всего певческого дела при театрах Дрездена. Проект был положен под сукно и отклонен. Через три года в преддверии саксонской революции, Вагнер помещает в «Аугсбургской всеобщей газете» сочувственную рецензию о книге Эдуарда Девриенга «История немецкого театра». Здесь Вагнер выступает как реформатор, сознающий социальную роль искусства, говорит, «о недошедшей еще до сознания общества достоинстве профессии актера», определяет задачи театра — «усилить и облагородить нравы и вкус народа». За то же дело борется Вагнер и в «проекте организации национального театра в Дрездене» (лето 1848 г.). Это — первая тропа Вагнера к революции.

Некоторое сближение с непосредственным его творчеством дано в статье 1846 г. «Художник и критики» («Дрезденский указатель»). Здесь Вагнер выступает в защиту своей деятельности как постановщика против некомпетентной критики со стороны официальной прессы. Первая тропа — организационная — вела к революции Вагнера-капельмейстера; по второй — шел Вагнер-художник. Ему мало-помалу стала со всей очевидностью открываться невозможность — при существовавших условиях господства реакции, — добиться чего-либо для искусства. По этой тропе расположены и труды Вагнера по осуществлению в Дрездене девятой симфонии Бетховена, труды, которые ему приходилось проводить, пробивая огромную толщу косности, непонимания и инерции. В феврале 1847 г. он обрабатывает для сцены «Ифигению в Авлиде» Глюка, в марте 1848 г. — «Stabat mater» Палестрины. Враги Вагнера поносят его за «святотатственное» обращение с старыми образцами, а друзья — приветствуют за мужество приблизить искусство прошлого к современности. Летом 1848 г. Вагнер носится, как всегда одновременно, с двумя художественными планами: драмы, посвященной Фридриху Барбароссе — и оперы, героем которой должен был быть Зигфрид. К этому же периоду относится небольшая работа Вагнера, которая знакомит нас с его историко-культурными занятиями. Это «Вибелунги», диковинный этюд, относящийся скорее всего к области фантастических восприятий прошлого, которыми довольно богата была псевдонаука XIX века. В этой работе Вагнер убежденно и последовательно отрицает «внешние блага — власть, золото», все то, что лежит в основе как феодальной, так и капиталистической формаций: а именно собственность. Но в споре между «историей» и «мифом» побеждает последний, Вагнер начинает набрасывать драму о

Нибелунгах, в ноябре 1848 г. пишет «Смерть Зигфрида». Из нее впоследствии получатся «Сумерки богов». Новая стихотворная форма, новый язык, новая самостоятельная мощь образов — и новая невозможность осуществить свой замысел так, как это нужно. Вагнер-художник чувствует себя одиноким. Один не может совершить переворота без помощи общества. Далее Вагнер пишет драму, посвящая ее «Иисусу из Назарета». Это не католический или протестантский бог. Вагнер усиленно изучает Фейербаха, «Сущность христианства» которого появилась в 1845 г. Его Иисус — олицетворение протеста индивидуума против бездушной, лишений любви среды, где царит закон.

Третья тропа, которая примыкает к первым двум, это путь Вагнера, как сознательного общественника. Многие в нем остаются от непосредственной наивности энтузиаста-дилетанта. Уже первое выступление Вагнера в политической жизни Саксонии бросает свет на «Вибелунгов», и на националистический момент в «Лознгрипе». 14 июня 1848 г. в «Дрезденском указателе» появляется его статья, озаглавленная «Как относятся республиканские стремления к проблеме королевской власти?» Эту статью Вагнер читает на собрании левобуржуазного «Отечественного союза». В ней Вагнер требует уничтожения «аристократизма» и войска, замены его народным ополчением, всеобщего избирательного права. Вагнеру рисуется как предельный идеал — бесклассовое общество, коммунистически организованное, проводящее «эмансипацию человечества от власти и денег». Идеал Вагнера — республика, но его наивность верит в возможность сочетания республиканского строя с королевским домом, причем король представляется ему «первым и самым настоящим» республиканцем. Как только это примирить с требованием уничтожения аристократизма?

Вагнер сотрудничает в радикальных «Народных листках», издававшихся его другом Рекелем. Здесь он выступает анонимно; в статье 15 октября 1848 г. им ставится та же проблема «что делать с королем при республике».

Социалистически-революционное содержание его статей заостряется с течением времени.

10 февраля 1849 г. он печатает в «Народных листках» статью «Человек и существующее общество». «Борьба человека против господствующего общественного строя началась», пишет он: «сила для этой борьбы может у нас вырасти только из познания обреченности нашего общества; если она осознана, то оно уже осуждено». И наконец горячим гимном революции является его статья «Революция» в «Народных листках» от 8 апреля 1849 г. — «Я разрушу до основания господствующий строй», говорит Вагнер о имени революции: «пусть собственная воля будет господином человека... а его собственная сила — всем его достоянием; святыня — это свободный человек, и нет ничего выше его... я разрушу всякую власть одного человека над другим... ибо я — революция, я вечно творящая жизнь!..» Потерянное стихотворение Вагнера, в котором он призывал к борьбе с царисткой Россией, руководительницей европейской реакции, показывает еще раз направление его политических симпатий.

Болезненно самолюбивый, отзывчивый и поддающийся всем влияниям, эгоцентричный и нервный. Вагнер был окружен непониманием и неудачами. Его преследуют денежные заботы, все более настойчивые. Он переселяется из центра города в пригород, живет в дешевых комнатах бывшего дворца Марколини, где в саду (в июне 1848 г.) происходит собрания граждан по вопросу о вооружениях. Его оперы не принимаются. «Риенци», имевший такой успех в Дрездене, не удастся в Берлине. Критика высмеивает и унижает Вагнера. За него берутся профессиональные остряки и интриганы...

Когда, по возвращении из Берлина (1847 г.), Вагнер подает в дирекцию просьбу увеличить ему жалование хотя бы до того уровня, которым пользуется Рейссигер, директор театра дает Вагнеру прочесть составленный о нем отзыв: «переоценивая свой талант, прислушиваясь к экзальтированным и нелепым восхвалениям», Вагнер, «запутавшийся в долгах», подлежал бы, по мнению дирекции, совершенному увольнению с поста капельмейстера, если бы не кое-какие его заслуги и прилежание... Вместо увеличения жалования Вагнеру предлагают субсидию в 300 талеров. Несколько облегчает положение Вагнера только возобновление и начинающийся успех «Тангейзера», а также репутация, которую себе приобретает Вагнер, как симфонический дирижер. Умирает его мать... С женой своей Вагнер давно уже чувствует себя разъединенным... «Время, погрязшее в ничтожестве, убивающее всякую благородную инициативу!..» Известие о Февральской революции во Франции поразило его. Вагнер — не олимпиец, вроде Гете, и не политический литератор, как Гейне, — Вагнер — это бросающийся в движение порыв. Знал ли он точно, чего хотел? «Вы поняли сущность свободы», писал он в Вену. «Поняли, что ее нельзя приобрести наполовину. Если у нас отымут хотя бы малейшую частицу ее, мы вскоре лишимся и всего. Каждая малейшая частица ее связана с нашей честью... с оружием... должны мы... бороться за нее». Его имя и личность уже привлекали к нему людей — персонально и принципиально. Вокруг него группировались поклонники, — молодежь, из которых надо назвать Карла Риттера, Ганса фон Бюлова, Теодора Улига. Лист приезжает в первой половине 1848 г. в Дрезден, и между ним и Вагнером завязывается подлинная дружба. Но наступающая осенью 1848 г. реакция снова бросает свою тяжкую тень — на все живое в Германии. Зимой Вагнер вновь участвует в конспиративных собраниях

ночью в саду дома семьи Науман, известном под названием «зверинца»; здесь Вагнер знакомится с Бакуниным. В этом настроении написана Вагнером в ноябре «Смерть Зигфрида»; написана без надежды на осуществление в каком-нибудь современном театре, с пессимистическим учетом гибели молодого энтузиазма, торжества злобы и мести — и последнего самопожертвования. Зима проходит для Вагнера «в состоянии смутного брожения». Даже музыкальное творчество перестает удовлетворять его. Он носится с идеями драм, бросает их. Вагнер все больше сближается с теми из попутчиков его жизни, в которых он учитывает стремление вперед, разрыв с тем, что было. Рекель изгнанный со службы за слишком демократические взгляды, ставший редактором и издателем «Народных листков», ему особенно близок в эти дни. Вагнер в начале 1849 г. переживает чрезвычайно интересный момент своей жизни. Годы странствий как будто давно прошли, королевский саксонский капельмейстер — как будто на верхних ступеньках музыкальной карьеры — и в то же время Вагнера тянет к новым бурям, все больше и больше сходятся те три тропы, о которых говорили мы выше.

Музыка? Разве музыка так уж ценна перед возможностью пережить мировой пожар?

На генеральной репетиции IX симфонии Бетховена, весной 1849 г., к Вагнеру подходит человек высокого роста, с пышной шевелюрой, в потертом костюме, но с уверенными манерами. «Если бы при ожидаемом великом мировом пожаре предстояло погибнуть всей музыке, мы с вами должны были бы с опасностью для жизни соединиться, чтобы отстоять эту симфонию», Вагнер сочувственно пожимает руку своему новому другу — Михаилу Бакунину,

Дворянин, бунтарь, славянин, агитатор, утопист— это пока все, что знает Вагнер о Бакунине. Он

познакомится с ним через Рекеля. — «Все в Бакуине было колоссально, все веяло первобытной свежестью». После «святодуховского» восстания 12 июня 1848 г. в Праге Бакунин, руководивший революционным движением в славянских странах, переезжает в Германию. Обычно принятая в биографиях Бакунина схема указывает, что зиму 1848—49 г. Бакунин провел в Берлине, Бреславле, Кэтене и Лейпциге, появившись в Дрездене проездом в Прагу только в конце марта 1849 г. Это отвело бы на время знакомство и сближение Вагнера с Бакуниным не больше месяца. Времени однако хватило, чтобы Вагнер впитал в себя наиболее яркие впечатления от Бакунина. В биографии Вагнера необходимо поставить вопрос о взглядах Бакунина в это время. Даже в поздних воспоминаниях своих, написанных для баварского короля, Вагнер пишет о Бакуине с своеобразной теплотой.

1848—49 гг. Бакунин, конечно, не был еще законченным анархистом, зато вполне выработал в себе революционные установки и в частности ясное представление о движущих силах немецкой революции.

«Что живо в Германии — это начинающий двигаться пролетариат и крестьянское сословие», пишет Бакунин Анненкову в апреле 1848 г., «... поток этот смывает с лица земли развалины старого мира, и тогда доброму говорливому бюргеру будет плохо, очень плохо». Еще в 1842 г. Бакунин поместил в «Немецких ежегодниках», вышедших в Дрездене и по всей вероятности бывших в руках Вагнера, под псевдонимом Жюль Элизара ставшую знаменитой статью о реакции в Германии. «Свобода, реализация свободы, — кто станет отрицать, что это слово занимает теперь первое место в историческом порядке дня?» «Бакунин... оказывал даже влияние на людей, которые решительно не соглашались с его уж крайне революционными взглядами», говорит про него Рейхель. Сам он испытал на себе воздействие

Прудона и Вейтлинга. Маркс был для Бакунина «слишком авторитарным».

В 40-х годах «определенной системы воззрений Бакунин все же не имел. Он работал над Фейербахом, в Париже чувствовал себя «тяжело, очень тяжело» — и всю свою колоссальную организаторскую силу бросил в практику революции. Известна его неоправдавшая себя историческая ставка на славянскую революцию; между прочим привлекал к участию в ней Бакунин и знакомого Вагнеру по началу 30-х годов Тышкевича. В Германии 1948—49 гг. Бакунин был одной из крупнейших фигур революции. «Все в Германии ждали если не социальной, то политической революции», вспоминал Бакунин впоследствии. Но «немецкая буржуазия никогда не любила, не понимала и не хотела свободы». Бакунин видел причину «печального исхода» революции 1848 г. в противодействии, «которое было оказано немецкими радикалами попыткам крестьянского восстания». А сам Бакунин писал: «Я не верю в конституции и в законы». — «Наш мир — мир разрушения». — «Мир разделен на два стана. Здесь революция, там контрреволюция— вот лозунги».

Вагнер решительно и со всей своей горячностью приемлет первый из этих лозунгов. Рекель, последовательно отдавшийся освободительному движению, укрывает Бакунина, дает ему возможность «растянувшись на жестком диване, спорить с людьми самых разных взглядов на темы о задачах революции». Когда Бакунин говорил Вагнеру, что «в русском народе живет не то детская, не то демонская любовь к огню», и «пожар мира» становился чем-то вроде действительного сожжения ряда городов, Вагнер ощущал тот же «приятный холодок», как и от известий о революции в Париже и Берлине. Бакунин говорил Вагнеру, что «привести в движение разрушительные силы — цель, единственно достойная разумного человека», и Вагнер

слушал это с ужасом и восхищением. У Вагнера болели глаза в тот год, и Бакунин целый час держал перед лампой свою широкую ладонь, заслоняя ею свет... Надо представить себе Вагнера, маленького ростом, худощавого и подвижного, на прогулке в окрестностях Дрездена со своей собачкой «Пепсом» и Бакуниным. Вагнер излагал Бакунину свои идеи об искусстве будущего, и Бакунин утверждал, что Вагнер непрактичен и витает в облаках. А когда Бакунин решил ехать с подложным паспортом в Прагу узнавать, как обстоят там дела славянской революции, и Рекель сбривал тупой бритвой его пышную бороду, Вагнер волновался при мысли, что он больше Бакунина не увидит живым — милого и опасного теоретика конспираций. Вагнер записывает высказывание Бакунина о том, что он, «достигнув точки отвращения от нашей цивилизации, был бы рад сделаться музыкантом». Бакунин был весь внимание, когда Вагнер играл ему «Летучего голландца». Под влиянием Бакунина Вагнер бросил мысль о драме «Иисус из Назарета», ибо Бакунин просил Вагнера «пощадить его и не знакомить с этой вещью».

Влияние Бакунина на убеждения, мысли и жизненное поведение Вагнера несомненно. Весною 1849 г, Вагнер весь в охвате новых идей, он готов без оглядки броситься в поток движения, куда бы он ни привел. Событие, которое раньше произвело бы на Вагнера сильнейшее впечатление, успех «Тангейзера в Веймаре в постановке Листа, как-то скользнуло по его сознанию. «Не слишком ли поздно, не слишком ли рано?» — Вагнер пишет, что находился «как во сне»...

Его «разбудил» набат с колокольни св. Анны, призвавший 3 мая 1849 г. Дрезден к вооруженному восстанию. «Вся площадь показалась мне озаренной темно-желтым светом», — несмотря на ясный солнечный день. Мы знаем, что он был в числе тех, которые

готовили саксонское восстание. В марте он вместе с Рекелем ходил заказывать ручные гранаты. В том письме к Рекелю, которое было найдено у последнего при аресте и послужило главным поводом для обвинения Вагнера, Вагнер опасается преждевременной, вспышки еще не подготовленного восстания.

Саксония в 1840 гг. была одной из передовых стран Германии. Экономическое ее развитие стояло уже достаточно высоко, это постоянно приводило к конфликтам с отсталыми феодальными формами государства. Вместе с тем в основе растущей промышленности лежала кустарная форма ее, что, как замечает Меринг, неизбежно замедляло процесс размежевания мелкой буржуазии и пролетариата. В саксонском ландтаге, созванном в 1848 г., была уже фракция, называвшая себя социал-демократической: из 24 саксонских делегатов, посланных во франкфуртский парламент, 20 примкнуло к «левой». Дрезден первым поднялся на защиту выработанной франкфуртским парламентом имперской конституции. В восстании главная роль принадлежала трудящимся.

1 мая новое правительство, созванное королем под давлением реакции, распустило ландтаг. Рекель был его депутатом и занимал место на крайней левой. После роспуска он благоразумно решил бежать; Бакунин дал ему поручение в Прагу. Вагнер берет на себя редакцию «Народных листков». В дни дрезденского восстания ему приходится таким образом стоять во главе революционной печати. День «набата» означал попытку городского пролетариата добыть себе оружие. Король бежал из Дрездена в замок Кенигштейн. В городе стали воздвигаться баррикады, в постройке которых принимал участие приятель Вагнера, архитектор Земпер. Остановить войска, не допустить вооруженного разгрома движения было одной из первых задач. Вагнер

по своей инициативе дает 4 мая типографу Ремплеру заказ на прокламации, печатает в типографии «Народных листков» призыв к солдатам саксонской армии присоединиться к восстанию. Он вспоминает, как видел Бакунина с сигарой во рту, проходящим по всему городу. Другие сведения сообщают, что Вагнер уговаривал Бакунина взять руководство восстанием в свои руки, поскольку Вагнер был разочарован медлительностью и нераспорядительностью правительства Доезжена, составленного из либеральничающего чиновника Тодта, фюанкфуртского депутата Гейбнера и Чирнера, одного из дрезденцев, подготовлявших восстание. Тройка сделала ошибку, назначив командующим силами восставших неспособного Гейнце. Правда, удалось отстоять первые баррикады. Но саксонское королевское правительство уже призвало на помощь пруссаков...

Бакунин был всюду, лишь только дошло дело до вооруженного столкновения. Рядом с Гейбнером он организовывал героическую оборону баррикад. Гейнце сдался уже 7 мая, но к Дрездену приходили подкрепления из сельских местностей и рудников. Вагнер говорит о том колоссальном впечатлении, которое произвело на него приближение под звуки марсельезы длинной колонны рудокопов... Во главе вооруженной защиты становится Стефан Борн, наборщик, один из вождей берлинского пролетариата, бывший близким к Марксу. Но дрезденское восстание было предано буржуазией соседних городов, — в частности Лейпцига, — не поддержавших саксонскую столицу.

Вагнер рисует в своих мемуарах себя только в роли наблюдателя. Но он дежурит по поручению адъютанта временного правительства Цихловского на «Крестовой башне», сверху наблюдая за баррикадными боями; спускает на веревочке привязанные к камням записки,

информирующие восставших о том, что он видит; прибегает в ратушу с известиями о подкреплениях из Хемница и Фрейберга; его посылают в Фрейберг за тем, чтобы поторопить помощь, побудить к реквизиции деревенских телег для скорейшего прибытия. После того, как Вагнер выполнил это поручение, он, не спавший несколько суток, заснул в экипаже, везшем его обратно. Его разбудили толпы защитников Дрездена, покидавших город. — «Что это значит?» — «Все кончено, дамами, в коляске, едет временное правительство». — Вагнер бросился к подъезжающему экипажу и увидел Гейбнера и Бакунина. В Фрейберге Бакунин также свалился от усталости и спал, сидя на диване, навалившись огромной головой на плечо Вагнера... Поздно ночью прибывает Вагнер в Хемниц, в суматохе отделившись от своих друзей, спешивших туда же. Вызов в Хемниц был провокацией со стороны местных организаций: в эту же ночь Бакунин и Гейбнер были арестованы. Чистая случайность, разделившая Вагнера с ними в Фрейберге, и заставившая Вагнера в Хемнице остановиться в другой гостинице, спасла его от ареста.

В Хемнице жил муж сестры Вагнера, Вольфрам. Узнав от него об аресте дрезденцев, Вагнер решает совсем не возвращаться домой. В Веймаре его ждет Лист, «Тангейзер», слава новой оперы, благосклонность правящих сфер... Но вести о кровавом разгроме дрезденского восстания доходят и до Веймара. Лист отсылает Вагнера в имение Альтенбург. Приказ об аресте Вагнера опоздал на один день. С чужим паспортом Вагнеру удалось переехать швейцарскую границу. «Я сам себе казался птицей которой не суждено погибнуть в болоте... Я не могу ни с чем сравнить то ощущение блаженства, которое охватило меня... когда я почувствовал себя свободным... Теперь, когда меня, объявленного вне закона и гонимого, ничто уже не могло заставить солгать... я мог громко и

свободно сказать этому миру, что я, художник, презираю всю его ханжескую заботу... Я в первый раз в жизни почувствовал себя свободным насквозь, здоровым и веселым, хотя я и не знал, где мне завтра случится преклонить голову...»

Лист рекомендовал Вагнеру ехать в Париж и там работать для оперы. Через Цюрих, где Вагнер в лице Якова Зульцера, секретаря цюрихского кантона одного из ответственных руководителей местной власти, нашел преданного друга, — Вагнер пробрался с легальным швейцарским паспортом в Париж.

В городе царил холера... Лист, только что опубликовал в «Journal des debats» свой анализ «Тангейзера» — первое авторитетное признание вагнеровского искусства. Но Вагнеру было не до музыки. В музыкальном магазине Шлезингера он встречается с Мейербером. «Чего вы ждете от революции?»— спросил его Мейербер: «или вы собираетесь писать партитуры для баррикад?» Вагнер ответил, что «при нынешнем положении вещей, когда весь мир стоит под гнетом реакции, он в состоянии думать о чем угодно, только не о композициях для сцены».

Он читает в Париже Прудона. Ему нечего делать в Париже. Лист предоставил ему снова некоторую денежную поддержку, и Вагнер возвращается в Цюрих, который будет для него в течение ряда лет местом напряженного творчества, размышлений, волнений, общественных и личных драм.

Полного учета его поведения и роли в дрезденские дни мы еще не имеем. Мы указали, что Вагнер сознательно многое затушевывал и скрывал из своих дрезденских дел. Саксонская полиция искала его с большой настойчивостью, добивалась его выдачи от соседних стран. Бакунин на суде определил Вагнера как «фантаста». Очевидцы, которые встречали Вагнера в дни дрезденского восстания, вспоминают, как он на

«Крестовой башне» разглагольствовал о музыке, античности, колокольном звоне и, с другой стороны, как он лично перелезал через баррикады, раз давая с опасностью для жизни враждебным солдатам свои листовки. «Молва» приписывала Вагнеру поджог старого здания оперного театра. Граф Бейст, усмиритель восстания, в своих мемуарах договорился до обвинения Вагнера в поджоге дворца, за что Вагнер был, по словам Бейста, присужден заочно к смертной казни. Основным смыслом участия Вагнера в дрезденском восстании является его идеологический контакт с идеями скорее даже не Якунина, а Рекеля и других мелкобуржуазных радикалов.

Вряд ли Вагнер с красным знаменем вставал на баррикады (есть и такой рассказ); вряд ли поджигал дома; но в кармане Рекеля при аресте было найдено письмо Вагнера, которое является документом, подтверждающим право Вагнера на место среди деятелей революции. От нее Вагнер пока не отрекался. Он поддерживал с Рекелем, посаженным на тринадцать лет в тюрьму, переписку, свидетельствующую об его неизменной симпатии к другу и его идеалам. Когда до него дошла — оказавшаяся неверной — весть о том, что Бакунин и Рекель приговорены к смертной казни, он пишет им горячее сочувственное письмо...

Вагнер тех лет был искренним революционером, Хотя и с очень путанной идеологией.

ЗА РЕВОЛЮЦИЮ В ИСКУССТВЕ

В Цюрих Вагнер приехал, имея двадцать франков в кармане — все, что у него оставалось. В Дрездене его жена сберегла его рукописи, в том числе партитуру «Лоэнгрин»; но вся обстановка, библиотека, — все, кроме гравюры Корнелиуса к «Нибелунгам», разошлось в Дрездене по рукам кредиторов. В Цюрихе его приютили новые швейцарские друзья. В июле 1849 г. одинокий и свободный Вагнер пишет трактат, которым начинается новая полоса его творчества. «Искусство и революция»: под этим заголовком объединены шесть небольших статей или глав, которые Вагнер предназначал для какого-нибудь французского журнала. Потребность высказаться, продолжить свою революционную деятельность, не позволяет ему замкнуться в чисто художественных переживаниях. Рукопись Вагнер послал в Париж для перевода на французский язык.

Она была возвращена ему с указанием, что для французской прессы «Искусство и революция» не подходит. Вагнер отправил ее в Лейпциг издателю Виганду, известному своими «левыми» симпатиями. Имя бежавшего капельмейстера было у всех на языке. Виганд прислал Вагнеру пять луидоров гонорара, и опубликовал рукопись в виде отдельной брошюры, которая была быстро раскуплена и вызвала большой шум. Кто ее понял? Лист, умный и благородный Лист, в поспешном письме рекомендует Вагнеру немедленно же бросить всю «социалистическую галиматью». Но во время революции 1905—06 г. брошюра Вагнера была дважды переведена на русский язык и снова дважды переиздана после Октября. Теория искусства Вагнера отвергнута западной буржуазией, искажена его школой,

им самим высказана в далеко не совершенной форме. В дни Великой французской революции Давид, друг Марата и Робеспьера, давал примеры практики художника-революционера, но кто до Вагнера так связывал воедино судьбы революции и искусства?

Другу своему Улигу, молодому дрезденскому музыканту, Вагнер пишет: «Мое дело — творить революцию, куда бы я ни пришел». В сентябре 1850 г. он пишет Улигу о своем полном неверии во всяческие реформы и о своей единственной вере в революцию. «Искусство и революция» включает в себе негодующий анализ современного общества и утверждение нового творческого идеала, в котором художественные и социальные интересы подают друг другу руки. Работе был предпослан эпиграф, опущенный во всех позднейших переизданиях работы, в том числе и в русских: «Там, где некогда молчало искусство, начинали государственная мудрость и философия; где сейчас пришли к концу государственный мудрец и философ, там снова начинает художник». Весь горький опыт парижского голодания и дрезденских невзгод привносит Вагнер в свою первую революционно-теоретическую работу. Он ищет не абстрактного определения искусства, а выяснения искусства как продукта общественной жизни. Искусству современного ему строя — промышленного капитализма — он противопоставляет искусство древнегреческой демократии. Это сразу обличает во взглядах Вагнера их гегелианскую основу; «Философию истории» Гегеля Вагнер изучал еще в Дрездене; эта общность школы сближает Вагнера и с Марксом. В предисловии к «Критике введения в политическую экономию» Маркс подобно Вагнеру говорит о греческом искусстве как о «почти недостижимом образце». Вагнер связывает искусство с экономическим фактором («Промышленность в застое, искусству нечем жить») и видит суть современного ему

капиталистического искусства в его «стремлении к крайней индивидуализации», в том, что «его истинная сущность — промышленность, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечение». Вагнер умеет различать общественные формации: искусство вместо того, чтобы освободиться от «якобы просвещенных властителей, каким являлась церковь» (стадия феодализма) и «образованные князья (абсолютизм), «продалось душой и телом гораздо худшему хозяину: «индустрии» (промышленный капитализм). — «Искусство было всегда прекрасным зеркалом общественного строя», говорит Вагнер несколько лет до Чернышевского. Пройдут годы, и Вагнер-старик, почти накануне смерти, определит современную цивилизацию словами, повторяющимися в ином сочетании и в его первой брошюре: «Это мир буйства и грабежа, организованных ложью, обманом и лицемерием». Лживость вскрывает Вагнер в рекламе и славе, которую можно купить «наряду с другими развлечениями», в «патриотизме» и «законности». В театре современное капиталистическое государство «находит средство отвлечения, расслабления ума, поглощения энергии, могущее служить против угрожающей агитации «революционной» мысли. Мейербер только утонченный и улучшенный продолжатель Коцебу. «Истинное искусство в наши дни может быть только революционным». «В современном обществе его нет».

Этому отрицанию капиталистического искусства, в чем Вагнер протягивает руку нашим дням, он противопоставляет Грецию. Основную суть греческого искусства он видит в образе Аполлона, убившего дракона Хаоса: Аполлон для Вагнера коллективный идеал. «Он воплощает собою греческий народ». В трагедии грек «тесно сливался с обществом». «Сама нация... видела себя изображенной в произведении

искусства, познавала самое себя». Вместе с тем — здесь Вагнер делает освобождающий шаг по отношению к гегелианству — он вовсе не склонен считать Грецию и ее искусство подлинно идеальным. Вагнер подчеркивает, что базой общественной формации, выразительницей которой была греческая культура, было рабовладение. «Раб стал фатальной осью судеб мира... раскрыл всю неустойчивость красоты и партикуляристского гуманизма греков и доказал раз навсегда, что красота и сила, как основания социальной жизни, могут создать прочное благополучие лишь при том условии, если они принадлежат всем людям». — «Искусство никогда не являлось свободным выражением свободного общества, ибо истинное искусство есть высшая свобода, и оно может провозглашать только высшую свободу». — «Только революция может дать нам величайшее произведение искусства... произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего человечества, свободного и без всяких национальных границ». — «Перед нами другая задача, не имеющая ничего общего с попыткой восстановить греческое искусство».

Основную сущность искусства Вагнер определяет как «радость» («Искусство — это радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу») откликаясь этим на эстетику Фейербаха, Шиллера, имея в виду и конец IX симфонии Бетховена. Но «радость» эта погашена христианством (против которого Вагнер восстает в своей брошюре с особенной силой), и капитализмом. Христианство принесло с собой лицемерие. Контраст между идеями христианства (с одной стороны, «презрение ко всему земному», с другой — «братская любовь») и их реализацией, объясняется тем, что «идея христианства была нездоровая», родившаяся в противовес «истинной природе» человека. Две тысячи лет гегемонии христианства — царство

философии, но не искусства. «Только испытывая невыразимую радость перед физическим миром, может человек использовать его для искусства». Подчеркивая специфику христианства, отрицание физического бытия, Вагнер указывает, что «искусство христианского мира не могло являться выражением полного гармонического единства мира... т. к. в глубине его самого происходил непримиримый разлад между сознанием и жизненным инстинктом». Автор «Тангейзера» и «Лоэнгина» не боится указать на то, что вся «рыцарская поэзия была честным лицемерием фанатизма, бредом героизма, заменившим природу условностью».

Слабость концепций Вагнера выявляется в конце его работы, когда он в качестве основного содержания революционного искусства будущего принимает природу. Революция есть движение, как выражается он, «эластической» силы природы, стремящейся сбросить с себя тяжесть нагромождения культуры. Носителем этой революционной силы является «наиболее страждущая часть нашего общества», т. е. пролетариат. Но стремясь подняться «на высоту свободного человеческого достоинства» революционный пролетариат нуждается, чтобы его социальному инстинкту была указана настоящая дорога. Сделать это — задача искусства. Именно здесь Вагнер ограничивается общими словами, напоминающими, что вся критика его оставалась буржуазно-радикальной, классово обусловленной. Вагнер может только повторить тезисы романтиков о том, что «только сильные люди знают любовь, только любовь понимает красоту, только красота создает искусство». Как же тогда искусство может быть организатором социальных сил? Стоя на точке зрения Вагнера, приходится допустить некие «внеклассовые» силы искусств, признать роль художника как вождя и организатора общественности, забыть то, что говорил сам Вагнер о коллективном начале искусства как об

идеале. — «Искусство и революция» кончается невиданно— после всего того, что говорил Вагнер умного и критически верного о христианстве, призывом «воздвигнуть жертвенник будущего» «Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту»... Живая, взбудораженная, нелогичная, но блестящая работа Вагнера больше, чем только этап его личного пути, это событие европейской эстетической мысли.

Издатель Виганд принял после «Искусства и революции» к печати «Вибелунгов» Вагнера. В конце 1849 г. в Цюрих приехала его семья: жена, собачка Пепс и попугай Папо; последним Вагнер особенно обрадовался. Вагнер в это время изредка занимается музыкой, дирижирует скромным оркестром Цюриха — и выдерживает настойчивый натиск жены, требовавшей поездки в Париж. Борясь с новой жестокой нуждой, страдая от холода в маленькой квартире, Вагнер усиленно работает над новой своей статьей. Его «Искусство будущего» — уже книга в 135 страниц. Он и ее устраивает у того же Виганда в Лейпциге за гонорар в двадцать луидоров, из которых он получил впрочем только половину.

В «Искусстве будущего» Вагнер делает практические выводы из своей теории. Книга обращена к новой читательской массе и посвящена Людвигу Фейербаху.

Свою проблему Вагнер рассматривает в пяти основных частях. Он разбирает взаимоотношение между природой, общественной жизнью, наукой и искусством. Основной силой, обуславливающей произведения искусства, Вагнер признает «народ», широкие массы, не испорченные противохудожественными построениями современной жизни под владычеством абстракции и моды капитализма. Мерилом искусства является его общественное значение. Все искусства рассматриваются

Вагнером в двух подразделениях: во-первых, «три чисто человеческие искусства» — а именно: танец, музыка и поэзия, и, во-вторых, «искусства на материале природы»: архитектура, скульптура, живопись. «Искусство будущего» «Гезамкунст» основано на слиянии всех этих элементов. Основные мысли Вагнера могут быть изложены так: в настоящую эпоху «антиреволюции» искусства гибнут, их нет. Они подпали всецело под разлагающее влияние капиталистической продажности и профессионального индивидуализма (Вагнер говорит всюду «эгоизма»). Спасти искусство может только возврат к единству искусств, осуществленному в древнегреческом художественном творчестве. Искусство будущего», однако, будет больше, чем простым возвратом к древности, это будет новый синтез всех искусств, объединение танца, музыки, поэзии, архитектуры, скульптуры, живописи. Идеалом этого синтеза является драма. Она осуществится переходом человеческого общества от индивидуализма к коммунизму.

В своей новой работе Вагнер решительнее, чем раньше, основывается на конкретных моментах социально-политического порядка. «Полицией запрещено употреблять это слово «коммунистический», пишет Вагнер в примечании к третьей главе «Искусства будущего»; самое понятие «коммунизм» он заимствует у Фейербаха. Речь идет скорее о противополжении «индивидуализму», нежели о творческом идеале революционного строя. Вагнер в 1849 г. еще друг Бакунина, через него очевидно он был знаком и со взглядами Вейтлинга, одного из первых утопистов-коммунистов, вышедших из рабочего класса, начавшего свою революционную работу как раз в Цюрихе, где Вагнер мог таким образом о нем кое-что слышать. В своем ненаписанном третьем труде о «Художественном обществе будущего», Вагнер собирался подробнее

говорить о коммунизме, как он его понимал. — «Вы думаете, что при гибели нашего сегодняшнего строя и с началом нового, коммунистического мирового строя, окончится история?» — спрашивает в одном отрывке Вагнер: «как раз наоборот тогда начнется настоящая ясная жизнь... современность покоится на произвольной фантастической выдумке, как монархия, наследственная собственность»... «Самое совершенное удовлетворение эгоизма (как чувства «я») будет дано как раз в коммунизме т. е. посредством полного отрицания (диалектического снятия) эгоизма...» В черновых своих набросках Вагнер пользуется многими приемами и терминами младогегелианства.

«Коммунизм» Вагнера тесно переплетен у него с понятием «народа»; будущий строй есть «торжество народного принципа». «Народ — общее понятие для всех тех, которые испытывают общую нужду». В набросках эта мысль выражена подробнее: «что такое народ? Все те, которые испытывают нужду или свою собственную нужду осознают как общую, или ощущают себя охваченными ею». Народ — это «все те, которые могут надеяться на преодоление своей нужды только от преодоления нужды общей». Под «народом» Вагнер понимает таким образом эксплуатируемых трудящихся. Этот идеал будет впоследствии сменен им на националистический; но в 1849 г. Вагнер продолжает быть верен установкам освободительного движения. От этого трудящегося в современности эксплуатируемого, но в будущем победоносного народа, Вагнер ждет великого коллективного искусства, преодоления индивидуалистического творчества, содружества художников для единого общего — «соборного» — художественного труда; в этом звучит в известной мере отголосок идеализации кустарно-ремесленного цехового строя средневековой буржуазии, идеализации, очень частой у предшественников Вагнера в области

«истинного» социализма, в будущем нашедшей себе наиболее последовательное выражение в утопиях Уильяма Морриса. Из писателей сороковых годов наиболее влияния оказал на социальные теории Вагнера Грюн, характеризованный Мерингом как «философствующий остроумец».

От этого коллективного художественного творчества Вагнер ждет максимума идейности, содержательности, значительности. Искусство будущего в его глазах будет близко к науке и заменит собою философию.

Наибольшее количество споров вызвало учение Вагнера о «синтезе» искусств, о слиянии их в драме. Вагнера упрекали, что он совершенно недооценил специфики каждого искусства, неправоммерно стремясь к гегемонии драмы, и притом драмы «своей», того типа, который был им выработан впоследствии в Байрейте. В известной мере надо защитить взгляды молодого Вагнера, коммуниста-утописта, (не слыжавшего еще о «Коммунистическом манифесте» во время писания «Искусства будущего») от его последующих собственных убеждений, когда он твердо уверовал, что «искусство будущего» — это и есть его собственное музыкально-драматическое искусство. Основное недоразумение, вскрывающееся сразу же, как только мы перестаем воспринимать Вагнера 1849—50 гг. через призму Вагнера позднейших лет, заключается в том, что «искусство будущего», синтез всех искусств, есть нечто, совершенно непохожее на «драму», как ее до тех пор понимали. «Всенародный» театр, творчество спаянного и художественно равнокачественного коллектива; драма как высшая по качеству точка объединения поэзии, музыки, движения, мимики, зрелища — это нечто такое, что действительно снилось только Вагнеру. Идея о простом содружестве искусств в театре не нова, В том же Байрейте, где впоследствии будет воздвигнут театр Рихарда Вагнера, Жан-Поль Рихтер мечтал о

музыканте, который сам будет поэтом своей оперы. О том же говорил, например, автор вышедшей в 1805 г. «Эстетики», последователь Шеллинга, Аст; Гердер и Гёте — два столпа «Веймара» — центра художественной культуры Европы эпохи классицизма — мечтали о зданиях, которые служили бы для «лирического объединения» искусств; наконец, эстетика давно устанавливала происхождение всех искусств из некоего первоначального их синтеза; но «Искусство будущего» Вагнера все-таки есть нечто большее, чем механическое объединение различных искусств в театре. Вагнер все время пользуется гегелианской терминологией, говорит о «снятии» или «освобождении» каждого отдельного искусства в их высшем единстве, которое может себе представлять только человечество, преодолевшее внутри себя центробежные силы индивидуалистической культуры. Вагнер не отрицает самостоятельного бытия искусств. Он допускает в будущем расцвет каждого отдельного вида искусства, признавая в то же время «драму» высшей иерархической ступенью искусства вообще, учитывает специфические моменты каждого отдельного вида искусства, когда ни один из них не может быть заменен другим, и предостерегает от их механического «сваливания в одну кучу». Но, может быть, даже и он сам не представлял себе точно и вполне конкретно этого будущего художественного произведения.

Установление единства музыки, танца и поэзии в начале ритма, признание огромной воспитательно-агитационной силы искусств, являются бесспорными услугами книги Вагнера. В конце ее Вагнер помещает миф о «Виланде-кузнеце», вычитанный им из переложений древних саг, сделанных Зимроком. Искусный кузнец Виланд был пойман в плен враждебным королем, который, чтобы не убежал Виланд, искалечил его; но Виланд сумел сковать себе

крылья, и улетел, хромой, плененный, — освободившийся, достигший цели наперекор всему, «Он делал это, он это свершил, побуждаемый высшей нуждой. Поднятый произведением своего искусства улетел он в высоту... О. народ, единственный. великолепный народ!.. Ты сам свой Виланд! Выкуй себе крылья — и взметнись на них кверху!»

Биография Вагнера возвращает нас на землю. — Холодная цюрихская зима; недомогания, жена, «нежелающая быть свидетельницей, как Вагнер влачит существование жалкого писаки»... Париж по-прежнему представляется единственным местом, где Вагнер мог бы добиться какого-либо успеха. Нет денег... Вагнер вступает в полосу своей жизни, когда существует почти исключительно на персональную поддержку друзей искусства. Сначала Юлия Риттер, мать молодого дрезденского поклонника и Друга Вагнера, Карла Риттера, присылает Вагнеру 500 талеров. Вагнер принимает все эти подачки как нечто само собою разумеющееся. Для него начиналась трудная полоса забот и новых странствий в поисках заработка. В Париже, куда Вагнер приехал вторично в начале 1850 г., он должен был вновь испытать ряд горьких разочарований. Он повез туда проект либретто на тему мифа о Виланде; но никто не захотел с ним иметь дела. Единственный заработок Вагнера в этот период оставался литературным: для издававшегося в Цюрихе немецкого журнала он пишет статью «Искусство и климат», развивая мысли, которые отчасти были затронуты в «Искусстве будущего».

В первых двух теоретических работах Вагнер много говорил о «природе». То, что ему был поставлен вопрос об «искусстве и климате», объяснялось высказываемым часто соображением, что на Севере расцвет искусства невозможен из-за неблагоприятных природных условий: «Грецию нельзя перенести в Германию».

Новая работа Вагнера, не давая ничего принципиально нового, уточняет некоторые его положения. Он подчеркивает, что ни от какого климата искусство будущего не зависит. В падении искусства виновна наша поповско-судейская цивилизация. Чтобы понять значение такого перенесения вопроса из области географии в плоскость человеческих взаимоотношений, стоит вспомнить, как настаивали на определяющем значении климата для искусства рационалисты XVIII века во главе с Винкельманом и буржуазные позитивисты XIX века вслед за Тэном. Ссылка на «климат» — типичная отговорка всех, кто отрицает значение социальных моментов, определяющих культуру. А Вагнер повинен в другом — палку он перегибает в сторону биологизма, («Что выше человека?») не учитывая при этом, что «человек вообще» — пустая и ненаучная абстракция.

Вагнер чувствовал себя в Париже одиноким и оставленным, несмотря на своих друзей, из которых Китц сделал его портрет «под Наполеона»; здесь же встретил Вагнер эмигрировавшего после восстания Земпера. Семья одной из его дрезденских почитательниц, госпожи Лоссо, пригласила его в Бордо. По уговору с госпожой Риттер семья Лоссо тоже соглашалась субсидировать Вагнера тремя тысячами франков в год, пока не придет лучшее время. Джесси Лоссо была молода и красива. С ней завязался у Вагнера один из его частых теперь романов, которые проходили для него с большим внутренним напряжением и надрывом. «Роман» с Джесси Лоссо, с которой он хотел даже бежать в Константинополь, кончился ничем. Высланный полицией из Бордо, Вагнер снова в Швейцарии, имея надежду только на поддержку семьи Риттер, ничего не добившийся, полу больной.

Лето 1850 г. — знаменательный и грустный перелом в идейном пути Вагнера.

В сентябре этого года в «Новом журнале для музыки» К. Бренделя появляется статья Вагнера «Еврейство в музыке», подписанная псевдонимом «К. Фрейгеданк»; «свободомыслящий», и посвященная «разоблачению» Мейербера и других крупных деятелей современного Вагнеру искусства. Здесь перед биографом Вагнера встает неизбежная и печальная необходимость поставить вопрос об его антисемитизме, — антисемитизме революционера, еще вчера требовавшего нарушения всех национальных границ в искусстве будущего...

Внесем сразу же решительную оговорку. В статье этой Вагнер не выступает еще как бесповоротный антисемит, каким мы должны будем учесть его на одной из граней его будущего развития. Статья об «еврействе в музыке», как это ни странно, продолжает «бунт» Вагнера. Она направлена против продажности капиталистического строя, и «наскок» на Мендельсона и Мейербера является отчасти протестом против социального господства денег в искусстве. Вагнер, никогда не бывший причастным к научному социализму, наивно — по линии наименьшего сопротивления, как и многие другие представители радикальной мелкой буржуазии его времени, скатился до отождествления общественного строя с случайным национальным составом известной группы господствующего класса. Он еще хочет быть объективным и ставит еврейству в пример Берне, преодолевшего свою национальность. Но нельзя закрывать глаза на то, что Вагнер «сорвался», что его революционность перерождается в реакционный национализм, заслуживший ему те почести, которые воздают ему ныне гитлеровские фашисты. Этот срыв по существу трагичен. Вагнер, оставшись один, лишенный какой бы то ни было связи с коллективом, переживает драму мелкобуржуазного бунтаря, обращающегося от подлинных и высоких целей к целям ложным и низко

стоящим. Статья Вагнера вызвала появление ста семидесяти статей против него; в некоторых из этих протестов острее направлено собственно против него, как врага на фронте искусства и социальной борьбы. Антисемитизм Вагнера — позорное пятно на его имени и его оправдать нельзя. Следует только учесть распространение антисемитских настроений в среде той мелкобуржуазной интеллигенции, в которой вращался Вагнер (например, у поэта Гервега, с которым сдружился Вагнер в Цюрихе, и отчасти у Бакунина). Последняя теоретическая работа Вагнера этого времени — его книга «Опера и драма», законченная в феврале 1851 г. «Эго мое завещание, я теперь могу умереть»... «Опера и драма» — обширнее всех прежних работ Вагнера; она напечатана в конце 1851 г. в издательстве Вебера в Лейпциге. Ее принято считать самой ценной из всех теоретических работ Вагнера. Нет сомнения, что она важна для установления его собственных планов и заданий. Вагнер выступает здесь как многосторонний (и пристрастный!) музыкальный критик. Идеал искусства будущего, мыслившегося Вагнеру осуществимым только в связи с торжеством своеобразно понятого коммунизма, здесь заменен другим, а именно — музыкальной драмой, которую сам Вагнер обещает дать уже теперь. Он почти не говорит уже о синтезе всех искусств. Драма для него — подлинная цель выражения, музыка — средство его; великий грех оперы до Вагнера заключался, по его мнению, в том, что она средство (музыка) поставила выше цели (драмы). Далее Вагнер дает исторически неверный и односторонний очерк истории оперной музыки, начиная с Глюка до Мейербера. В области драмы образцовыми признает Вагнер только греков; даже Шекспир и Гёте представляются Вагнеру неполновесными и не могущими воплотить подлинный его идеал. Слово и музыка должны быть слиты воедино; врозь они не могут достичь своей подлинной ценности.

Требую слияния музыки и поэзии в драме, Вагнер разрабатывает целую теорию о бывшем некогда налицо объединении звука, мысли, слова, жеста, в «прамелодии», объясняющей возможность того союза, о котором говорится в тезисах его о драме. Вагнер выдвигает требования реформы самой стихотворной речи: замены рифмы звучащими начальными буквами слов (аллитерации, древним немецким «Stabreim»), отказа от классической метрики стиха. Содержание драмы должно быть максимально обобщено и преображено в миф, сделано «общечеловеческим», общеобязательным и важным. В своем дальнейшем творчестве Вагнер-художник будет применять все эти тезисы, но с разным успехом.

Какой итог можно подвести под этим изложением философии Вагнера? Приходится прежде всего отметить, что он первый не только из музыкантов, но и из художников XIX века вообще, формулирует в своих теоретических трудах целое мирозерцание, обобщает свои взгляды на искусство до степени большой системы. Она во многом требует критики. Вагнер как мыслитель далеко не везде стоит на одинаковой высоте. У него не было систематического философского образования. Он сам признается, что Гегель был для него труден. Вместе с тем Вагнера приходится в известной степени причислить к школе великого берлинского диалектика. Вагнер именно у Гегеля мог бы найти и признание за искусством его «всемирной» роли («Искусство налицо не для маленького замкнутого круга нескольких преимущественно образованных людей, но для нации в целом», говорит Гегель, полемизируя с романтиками) и учет того, что у каждого искусства есть своя цветущая эпоха, что гегемония искусств меняется в связи с господствующим строем. Не сюжет, а мировоззрение является настоящим содержанием искусства, задача искусства — вскрывать идею, скрытую в «основе

вещей»; и вместе с тем у Гегеля есть не только этот последовательно проводимый взгляд на функции искусств, но и критическое отношение к современности, вопрос о том, какую роль, какие же идеи должно воплощать искусство сегодня. «Теперь наши фабрики и наши машины со своими продуктами... неудобны для нравов, которых требует... эпопея», говорит Гегель. — Как примирить Гомера со скоропечатными машинами, будет спрашивать и Маркс. Но именно здесь Вагнер разрывает с Гегелем. Вагнер в своих ранних теоретических работах — оптимист, верящий в великое будущее искусства. Он следует здесь тому из учеников Гегеля, который был для 40-х годов представителем более прогрессивного течения, — Фейербаху.

Следов заимствования Вагнера у Фейербаха сколько угодно. «Музыка — язык чувства», говорит Фейербах в «Сущности христианства» (1843) и спрашивает: «Кто сильнее — любовь или индивидуальный человек?» «Чувство есть музыкальная сила в человеке». К «мифотворчеству» Вагнера имеет отношение взгляд Фейербаха на роль и значение образа. «Образ неизбежно заступает (в искусстве) место самого предмета». Великий антирелигиозник Фейербах снова определяет отношение Вагнера к мифологическому содержанию его будущей художественной практики указанием, что «искусство возникает из многобожия... откровенного... понимания всего прекрасного». Фейербах подчеркивает утешающую роль искусства, и почти как иллюстрация к «Тангейзеру» звучат слова Фейербаха, что «артист невольно берется за лютню, чтобы излить свое горе в звуках. Его скорбь рассеивается, когда он доводит ее до своего слуха и объективирует». Фейербах определял себя как «общественного человека». «Ограничен только индивид, — род не ограничен», отсюда мог Вагнер извлечь учение о коллективности художественного

творчества в будущем. Учение о гении (здесь Фейербах более или менее повторяет то, что говорили и другие, более ранние мыслители, хотя бы Шопенгауэр), и конечно вся концепция христианства взята Вагнером у Фейербаха. Правда, у него же Вагнер мог найти и предупреждение художнику: «Каждый... считает свое искусство наивысшим». Вагнер с другой стороны резко отталкивается от романтической эстетики, учившей об «изоляции искусства от общественной жизни» (Шеллинг), о том, что «у искусства нет задач вызывать волевые движения» (Шлейермахер). Poleмика против «эгоизма» могла бы заставить предположить, что Вагнер знал и также оттолкнулся и от Штирнера, на разборе которого в «Немецкой идеологии» Маркс первым из всех мыслителей Европы четко сформулировал задачи и методы социологии искусств. «Истинная форма существования... искусства это... философия искусства», пишет Маркс еще в 1844 г., и Вагнер в своих теоретических трудах — и в своей практике по существу говоря — следует этому тезису.

Критическая часть теоретических трудов Вагнера основана на лично и глубоко пережитом опыте мелкобуржуазного художника в условиях нарастающего капиталистического зажима. Здесь с Вагнером за одно все лучшие художники его поколения. Положительная часть теории Вагнера, «будущее сплошь окрашено утопизмом; вся ограниченность философии Вагнера определена биологизмом, натуралистическим механизмом и абстрактностью его «человека» и «художника будущего». Но Вагнер всегда все же помнил, что не человек для искусства, а искусство для человека.

«НИБЕЛУНГИ»

В апреле 1851 г. Вагнер пишет Листу: «Вдруг я опять почувствовал, что нет в мире высшего наслаждения, как быть Художником, творить»... Вагнер этого времени — политический эмигрант, живущий в швейцарском углу на средства частной благотворительности, автор трех опер, которые доставили ему почетное мнение небольшого числа знатоков; автор сочинений, взбудораживших музыкальные круги, но в глазах большинства «неспокойная голова», бунтарь, фантаст. Человек лучше всех понимавший его, — Франц Лист, видел в нем только замечательного — может быть даже великого но только музыканта. «Искусство будущего» оставалась векселем, выданным Вагнером самому себе. Перед ним открывалась полоса плодотворного художественного труда. В «Опере и драме» есть ряд мест, в которых он говорит о «произволе» и «необходимости». Впоследствии, когда Вагнер ознакомится ближе с Шопенгауэром, он как раз в в том пункте сумеет сомкнуть свое мирозерцание с учением о «мире, как воле и представлении». «Произвол» Вагнера — это торжество внешних сил, будь они профессиональными стремлениями к дешевому успеху, или к компромиссам. «Необходимость» — высшая воля, повинуюсь которой художник творит не во имя свое, а для общества, для будущего, для человечества... Зима 1850—51 г. для него вся уходит на внутреннюю работу. Переписка (Лист, Улиг), «Опера и драма», нечастые музыкальные труды на скромной цюрихской сцене, руководство молодежью (Карл Риттер разочаровал его как музыкант, зато порадовал при шедший к нему в Цюрих из Германии пешком Ганс фон Бюлов) так или

иначе заполняют его время. Он сотрудничает изредка в местной газете (некролог Спонтини (25 января 1851 г.), статья о Земпере). Вопросы театра его волнуют не только в большом, но и в малом (брошюра о реформе цюрихского театра на основах самодеятельности, письмо Листу о необходимости создания национального театрального фонда имени Гёте). Настроение его становится все более мрачным. «Я хотел написать опять книгу: «Освобождение гения». Признав ненужность этой книги я хотел удовлетвориться парой меньших статей — «О монументальном» или «Безобразии цивилизации»... Вагнер не написал их. Из этого зимнего состояния его выводит только призыв к художественному творчеству. Лист предложил веймарскому двору заказать Вагнеру оперу. В распоряжении Вагнера был еще с 1840 г. текст «Смерти Зигфрида». Тема была принята Веймаром. Но теперь тема «Смерти Зигфрида» в прежнем ее виде стала для него невыносимой после того, как он осознал запросы «Искусства будущего». 20 ноября 1851 г. он пишет Листу из водолечебницы, где он проходил курс гидропатии: «Я понял, что взяться за эту тему можно, только пройдя через другую драму, через новую ступень». Вагнер как художник чувствовал необходимость предварить рассказ о гибели героя его предисторией, а как мыслитель — заранее осознать весь смысл взятого на себя художественного обязательства. Вагнер избирает темой своего ближайшего творчества драматическую переработку величайшего из мифов Севера. «Нибелунги» должны были стать практическим воплощением теоретических тезисов Вагнера. По масштабу «Нибелунги» остаются произведением, не имеющим прецедентов в музыке, литературе и театре; они выросли в четыре музыкальные драмы, при постановке на сцене захватывающие четыре дня. По содержанию, художественно-музыкальному и

драматическому, они сложились в самое типичное из всех созданий Вагнера.

В три недели июня 1851 г. была написана драма «Юный Зигфрид». Вместе с драмой 1848 г. о смерти Зигфрида получались два этапа развития мифа, но Вагнер этим не удовлетворился, его планы были значительно шире и глубже. Работать по контракту, хотя бы для самого дружественного из заказчиков, Вагнер не мог. Осенью семья Риттер, поддерживавшая его небольшой рентой, получила неожиданное наследство. Вагнеру было обещано годовое содержание в 800 талеров, и он сейчас же возвращает аванс, 200 талеров, Листу, чтобы освободить свое творчество. «Весь миф, во всем глубоком и широком его значении, должен быть обрисован с величайшей артистической отчетливостью, если только я хочу, чтобы меня поняли вполне». Поставленные им задачи отстранили от Вагнера и желание увидеть свою новую вещь на сцене в близком будущем и возможность крупного материального успеха. В течение полутора лет Вагнер работает над текстом своих четырех драм. Обе трагедии о Зигфриде были переделаны им заново. Вагнер напечатал текст четырех драм в издании на правах рукописи, вышедшем в 1853 г. В музыке, к которой он приступил тогда же, на половине работы образовался огромный перерыв. «Нибелунги» были в последнем итоге плодом двадцатипятилетней работы зрелого Вагнера, но так как основная идейная завязь их падает на первые годы изгнания Вагнера, так как учет всего того, чем стали «Нибелунги» для истории искусств, наиболее правилен в непосредственной близости к огням 1848—49 гг. и к идеям о будущем искусстве, то и место их в биографии Вагнера определено составлением и опубликованием текста, а не окончанием музыки, к которой придется вернуться впоследствии.

Во всей истории музыки, театра, драмы «Кольцо Нибелунгов», как стал называться вагнеровский цикл, стоит особняком. Немцы, конечно, узнают в «Кольце» свой национальный эпос. На и они должны были признать, что Вагнер создал его заново. Есть сколько угодно примеров в мировой литературе художественной переработки далеких созданий прошлого. «Песнь о Нибелунгах», в частности, дала немецкому искусству длинный перечень драм, романов, баллад и даже опер; к 40-м годам относится попытка Луизы Отто, несколько позднее — Макса Маречека, сделать из «Нибелунгов» популярную оперу. В 1854 г. в Берлине с шумным успехом шла опера «Нибелунги» старого соперника Вагнера по Риге, Дорна; племянница Вагнера, Иоганна, пела роль Брунгильды. Вагнер от них всех независим. Это легче всего заметить в сопоставлении «Кольца» хотя бы с оперой Дорна, которая совпадает с тематическим содержанием «Гибели богов» (или «Смерти Зигфрида»), прибавляя сюда же рассказ о мести Кримгильды (Гутруны) за убийство героя. Дорн тщательно бережет старую «Песнь о беде Нибелунгов», настолько, что нам ясно, как по существу реакционно такое перенесение древней легенды на современную сцену. Еще более поучительно сопоставление «Кольца» с «Нибелунгами» знаменитого немецкого драматурга Фридриха Геббеля, родившегося в один год с Вагнером и писавшего свою драму п то же время, как и Вагнер. Геббель почти рабски следует за рассказом средневековой поэмы. Вагнер пользуется в «Кольце» другим творческим методом. Он «творит миф». Он берет из народного сказания его простейшее зерно, образ, мотив, драматическую завязку, и затем философски, художественно их осмысливает, обобщает, поднимает на высоту «чисто-человеческого». Вагнер считает, что, извлекая из древнего мифа его скрытые идеи, он работает для будущего; образы «чисто-человеческого»

— это преодоление современной ему буржуазной цивилизации, шаг куда-то вперед, в царство будущего. Но, кроме того, Вагнеру свойственно еще другое. Изучая миф, он устанавливает связи между преданиями, сказками, трагедиями и образами, совсем на первый взгляд различными. То, что современная яфетидология называет «семантическим пучком», Вагнер ищет в целом ряде сопоставлений, сближений и слияний, свидетельствующих о непрерывной работе его над источниками.

Источниками для «Кольца Нибелунгов» оказались для Вагнера имеющиеся в огромном количестве легенды немецкого феодализма. Всего меньше в «Кольце Нибелунгов» сходства с «Нибелунговой бедой», знаменитым эпосом XII века, знающим, правда, и Зигфрида и Брунгильду, но ставящим акцент главным образом на ратных подвигах героев. Больше у Вагнера от «Эдды», скандинавского северного эпоса, которым увлекался Вагнер еще в Дрездене. Вагнер усиленно читает Гриммов («Немецкие легенды»), Зимрока («Немецкая мифология»), переводы саг древней Исландии, занимается вопросами истории религии и филологии. «Эдда» в переводе Зимрока ставит для него вопрос и о реформе стихотворной речи: он вырабатывает свое учение о преимуществах «свободного» стиха с аллитерациями вместо рифм. Той «единности», о которой он писал в своих книгах, между текстом и музыкой в «Кольце» гораздо больше, чем в «Риенци», «Голландце» и «Тангейзере». «Кольцо» может быть впервые «совсем не опера». Декламируемое слово, и даже «речь» как таковая в «Кольце» имеет самостоятельное значение. Вагнеру приходится многое «рассказывать», и эти, представлявшиеся «скучными», рассказы в поэзии-музыке создали новый стиль послевагнерового музыкального театра.

Стихотворная речь Вагнера — короткие, свободные ритмы, инструментованные на созвучии начальных букв, жертвующие правильностью чередования ударных слогов. Вагнера правильно считать одним из родоначальников свободного стиха. Словарь Вагнера своеобразен, насыщен архаизмами. Для настоящего понимания «Кольца» конечно надо знать северную мифологию, но вместе с тем необходимо учесть развитие идей самого Вагнера, его «философию». Если ее отрицать в «Кольце», то это будет отрицанием наиболее своеобразного вклада в историю музыки, который когда-либо был сделан эпохой промышленного капитализма. Вагнеровское «Кольцо Нибелунгов» — это воплощение в музыкально-драматической форме мировоззрения того поколения, которое пережило революцию 1848 г. Отрицать в «Кольце» наличие социалистических и анархических тенденций также нельзя. Вагнер ждал в эпоху писания текста «Кольца», зимою 1851—52 г., новой решающей политической революции во Франции. Как «Риенци» был в известной мере отражением «идеалов 1830 г.», так и «Зигфрид» близок настроениям 1848 г., в которых оптимистические мотивы первых побед революции сменяются нотами разочарования в ее конечных результатах. Вагнер сам склонен был свою философскую эволюцию определять как путь от Фейербаха к Шопенгауэру. В «Кольце» это выразилось в том, что «Трагедия Зигфрида» заменена была по существу в процессе творчества «трагедией Вотана».

Вагнер писал свою поэму с ее конца. К 1848 г. относится «Смерть Зигфрида». Этот первый вариант окрашен в героические тона. Лучший из смертных, победитель дракона, хранящего все богатства земли, Зигфрид погибает от руки подлого убийцы, но его смерть — искупление всей прежней виновности богов, людей и природы. Первая драма была конспектом,

включающим в себя содержание всего «Кольца». Многие в объяснении мифа было вложено только в рассказы действующих лиц, и Вагнер-драматург понял необходимость пересоздать их в действие. Так рождается «Юный Зигфрид» 1851 г. Но и здесь действие драмы недостаточно обосновано. Он пишет в мае — июне 1852 г. драму «Зигмунд и Зиглинда», трагедию родителей Зигфрида. Но и этого мало: осенью того же года возникает «Похищение золота Рейна». Изданные в 1930 г. «Эскизы и наброски к Кольцу» содержат в себе много интересного для установления приемов Вагнера-писателя. Требованию выразительного действия подчинено развитие содержания. В первом варианте «Похищения золота» выступил в самом начале Вотан, купающийся в Рейне. Не было проклятия любой со стороны злого карлика Альбериха, отсутствовала Фрейя. Но затем в конце 1852 г. Вагнер пересматривает заново весь цикл. «Кольцо Нибелунгов» наконец приобретает ту форму, в которой мы его знаем: «Золото Рейна» образует первый вечер, «предисловие к трем драмам»: «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов». Рядом с Зигфридом я может быть даже больше, чем он, героем драмы становится бог Вотан.

О непосредственном воплощении своей грандиозной «тетралогии» на сцене какого-либо конкретного театра Вагнер еще не думал, и потому позволил себе роскошь полной свободы построения сцен и выбора образов. Бытие «Кольца» — мифическое бытие. Карлики, стихийные силы, боги, герои, — его действующие лица. Трагедия завязывается вокруг похищения золота, хранимого на дне Рейна дочерьями реки. Ради власти над миром, олицетворенной в золоте, гном Альберих прокликает любовь, а бог Вотан готов пожертвовать Фрейей, богиней бессмертной юности. Для овладения сокровищем великан Фафнер убивает брата. С золотом

связано вековечное проклятие, выраженное в горькой жалобе дочерей Рейна.

Трагедия героя, Зигфрида, «совершенного человека» по силе, мужеству и свободе, развивается в связи с трагедией законодателя — Вотана, который сам — в плену созданных им же законов. Вотан тщетно ждет, что его освободят от этого плена любимые им герои: Зигмунд — отец Зигфрида, и сам Зигфрид. Победителя дракона, овладевшего сокровищами Нибелунгов, Зигфрида ждет любовь прекрасной девы-воительницы Брунгильды, дочери Вотана — но вместе с тем его ждет также и обман, колдовство (его спаивают волшебным зельем и он забывает Брунгильду), убийство. Только когда Брунгильда возвращает заветное «Кольцо Нибелунгов» дочерям Рейна, наступает желанный конец — искупления в гибели. Гибнут герои и гибнут боги. Последний покой — в уничтожении страстей — в небытии.

Тематика «Кольца» наивна и сложна в то же время. Зрители, привыкшие воспринимать в искусстве только его «сюжет», пожимали плечами (как, например, в России В. В. Стасов и Лев Толстой): «какое нам до этого всего дело? Зачем нам древние боги? К чему нам Вотан?» Немецкий национализм радовался монументальному пересозданию северного мифа. Вагнер же отстаивал со всей страстностью значительность тематических моментов «Кольца» и возможность идейных выводов из них. «Что» и «как», «сюжет» и его оформление в «Кольце» друг от друга неотделимы. Эстетика Вагнера, как и эстетика Гёте, признает рядом с «как» и «что», с «сюжетом» и его «формой» еще «содержание» «Gehalt» в противоположность «Inhalt», не исчерпываемого «сюжетом». И это идейное содержание «Кольца» перерастает тематику, преображая ее в своеобразную картину переживаемой Вагнером действительности. Об

этом можно найти много высказываний в его письмах. «Мир этот — царство Альбериха», пишет он Листу. И еще раньше, 15 января 1854 г., он применяет прямо к себе уроки драмы. «Ах, как отразилось на мне проклятие, тяготеющее над золотом!» В письмах к Рекелю, заключенному в тюрьму Вальдхейм, Вагнер пишет: «Мое произведение дает изображение самой действительности»... «Оно показывает природу человека в ее ничем неискаженной правде»... «То, что мы должны извлечь из истории человечества, — желание неизбежного, свободное осуществление необходимости...» «А затем — эта гибельная сила, этот действительный яд для всякой любви— золото...» «Один не может сделать всего. Необходимо соединение множества людей, необходимо, чтобы страждущая самоотверженная женщина стала истинной сознательной искупительницей мира, ибо любовь и есть это «вечно женственное (Вагнер здесь делает ссылку на Гёте) начало жизни». — Вотан — это «свод всей интеллигентности нашего времени, тогда как Зигфрид — это чаемый нами человек будущего»... «Я хотел дать образ совершеннейшего человека, как я его себе представляю... Он знает, что смерть лучше жизни, объятай страхом»... «Речь идет о том, чтобы чувством оправдать необходимость». «Лучше погибнуть совсем, лучше отрешиться от всяких наслаждений, чем изменить себе!»

Вагнер — не совсем убедительный комментатор своих произведений. Его устремленность к единой цели собственного искусства часто заставляла его менять свои толкования и свои привязанности, забывать о том, что он любил и проповедывал недавно. В ранней своей полуфантастической работе «Нибелунги» Вагнер говорит о кладе, который отвоеван Зигфридом у дракона. Для него это «символ всякой земной власти». «Миф представляет самое полное отражение народных

воззрений на природу вещей и человека»... «Сокровища Нибелунгов — это сама земля во всем ее великолепии, которое мы... осознаем как нашу собственность». Зигфрид — солнечный бог, убивающий дракона ночи, сам убитый, как ночь убивает день и осень — лето; вместе с тем — миф о сокровище Нибелунгов — это историческая легенда о притязаниях германских средневековых феодалов на мировое господство. Но Вагнеру не совсем напрасно советовали переименовать драму в «Вотана», настолько последняя драма «мировой интеллигентности» оказалась для него более важной. Вагнер стремится в новых вариантах своего произведения завуалировать природно-символическую сторону мифа. В первой драме выступает в качестве мудрейшей из всех богинь Эрда (Земля). В третьей драме Эрда уже не мудрое, а наоборот, пассивное и обреченное существо. В наброске первой драмы оба великана носили совершенно прозрачно указывающие на их природно-символическое значение имена «Windfather eiffrost» что может быть переведено, как «Ветер и «Мороз». Это аллегорическая иносказательность Вагнером перелита затем в «человеческое». Зигмунд («Валькирия» — вторая драма) характеризуется как носитель весны, мая (во время его любовной сцены с Зиглиндой внезапно открывается дверь: «Никто не вышел — но один пришел»: ночь, лунный свет, очарование весенне-теплого леса), а Зигфрид, его сын, именуется «солнцем». Можно сколько угодно подчеркивать вагнеровскую близость к древней Эдде в характеристике богов; Ворон в голубом плаще и одноглазый, — господин бури, бог неба, Громовник, который и называется у Вагнера буквально «Доннер» (гром), бог, сколачивающий тучи своим молотом; Логе, бог огня, вариант Мефистофеля — образуют некую высшую касту; но их значение в том, что они правят «договорами». По существу реальной власти боги не

имеют. Они подвержены смерти, беде, горю. Их обитель Валгалла достается им обманом. Самая воля к власти верховных богов ведет их к гибели. Трагедия Вотана в том, что «самый несвободный из всех». Чья же это трагедия? Вагнер не только Зигфрида извлек из своих занятий историей феодализма. Его боги олицетворяют собою это прошлое. Между Вотаном и императором Фридрихом Барбароссой связь вполне ощутима. Высшая власть — и высшая несвобода! «Боги» — это аристократия, феодализм.

Богам противостоят исконные владельцы богатств Нибелунги. Их Вагнер изображает самыми мрачными красками, а вместе с тем проклятие Альбериха торжествует и над Вотаном, — который был повинен в неправомерной жажде власти, и над Зигфридом, который в ней неповинен... Кто такие Нибелунги? Подземные стихийные духи, это трудящиеся, рабы, рудокопы. Им принадлежит добытое золото по основному праву. Но над ними царит Альберих. В его лице видели олицетворение современного капитализма, яркое и злостное воплощение идеи всевластия золота:

«Золотым кулаком
Вас, богов, захвачу я всех...»

И еще большая последовательность в образе гигантского червя Фафнера, овладевшего сокровищем Нибелунгов. «Лежу и владею — оставь меня спать». Убийство Фафнера представлялось Вагнеру и его комментаторам образом уничтожения капитализма, всякой собственности. В «Зигфриде» много «бунта», протеста против «власти имущих», того, что называлось потом «богоборчеством». Во всем «Кольце» нет более драматически сильной сцены, чем та, когда меч молодого Зигфрида разрубает покрытое знаками

договоров копье верховного бога, осмелившегося преградить им дорогу молодости к ее счастью.

Почему же гибнут боги? Почему гибнет Зигфрид и недостойно обманутая им Брунгильда? Истолкование этого читается между строками Вагнера. Золото — «истинно», только в природе; вся культура, использование сил природы вне их первичной свободы, есть зло; Вагнера надо воспринимать как анархиста, стремящегося уничтожить все здание современной цивилизации, ставшей ему неприемлемой вследствие власти над нею капитала. Его герои. Зигфрид и Брунгильда, не отдают золота назад дочери Рейна, Вотан посылает просить об этом Брунгильду и в его словах звучат ноты «резиньяции»: свою гибель он знает давно, его трагедия разрешена в плане философского пессимизма. Он достигает внутренней свободы тем, что начинает жаждать того, чего хочет необходимость. Вагнер не знал еще Шопенгауэра, когда писал об этом «преодолении воли к жизни», как о подлинной свободе. Вагнер и Фрейю, богиню любви, характеризует словами: «фрейя — свобода». Но в царстве железной необходимости, — в реакционной Европе после 1848 г., — свобода мыслима только «внутри себя». Хотеть уничтожения; сказать торжествующему угнетению — «Что же, я готов, я сам хочу своей гибели: — это поставленный вверх ногами бунт революционера-индивидуалиста.

Но если так можно понять Вотана, с которым во многом отождествляет себя по своему мировоззрению Вагнер, то как же все-таки понять Зигфрида? Он гибели не хочет. Это все же (в толкованиях Вагнера есть и такое сопоставление) не сказочный Иванушка-дурачок, вышедший на приключения, чтобы узнать, что такое страх. Когда дочери Рейна просят его отдать им кольцо, Зигфрид уже готов это сделать вплоть до того момента, когда те говорят ему, что с обладанием кольца связана

смертельная опасность. Это звучит вызовом Зигфриду, и он, бравирюя опасностью, сохраняет кольцо. Вряд ли это достаточный мотив для его гибели. Надо признать, что образ Зигфрида в последней драме («Сумерки богов») разрешен неубедительно. Он оказывается подчиненным колдовству «волшебного напитка», в первый раз забывая свою подругу Брунгильду, второй раз — вспоминая ее. Вагнер здесь связан образом Зигфрида из «Вельзунга-саги» древней Эдды, в которой имеется вся ситуация Зигфрида-Брунгильды вплоть до имени Гутруны, жены Зигфрида (в Эдде Сигурда).

Вывод из трагедии выражен в предсмертном монологе Брунгильды, который в какой-то мере является ключом к «Кольцу»

...«Как пар прошел Божеский род —
Я без владыки
Оставляю мир.

Моих знаний священный клад
Миру завещан мной.

Ни золото, ни добро.
Ни роскошь богов,
Ни дом, ни двор,
Ни княжеский блеск.
Ни договоров
Лживая связь.
Ни лицемерных
Нравов закон —

В счастье и горе свята
Люди — только любовь!»

Вагнер пишет Рекелю 23 августа 1856 г.: «Концепция этой вещи сложилась у меня в эпоху, когда мои понятия кристаллизовались на эллинско-оптимистической основе». Более четко: когда Вагнер был всецело под влиянием Фейербаха. «От души хотелось бы, чтобы ты почерпнул наслаждение в сильном и чистом мышлении этого человека», писал Вагнер Рекелю о Фейербахе 8 июня 1853 г., т. е. уже после окончания текста «Кольца». В письме от 25 января 1854 г. Вагнер развертывает целую философию любви. «Только соединение мужчины и женщины, только любовь творит человека»... В своих возражениях против Штирнера (1845) Фейербах говорил о любви другими словами, но то же. «Почему Фейербах так выдвигает любовь? Потому что нет помимо любая другого практического и органического... перехода от царства божия к царству человеческому». И в другом месте: «в своекорыстной любви я жертвую высшим наслаждением ради более низшего, а в любви бескорыстной жертвую низшим ради высшего». В цитированном уже письме Рекелю от 23 августа 1856 г. Вагнер говорит о монологе своей героини, приведенном нами выше: «я вынес на свет божий совсем не то, что было намечено в уме... Говоря о презренности всякой собственности, она (Брунгильда) указывает на любовь как на единственное благо жизни, хотя при этом — увы! — и сама не хорошо разбирается, в чем же собственно заключается ее сила; ибо по мере того, как развертывается миф, любовь выступает исключительно как сила разрушительная». Ее монолог он поэтому заменил другим:

«Я не иду
На пир Валхаллы...
...Вечной жизни
Открытые двери
Я за собой запираю:

В страну святую
Где нет желаний,
Странствий вселенских цель.
Где нет воплощений,
Знание ведет меня.
Всего святого
Конец блаженный
Знаете, как он мне дан?
Грустной любви
Глубокое горе
Мне открыло глаза»...

А это уже — мировоззрение законченного шопенгауэровского буддизма, пессимистического и реакционного. Отказ от мира, от желаний, стремлений... Еще в «Голландце», десять лет до «Кольца», где героиня тоже кончала самоубийством, апофеоз любви, торжествующей над смертью, возносил ее в объятиях любимого из моря на небо. А теперь — будущего нет, любовь лишь горе, смерть — успокоение. Вагнер не положил на музыку ни того, ни другого варианта предсмертного монолога Брунгильды. Его «Кольцо» было им создано в музыке вновь с невероятным напряжением всех его сил как музыканта, всего таланта его как повелителя звуковой стихии. «Я понял, что при общем характере моих творческих замыслов многое становится вполне ясным для меня самого только благодаря музыке», писал Вагнер Рекелю (25 января 1854 г.). «Я полагаю, что совершенно верный инстинкт спас меня от чрезмерного стремления быть ясным». «Я могу говорить только художественными созданиями», — пишет Вагнер своему другу в тюрьму: «Я только художник»...

И здесь место сказать обращаясь к самому Вагнеру — «нет». Он не «только художник», если понимать под

последним профессионала, углубившегося в проблемы своего качественного достижения. Вагнер — представитель своего времени, класса и мировоззрения. Его «Кольцо» — трагедия целого поколения. И сам он делает жуткий вывод, сообщая другому своему другу, Листу, 18 января 1854 г., что «ни один из последних годов не проходил без того, чтобы у меня хоть раз не возникло желание окончить мою жизнь».

В чем же итог «Кольца», самой значительной философски, а может быть и художественно, драмы Вагнера? «Кольцо» несет в себе все противоречия героической борьбы, революционного пафоса и печальных поражений. Противоречивость и ограниченность буржуазной революционности будет вправо отметить в образе Зигфрида — то «социалиста-искупителя», то «символа любви» (И. И. Иоффе). Но образ Зигфрида — «ослепительный, эсхилловского масштабам, зовет на «бунт против традиций» (Р. Грубер). Гегель в свое время зло говорил о попытках воскресить «Нибелунгов» в национальной литературе, что это — «признак дрянности эпохи». Но Вагнер использовал миф по-иному. Зигфрид «приобретает черты не только анархической свободной личности, но и черты героя, социалистически освобождающего от ига капитала» (А. В. Луначарский). Вагнер «грандиозен и в достоинствах, и в недостатках. Его драматургическая техника — пример непосильной борьбы с непомерным экспозиционным материалом... (С. Радлов). Высказывания советской критика единодушны, и мы от них должны будем отправляться в оценке подвига Вагнера, как создателя «Кольца». Личный пессимистический срыв Вагнера, его желание «окопаться только в искусстве», его жажда самоуничтожения — симптоматичны для умственного и морального состояния всего его класса на данном этапе торжества реакции. «Кольцо» — монументальный

памятник революции 1848 г. Бернард Шоу сближал Вагнера с Марксом. «Оба они предсказали конец нашей эпохи».

«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»

Цюрих оставался местожительством Вагнера в течение десяти лет. Вагнер много работал, как теоретик, как поэт и как музыкант; он пересоздал свое мировоззрение; как человек, он испытал горе и радость, дружбу и любовь. В нем рождалось сознание, что он «избран». В этом он убеждает и своих современников. Его имя именно в эти годы начинает становиться лозунгом. Музыкальная молодежь Германии с восторгом тянется к нему, в далекой России в лице Александра Серова у него появляется ученик и апологет. Лист не боится взять на себя сколько угодно неприятностей и неприязней в своем «апостольстве Вагнера». А сам он остается все тем же — горячим, импульсивным, наивным и практическим, эгоистом и в то же время способным на нежную дружбу. Он живет на субсидии друзей, на «милостыню» — и в то же время считает, что это так и должно — ибо не отдает ли он им взамен лучшее, что может? Он рвется к общению, к человечеству, к коллективу — и в то же время осознает, что его искусство опередило современность, что его окружает непонимание, равнодушие или вражда.

Начиная с 1850 г. швейцарское правительство вычеркивает имя Вагнера из списков эмигрантов и рассматривает его как своего гражданина. Но Вагнер не заботится о своем подданстве. Новейшие исследования биографии Вагнера приводят к убеждению, что бунтарем и человеком революционных симпатий Вагнер оставался все это время.

В Германии же в это время умножались постановки его опер, наиболее популярным из его произведений сделался «Тангейзер». — «Лоэнгрина» после листовской

постановки в Веймаре ставили по преимуществу на провинциальных сценах. Материальное положение композитора улучшилось. Он покупает себе новую мебель, какие-то необыкновенные занавески на окнах, у его жены новые нарядные платья, хотя Минне хотелось бы, конечно, копить, а не тратить деньги. Себе Вагнер заводит светло-розовую шляпу. На портрете, который сделала с него его цюрихская знакомая, госпожа Штокар-Эшер, он сидит в кресле, с романтически накинутым на плечи плащом. Он не был красив, но его большой череп, его глаза и рот избалованного ребенка и упряма, придают ему странную обаятельность. Вагнер все эти годы болел, причем сам значительно повредил себе своим неумеренным «водолечением». Болезненность его — на нервной почве и только в 1856 г. в санатории доктора Вальяна, около Женевы, куда его послал Лист, Вагнер начинает наконец чувствовать себя здоровым.

Он много путешествует по Швейцарии, бродит со своими друзьями по глетчерам. Минна Вагнер с фонарем в руках освещает путь Вагнеру во время его прогулок ранним утром. Он ездит на Лаго-Маджиоре и к Монблану в компании жены и Гервега, известного поэта эмигранта, одного из неудавшихся героев революции 1848 г., который только недавно пережил трагический роман с женою Герцена, и был отвергнут кроме Вагнера всеми своими знакомыми. В Цюрихе Вагнер дирижирует в течение двух сезонов (1851-52 и 1852-53 гг.) абонементными концертами, для которых изготавляет особые программные объявления, изъясняя публике Бетховена и собственные композиции. 26 марта 1851 г. в Цюрихе поставлен был «Дон Жуан» Моцарта, с текстом, переведенным с итальянского на немецкий самим Вагнером; он дирижирует операми Вебера и Беллини, проводит с большим успехом «Летучего голландца». Венцом этой его деятельности в Цюрихе были его

концерты 18, 20 и 22 мая 1853 г., на которые он, заручившись финансовой базой от цюрихского музыкального общества, сумел пригласить оркестрантов со всей Германии. Выполнены были отрывки из «Риенци», «Голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгина».

А в это время в дрезденском «Всеобщем полицейском указателе» рядом с извещениями об аресте разных мошенников, под № 652 и под рубрикой «Политически опасные лица», помещено объявление: «Вагнер, Рихард, бывший капельмейстер из Дрездена, один из самых выдающихся сторонников революционной партии, преследуемый за участие в революции в Дрездене в мае 1849 г., имеет по сведениям намерение, из Цюриха, где он в данное время находится, отправиться в Германию. Для облегчения его ареста здесь прилагается портрет Вагнера, которого следует, в случае появления его, арестовать и выдать королевскому городскому суду Дрездена»... Александр Риттер, друг Вагнера, живший тогда в Веймаре, обозначен как «в высшей мере опасное лицо», так как он принадлежит к семье, имеющей «кощунственную дерзость» поддерживать Вагнера материально...

Вагнер и не собирался возвращаться в Дрезден. К нему в Цюрих приехал Лист.

Вагнер смеялся и плакал от радости. Лист пишет: «Двадцать раз в день он бросается ко мне на шею, катается по полу, ласкает свою собачку Пепса и беспрестанно говорит глупости... Это большая, подавляющая личность, какой-то Везувий, который, играя огнем, выращивает на поверхности кусты сирени и роз». Для постановки «Кольца» Вагнеру нужен миллион! — Ну что же: Лист готов его найти! Гервег будет издавать журнал для пропаганды идей Вагнера...

Лист, Вагнер и Гервег пьют брудершафт в швейцарских горах из трех источников Грютли. В одни из вечеров этого лета Певческое общество Цюриха

подносит Вагнеру почетный диплом и устраивает в его честь торжественное факельное шествие с трогательными речами. Вагнер собирается посетить Италию. Но, доехав до Специи, он заболел дизентерией. Лежа на жесткой кровати. Вагнер переживает ощущение, бросающее свет на психофизиологию его музыкального творчества. «Я впал в какое-то сомнамбулическое состояние: внезапно мне показалось, что я погружаюсь в быстротекущую воду. Ее журчание представилось мне в виде музыкального аккорда Es-dur. Он неудержимо струился дальше... Я пробудился из своего полусна с жутким ощущением, что волны замкнулись высоко надо мной. Мне пригрезилась увертюра «Золота Рейна»...

6 октября 1858 г. в Базеле в гостинице «Трех королей» Вагнер слышит внезапно хор: мотив королевских фанфар из «Лоэнгина». Это Лист с молодыми музыкантами из Веймара: Ганс фон Бюлов, знаменитый в будущем скрипач Иоахим, композитор Корнелиус, Рихард Поль, Дионис Прукнер. Это веселое, шумливое, праздничное время. В Базель приезжают и «дамы Листа»: княгиня Витгенштейн, его подруга и дочь ее Мария, с которой у Вагнера потом будет дружеская переписка. Вагнер читает текст «Кольца»; провожает Листа и его дам в Париж. Здесь Лист познакомил его со своими детьми от графини д'Агу, — Бландина и Козима Лист: они обе будут потом играть роль в жизни Вагнера. Вагнер возвращается в Швейцарию к своему творчеству «С какой верой, с какой радостью бросился я в музыку!»... «Моя музыка ужасна»...

Но несет ли она ему то внутреннее удовлетворение, которого он ждал? В Зеелисберге у Фирвальдштеттского озера, где жена Вагнера проходила курс лечения от сердечной болезни, он воспринимает красоту природы так, что ему хочется умереть. В ощущении новых неудовлетворенностей

своим творчеством, внезапно вновь остро почувствовав денежные заботы, переживая свое одиночество, он пишет Листу: «Я больше ни во что не верю, у меня только одна надежда: на сон, сон такой глубокий-глубокий, чтобы прекратилось все чувство жизненной муки...».

Гервег знакомит Вагнера с книгами Шопенгауэра как раз в это время. Философия пессимизма является для Вагнера откровением. «Благодаря книге Шопенгауэра я стал сознательно относиться к тому, к чему прежде относился только сквозь призму чувства». Он посылает Шопенгауэра «в знак поклонения» книгу с текстом «Нибелунгов». Но ни Шопенгауэр лично, ни представительница кругов немецкой поэтической романтики начала века — Беттина фон Арним, не откликнулись на просьбы Вагнера и Листа дать отзыв о «Кольце». Вагнер чувствует себя вновь на перепутье. «Со мною плохо, очень плохо», пишет он Листу 15 января 1854 г. А в другом письме: «Ради лучшего из видений моей жизни, ради юного Зигфрида, должен я все-таки кончить «Нибелунгов»..., а так как ведь, я никогда в жизни не испытал счастье любви, я хочу этому прекраснейшему из всех сновидений поставить памятник, в котором с начала до конца любовь могла бы по-настоящему насытиться: я в голове сделал набросок Тристана и Изольды, самый простой, но самый полнокровный музыкальный замысел; черным флагом, который веет в оконце, я себя накрою, чтобы — умереть».

Данное в «Кольце» решение проблемы счастья и любви, тема заключительного монолога Брунгильды, требовала нового пересмотра.

Вагнер написал текст «Тристана» в промежутке между 20 августа и 18 сентября 1857 г., вынашивая его идеи в течение предшествовавших двух с половиной лет. Музыка взяла у него больше полутора лет. В июле

1859 г. в Люцерне закончено третье действие самой трагической музыкальной драмы Вагнера. «Тристан», как всякое произведение мирового искусства, не может быть объяснен, как это любит буржуазная наука, из событий личной жизни его автора. Но учет этих событий необходим, хотя бы для того, чтобы поставить на подлинное место момент персональный.



Декорация III акта оперы „Гибель богов". Дрезден — 1913 г.



Матильда Вевендони.

Жене Вагнера теперь около пятидесяти лет. Это обиженная судьбою самолюбивая женщина, не сделавшая ни шагу для того, чтобы понять идеи Вагнера. Забота о доме и хлебе, о том, что скажут. Это —

прошлое Вагнера. Типичное мещанство его исходной среды, рутинерство провинциальных театральных сцен.

Вагнер, поднявшийся в своем творчестве и в своей мысли на вершины современной ему культуры, считавший, что он опередил всех, что у него есть новые, не звучавшие раньше слова — Вагнер мог чувствовать к Минне только сожаление. Минна была ему конечно нужна, как домохозяйка, как экономка. Ему было ясно, что женщина в жизнь его еще не входила. И когда она вошла — Вагнер приветствовал новую любовь, затаив дыхание. Этой женщиной была Матильда Везендонк, — высокая, стройная, красивая женщина в черном, «с нежным и печальным взором, в глубине которого мелькали иногда неожиданные искры» (воспоминания Э. Шюре), — жена Отто Везендонка, капиталиста, связанного с Нью-Йорком. Матильде было двадцать четыре года, когда она познакомилась с Вагнером в 1852 г. в Цюрихе. Она была гуже счастливой матерью. В июне 1853 г. Вагнер пишет ей в альбом фортепианную сонату — первое свое музыкальное произведение после долгого перерыва. Ни одной женщине до тех пор не было дано вдохновлять музыку Вагнера...

Но прежде, чем развернулась любовная трагедия Вагнера, жизнь открывала перед ним новые страницы.

В 1856 г. Вагнер задумывает новую драму «Победители». Ее тема — проповедь буддизма. Философия Шопенгауэра становится идейной руководительницей Вагнера. В ней воплотилась вся инерция, индивидуальная и общественная, немецкой буржуазии, переживавшей болезни роста. В известной мере близкий к ранним романтикам, Шопенгауэр с его буддизмом — путь к той мистике, отвергающей науку и все достижения цивилизации, которая в ту пору для многих являлась своеобразным суррогатом мировоззрения. Вагнер эпохи нарастания революционной волны — фейербахианец, и в эпоху

крушения буржуазно-демократических идеалов также сторонник Шопенгауэра.

Отказ от жизненной борьбы, путь к успокоению через отречение является прямым противоречием тому смелому вызову судьбе, который воплотил Вагнер и поединке Зигфрида со змеем. Теперь он мечтает об иной победе. Если страдание неизбежно — то пусть оно будет вознесено на высоты мирового принципа. Если оно — подлинная судьба каждого — так пусть увенчает оно землю. «Победители» остались наброском. Основным содержанием драмы было — оправдание Буддой женской любви. Реакционное мировоззрение Шопенгауэра Вагнер вновь переключил в личную проблему.

Наряду с этим назревал «Тристан». Вагнер писал «Тристана» с огромным напряжением. Образ любимой женщины стоял над ним — близко и недостижимо далеко... Это — дни «Приюта» на зеленом холме около Цюриха. Здесь удачливый капиталист Отто Везендонк построил себе богатую виллу. Совсем рядом с ней был маленький двухэтажный домик. Матильда Везендонк уговорила мужа купить его и предоставить Вагнеру, поскольку композитор бесконечно тяготился условиями жизни в своей прежней квартире, мечтал о покое для творчества, и в домике, названном им «Приютом», думал найти свою родину уже до конца жизни. Он провел там полтора года.

«... Я закончил текст «Тристана» и принес тебе рукопись последнего акта. Когда мы подошли к дивану, ты обняла меня и сказала: «Теперь все мои желания исполнились». В тот день, в этот час, я воскрес для новой жизни. Все, что было до тех пор, было «преджизнью», с этого момента началось для меня послесловие... Действительною жизнью я жил только в то дивное мгновение...»

Матильда с мужем и детьми живет в своей роскошной вилле. Вагнер занимает второй этаж «Приюта». Его жена — первый. Минна Вагнер с возрастающим недружелюбием смотрит на отношения между Вагнером и Матильдой Везендонк. Минна утверждала, что она не ревновала, что только сплетни, начавшиеся вокруг, что только ее самолюбие заставило ее вмешаться в отношения между Рихардом и Матильдой. Но, с другой стороны, Минна была твердо убеждена, что между Матильдой и Вагнером налицо настоящая любовная связь. На самом деле ее не было. Отношения Вагнера к семье Везендонк были сложны. Он говорит с горечью о «некультурности» Везендонка, но бывал у него в доме ежедневно. Вместе читался Шопенгауэр, индусские легенды, Кальдерон. Здесь бывали друзья Вагнера, Гервег, Келлер, известный романист. Зимой 1857—58 г. Вагнер сочиняет пять романсов на слова Матильды Везендонк, бывшей одаренною писательницею. Последнее из этих стихотворений носит название «В теплице». «Бедные растения! Мы разделяем вашу судьбу»... В тепле, под стеклом— но в неволе... Вагнер пишет Матильде: «Нет, никогда не жалею о них, о тех ласках, которыми ты украсила мою скудную радостями жизнь... А я еще упиваюсь этим волшебным ароматом цветов, которые принесло мне твое сердце...»

Минна вскрыла одно из писем Вагнера к Матильде. Жить дальше в соседстве было уже невозможно. Супруги на время разъехались, потом встретились в «Приюте» вновь. В июле и в августе 1858 г. у Вагнеров гости: преданный его ученик и последователь, теперь уже — блестящий пианист и дирижер, Ганс фон Бюлов со своей молодой женою Козимой, дочерью Листа. 17 августа 1858 г. Вагнер уезжает из «Приюта» совсем, с невероятным трудом достав денег для себя и жены. Он едет в Венецию. Здесь в огромных комнатах сдающегося

в наем дворца Джустиниани, он проводит одинокую зиму. Он пишет музыку «Тристана», посылает письмо Матильде Везендонк через посредство общей знакомой — госпожи Вилле, и в дневник, который предназначен вновь Матильде, вносит свои мысли, свои чувства, свои грустные сны. «Жизнь, бытие, все более и более окутываются облаком сновидений».

«Тристан» был окончен в Люцерне, куда Вагнер переехал из Венеции в марте 1859 г., потому, что его саксонская родина подняла вопрос перед Австрией, владевшей тогда Венецией, о выдаче Вагнера — политического преступника. Он вновь посетил Цюрих, увиделся с Матильдой и уехал из Швейцарии. В Париже появлялись перспективы на постановку его опер. «Тристан» был запродан Брейткопфу и Гертелю, партитуру «Кольца», еще не конченную, купил у Вагнера Отто Везендонк.

Для Вагнера начиналась опять полоса странствий.

То, что характерно для нового произведения Вагнера — это культ личного страдания, эгоцентризм, обобщенный до степени полного торжества над широкой социальной тематикой его первых швейцарских лет.



Вилла Везендонк и „убежище". Цюрих.



„Тристан и Изольда Эскиз декорации Н. К. Рериха.

Легенда о несчастной любви рыцаря Тристана к королеве Изольде, чужой жене, Вагнеру была известна по поэме средневекового немецкого поэта Готфрида Страсбургского (начала XIII века). В переводе Зимрока Вагнер читает ее (не в первый раз) в 1855 г. Он был знаком и с переложением, сделанным Германном Курцом (1844). Его источники по мифологическим основам «Кольца» подготовили его и к восприятию «Тристана». Старый — гораздо более древний, чем это думалось Вагнеру, миф лежит в основе этого предания. Современная западная буржуазная наука ограничивается в исследовании корней «Тристана» указаниями на персидское происхождение эпоса. Персидский поэт Горгани в своей поэме «Вис и Рамин» в середине XI века наметил все те основы, из которых потом выросла европейская легенда. Советская наука глубже и принципиальнее ставит этот вопрос. В «Грудах института языка и мышления» сотрудники академика Н. Я. Марра проследили пути от «Изольды» к «Иштар», древней богине влаги. Тристан — один из типов солнечного божества, — как и Зигфрид. Но эти устанавливаемые наукою корни для Вагнера были неизвестны. Он переворачивает смысл легенды по-своему: его герой и героиня славят ночь и идут к гибели сквозь любовь.

Смерть Тристана и Изольды вылилась в его драме — и еще больше в его музыке — в победу и в торжество любви над миром. Наша действительность, жизнь, день — рисуется Тристану миражем, ненужным, злым, скрывающим подлинный смысл явлений. Ночь, смерть, погружение в глубины внесознательного, для него — подлинная истина. Для Вагнера любовь в этой действительности немыслима иначе, чем в трагическом аспекте. Нет сомнения, что самое погружение в эти

проблемы «личного» является моментом реакционным в искусстве. Но Вагнера надо уметь понять в условиях его бытия. Свою личную трагедию он обобщил до степени огромного «символа».

Вагнер сам потом говорил, что ему никогда не удавалось добиться в своем творчестве подобного единения слова и музыки. «Тристан и Изольда» написана стихами, которые образуют отход от установленных в теоретических трудах Вагнера требований «рунической рифмы» — свободного аллитерационного стиха. В «Тристане» налицо особая певучесть коротких и гибких строк, — всецело подчиненных музыкальной стихии. «Бесконечные мелодии» сплетаются в общее сложное и в то же время единое целое. Музыкальная композиционная форма Вагнера именно тем и отлична от всей ему предшествующей, что он делает ее носителем всех воплощенных в драме содержаний, и делает это ощутимо и почти чувственно наглядно. В резких противостояниях тональностей музыка передает контраст любви и смерти...

...Склонись над нами.
Ночь любви...
Дай забыть нам.
Что мы в жизни.
В лоно ночи
Нас прими,
От вселенной
Отыми...

Умереть — несказанное счастье. Смерть Изольды переключается в мотив восторженного любовного экстаза, растворяется в «мировом волнении, в мировом дыхании». И это не бесстрастие буддийской «нирваны», а «высшие наслаждения». И там, где для его героев

освободительницей явилась смерть, для Вагнера эту роль сыграло искусство.

«Тристан и Изольда» освободили Вагнера от его горькой любви к Матильде Везендонк.

В «Тристане» Вагнер наиболее полно воплотил свои теории. Критика встретила «Тристана» такими выражениями, как «чудовище», «абсурд», «хаос», «монотония», «кошачья музыка». Ганслик, венский критический диктатор, считает первый акт венцом скуки и поэтического бессилия... «убиение смысла и языка, заикание»... Протест современной Вагнеру критики в известной мере был протестом против новых форм искусства, протестом господствующих классовых групп против всех попыток сдвинуть с места установленные каноны вкуса. Основное, в чем упрекали Вагнера специалисты-музыковеды, Ганслик, Риль, Науманн, это — в «разрушении» форм музыки. Музыка без мелодии — под которой понималась классическая, законченная и установленная традицией «реприза», представлялась просто не удовлетворяющей самым естественным запросам слушателя. Среди противников Вагнера были ярые реакционеры, мракобесы в искусстве, но были также и сторонники музыкального прогресса, стремящиеся указать, что Вагнер шел по неверному пути. Характерно, однако, что эти последние ставили Вагнеру в вину его основное убеждение о слиянности искусств, защищали чистую «симфоническую» музыку, абстрактность звуковой стихии, т. е. по существу склонялись столь же реакционной теории «искусства для искусства». Критика Вагнера-поэта и драматурга-мыслителя развивалась иными путями. Было легко иронизировать над его аллитерациями, архаизмами, мифотворчеством. Но в общем критика Вагнера чаще расписывалась в своем непонимании Вагнера, чем опровергала его. Сильнейший из критиков Вагнера Ницше еще не оказал своего слова.

НОВЫЕ ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

В Париже Вагнер думал «водвориться на всю жизнь». На деньги, полученные от Везендонка за «Кольцо Нибелунгов», Вагнер снял домик на улице Ньютона, выписал из Цюриха свою обстановку. Для него начинался новый период борьбы за признание. Он снова хлопочет о постановках своих опер. В начале у него возникает мысль создать в Париже немецкую оперу; ведь была же там итальянская? Он списывается с немецкими друзьями, ряд крупнейших певцов Германии — Тихачек, Миттервурцер, Ниман, дают ему согласие приехать в Париж;—но вначале надо ознакомить парижан с его музыкой. 25 января 1860 г. он дает (в помещении итальянской оперы первый концерт из своих произведений, включая отрывки из «Тристана». К нему Вагнер пишет программное объяснение. Но концерт — и этот, и повторение его 1 и 8 февраля — не принесли ему успеха. Деньги быстро растаяли. Вагнер входит в сношения с фирмой Шотт в Майнце (той самой, которой он в годы своего отрочества предлагал переложение для рояли «IX симфонии») и продает ей право на издание «Кольца» по частям, несмотря па то, что он уже продал «Кольцо» Везендонку. В его доме «открытый день», — по средам к нему собираются художники и друзья со всего Парижа. Приехала его жена; после тяжелой цюрихской трагедии наступило успокоение, Вагнеру нужна «хозяйка дома». Вагнер увлекается Бландиной, старшей дочерью Листа, вышедшей замуж за адвоката Оливье.



Вагнер. Литография В. Иаб. Берлин — 1850 г.



Казима Вагнер. Рожд. Лист. 1837-1930 г.г.

Начиная с этих лет Вагнер живет как бы в постоянном освещении театральных огней. Ему стали необходимы слава, шум, успех, роскошь. Если у него есть деньги — он тратит их на обстановку, костюмы, мебель. Что-то болезненное есть в этом странном желании доказать окружающим, что он — тоже на вершине, что он тоже — победитель. Скоро наступит время, когда про него скажут — «комедиант». Рвутся некоторые прежние связи. С Листом сношения и переписка почти прекратились. Происходит разрыв с Берлиозом, несмотря на «открытое письмо» Вагнера Берлиозу, напечатанное 26 февраля 1860 г. в ответ на выступление Берлиоза против «музыки будущего». Но зато Вагнер в новом Париже умеет заключать и

дружеские связи. Парижское молодое искусство, группы мелкобуржуазной радикальной интеллигенции, писатель Шапфлери, гениальный поэт Бодлэр, — как и Вагнер участник движения 1848 г, — умный музейный хранитель Вилло, образуют группу верных друзей Вагнера во Франции. Знаменитый в будущем музыкант Сен-Санс и художник-иллюстратор Гюстав Дорэ принадлежат также к атому кругу, как и Мальвида фон Мейзенбург, приятельница Герцена. Вагнер как человек неровный, порой смешной, абсолютно необычный, обладает даром одинаково привлекать и отталкивать.

С его наружностью мы знакомы по фотографиям этого года: значительное, немолодое уже лицо, огромный лоб, во взгляде есть что-то от затравленного зверя и грозного судьи в одно и то же время.

Может быть таким и был Вагнер в эти парижские дни, для него тяжелые, хотя и по-иному, чем те, которые пришлось ему испытать двадцать лет назад. Вагнер сейчас — уже знаменитость, карикатуристы не пропускают случая поиздеваться над ним; но он вождь целого направления в музыке. Правда, и Париж в 1860 г. не тот, что двадцать лет назад. Франция переживает, как и Германия, подъем индустрии и капитализма. Париж лихорадочно застраивается, ажиотаж и спекуляция охватывают такие широкие круги, которых они не касались в начале сороковых годов. Классовая борьба сплачивает мощные кадры близких героев коммуны. В области духовной культуры напряженность классовых противоречий выявляется последовательнее и ярче, чем когда-либо. Выступает со своим манифестом последовательный реализм Курбе, объясняемый и восхваляемый Прудоном. Умер Бальзак, умер Гейне; но скоро появятся «Отверженные» находящегося в изгнании Гюго.

В области музыки — сравнительный застой. Большая опера ждет «Африканки» Мейербера. Непризнанным

остается Берлиоз. Вагнер вращается в кругу передовой буржуазной интеллигенции. Вагнер в Париже 1840 г. — один, только со своими снами о будущем; Вагнер в 1860 г. оказывается внезапно окруженным покровителями в самых высоких сферах. Он обращается с просьбой к самому императору Наполеону III предоставить ему для концерта силы Большой оперы. Вагнер видит всюду враждебные ему интриги и уверен, что злая рука отсутствующего Мейербера продолжает строить ему козни. Но вот он внезапно узнает, что император дал распоряжение поставить в Большой опере его «Тангейзера». Оказывается о Вагнере дали блестящий отзыв дамы австрийского к германского дипломатического корпуса. Княгиня Меттерних, жена австрийского посла, сына знаменитого канцлера, была восторженной поклонницей Вагнера.

Бывший революционер, все еще политический эмигрант, Вагнер становится фаворитом крупной феодальной знати, ему покровительствуют самые реакционные силы Европы. Характерно, что оперой, о которой только и хотели слышать театры и покровители Вагнера, был «Тангейзер», — произведение католическое, с моральной «тенденцией». Прав ли Вагнер, сообщая в своей автобиографии, что он все время ощущал в себе внутреннее противодействие этому плану? Постановка его оперы на сцене самого знаменитого театра Европы была пределом мечтаний его молодости. Вместе с тем может быть он действительно чувствовал те решающие различия, которые были образованы между ним и Парижем — его убеждениями, его стилем, всеми основами его творчества.

«Тангейзер» был обречен в Париже на трагическую неудачу. Тщательность проработки, обеспеченность оперы прекрасным персоналом, техника и блеск постановки не спасли «Тангейзера» от скандала.

Представители французской «золотой молодежи», аристократы, объединившиеся в «Жокей-клубе», освистали оперу Вагнера. День 13 марта 1861 г. премьеры в Большой опере — был для него одним из самых черных дней жизни.

Трагедию парижского «Тангейзера» вряд ли можно объяснить только партийными интригами, отсутствием у Вагнера «клаки» и заранее купленной прессы и неприятием со стороны Парижа новой музыки, потому что, в музыкальном отношении «Тангейзер» не отличается особой революционностью. В этой опере сколько угодно мелодий и самых сладостных мест. Публика «Тангейзера» смеялась, когда исполнитель партии Вольфрама брал арфу, но аплодировала, когда он пел свой романс «вечерней звезде». Скорее здесь сыграл свою роль чисто политический момент. Вагнера поддерживал двор и немецкие посольства. Оппозиционные им круги имелись в изобилии; но, однако, нет сомнений, что главными врагами Вагнера были партия реакции и крупного капитала: — «золотая молодежь», аристократы и орлеанисты, сторонники «старой Франции», для которой немецкое искусство было неприемлемо, как таковое; и представители французского капитализма, всемерно культивирующие все национально французское. С одной стороны, неприемлем был в Вагнере его немецкий романтизм и налет религиозного идеализма, с другой, конечно, и его резкое «нет» по отношению к искусству как к развлечению.

Вагнера серьезно предупреждали о необходимости балета в его опере. Вагнер перерабатывает начало «Тангейзера», пишет и ставит новую «вакханалию». Но он категорически отверг балет во втором действии, и даже дивертисмент между первым и вторым актами. Тщетно указывали ему, что завсегдатаи Большой оперы привыкли приходить в театр после обеда, в 10 часов,

чтобы поспеть именно к балету и аплодировать своим содержанкам.

Свои «пределы компромисса» Вагнер определил в открытом письме па имя Фредерика Вилло, помещенном в качестве предисловия к французскому переводу своих драм. Он здесь повторяет многое, что уже было им сказано в его теоретических работах, но смягчая, затушевывая, отступая. От идеи единого синтетического произведения искусства он как будто совсем отказался. Вагнер как и раньше считает оперу принципиально ложным видом искусства, но делает целый ряд оговорок по отношению к господствующему театральнo-зрелищному стилю — Вагнер был убежден, что его поймут. Даже скандал с «Тангейзером» не переубедил его. — В лейпцигскую «Всеобщую газету» он посылает отчет о судьбе своей оперы. В нем он говорит дружественно о парижанах, об их восприимчивости и чувстве справедливости. «Убийство» Тангейзера в Париже было, конечно, позорным пятном на французской буржуазной культуре. В качестве такого пятна оно было воспринято всей передовой общественностью самой Франции.

Вагнеру пришлось ст Парижа отказаться. За все время его пребывания в столице Франции он не имел под собою прочной материальной базы. Его поддерживали случайные взносы его друзей и почитателей. Вагнер категорически отверг сбор в его пользу после неудачи «Тангейзера», который хотели объявить в немецкой колонии; но принял возмещение убытков от посольства.

Взносы его богатой почитательницы госпожи Калерги, дипломатического тайного агента русского правительства, поддержка банкира Эрлангера и надежда на Германию помогли ему пережить трудные парижские времена. Ничего не дала ему гастрольная поездка в Бельгию. Авторские права на издание его

ранних опер запутались в передрягах между дрезденскими и парижскими издателями. Летом 1860 г. он получил амнистию — право посещать Германию — кроме Саксонии — «в интересах своего искусства», как это говорилось в официальном извещении. Летом 1861 г. Вагнер побывал в Карлсруэ у герцога баденского для переговоров о постановке «Тристана». Ему было указано на возможность постановки при наличии подходящих певцов. Их пригласить поручали Вагнеру из Вены. Постановка «Тристана», конечно, должна была загладить провал «Тангейзера» в Париже. В Вене Вагнер впервые слышит «Лоэнгрина», узнав о его пребывании в театре публика встречает его овациями. Но дирекция венского театра не нашла возможным отпустить певцов из Вены в Баден; Вагнеру было предложено поставить «Тристана» в Вене. Вагнер вновь вернулся в Париж. Сдал на хранение обстановку. В здании прусского посольства Вагнер провел три недели, отблагодарив своих покровителей двумя «альбомными листами» салонной музыки.

Затем Вена. По дороге Вагнер останавливается в Веймаре у Листа. И здесь, и в Париже, и в Вене у Вагнера есть уже ряд преданных ему молодых музыкальных друзей, образующих его «партию», всецело принимающих его художественную платформу, ведущих ревностную пропаганду его искусства. Бюлов, прежде всего, потом Таузит, рано умерший талантливый пианист, переложивший для исполнения на рояли оперы Вагнера. Петер Корнелиус, замечательный композитор, может быть, единственный, которому не хотелось быть рядом с Вагнером «нулем за единицей». Следует помнить, что Вагнер был тогда «крайней левой» музыкального искусства. Его сторонники, кадры которых пополнялись всеми теми, которым было тесно и душно в теплицах официального искусства консерваторий и академий, принадлежали в большинстве своем к

буржуазным оппозиционным кругам, к богеме, к наиболее передовому искусству Германии. Они приветствовали в Вагнере то, что он разрушил привычные схемы театральной оперной музыки, обеспечил ей все богатство возможностей личных переживаний. «Раскрепощение гармонии» Вагнером славилось как его главный подвиг; и следует заметить, что этот «первый призыв» сторонников совсем непохож на тех будущих «вагнерианцев», которые многое сделают для затемнения и искажения подлинного лица их учителя.

В Рейхенгалле, по дороге из Веймара в Вену, Вагнер, сопровождаемый дочерью и зятем Листа, супругами Оливье, встретил вторую дочь своего друга, Козиму Бюлов... «Я поймал устремленный на меня вопросительно-робкий взгляд Козимы».

Тема «Вагнер и женщины» открывала свою новую главу.

В Вене об осуществлении «Тристана» никто еще не думал. Тенор Андер, который должен был петь «Тристана», оказался больным. Вагнер серьезно предполагал остаться в Вене надолго, возобновлял старые знакомства, в том числе с Лаубе, завязал даже легкий «полуроман» с племянницей одного из его новых друзей, молоденькой Серафимой Мауро, «куколкой». как именуется она в его переписке. Осенью он посещает Венецию; там он встречает Везендонков. Всего три года назад Вагнер на лагунах Лидо встречал восходящую огромную луну, полный мечтаний о Матильде Везендонк... А сейчас, в Венеции же, рядом с нею и ее мужем Вагнер чувствует, как много изменилось.

«Вознесение» Тициана произвело на меня настолько сильное впечатление, что я вдруг почувствовал поток прежних внутренних сил. Я решил написать «Мейстерзингеров».

Он возвращается в Вену, начинает серьезные занятия музыкальным творчеством. Предлагает продать свое только что задуманное произведение, «Нюрнбергских мастерзингеров» Шотту со всеми правами. Австрийский посол в Париже, Меттерних, в минуту великодушия обещал Вагнеру гостеприимство в своем парижском дворце. Может быть там найдет Вагнер приют для написания «Мейстерзингеров»? В середине декабря 1861 г. Вагнер снова приезжает в Париж. Ему приходится жить в дешевой гостинице, потому что его знатные покровители передумали предоставить ему приют... В течение января 1862 г. Вагнер пишет текст «Мейстерзингеров», сейчас же переплетая его с музыкой. В феврале 1862 г. Вагнер снова в Германии, в Майнце, у Шотта, читает ему «Мейстерзингеров». Чтение текстов его драм сделалось для Вагнера в это время обычным. Он повторяет его в Карлсруэ у баденского герцога. Основная мечта Вагнера в это время — найти себе мецената, издателя, кого угодно, который бы только позволил ему спокойно довести до конца новое его произведение.

Постоянное прибежище или видимость его Вагнер находит в Бибрихе на Рейне, недалеко от Майнца. Сюда он выписывает обстановку из Парижа, сюда на неделю из Дрездена приезжает его жена. «Это были дни ада»... В жизни Вагнера новые женщины. В Майнце — милостивая Матильда Майер, совсем молоденькая девушка, прототип «Евы» в «Мейстерзингерах». Вагнер хотел на ней жениться. Во Франкфурте он познакомился с молодой актрисой Фредерикой Мейер, сестрой известной венской певицы Дустман, которая должна была петь вагнеровскую Изольду. С Фредерикой у Вагнера завязался роман не такой невинно-трогательный, как с «Евой» Майер. Пересуды и сплетни стали окружать его бибрихскую идиллию... Летом 1862 г. его посещают в Бибрихе Бюлов с женою и новые

его друзья, супруги Шнорр, певец, которому суждено будет стать в будущем первым и идеальным Тристаном, и жена его, будущая Изольда. Друзья в воодушевлении погружаются в музыку. А в один вечер в ресторане, где обедал Вагнер со своими друзьями, появился впервые выпущенный из тюрьмы после тринадцатилетнего заключения Август Рекель... Вагнер незадолго тоже был амнистирован и в Саксонии. Только Рекель не подавал, как это сделал Вагнер, прошения королю о «прощении грехов молодости».

Вагнер не умеет долго жить на одном месте. Один из его молодых поклонников, сын богатого крестьянина Венделин Вейсгеймер, избравший себе музыкальную карьеру, соблазнил Вагнера попробовать счастья в концертах. Первый концерт Вагнера и Вейсгеймера в Лейпциге — в родном городе Вагнера, в том самом Гевандгаузе, с которым связано было столько отроческих воспоминаний Вагнера, прошел при почти пустом зале. В Дрездене Вагнер делает только официальные визиты. Он забыл город, и город забыл его. Здесь он окончательно порывает с Минной. Великий герцог веймарский прислал ему 500 талеров в счет будущих опер и это дает Вагнеру возможность поехать в Вену с Фредерикой Мейер, для новых попыток поставить «Тристана», которые снова оканчиваются неудачей.

В конце 1862 и в начале 1863 г. Вагнер дает о Вене концерты из своих произведений, включающие отрывки из «Мейстерзингеров», «Валькирии», и «Золота Рейна». Успех у публики был налицо, но материального дохода концерты не принесли. Снова помогла госпожа Калерги. Вагнер еще надеялся на постановку «Тристана»; но когда он получил в начале года приглашение из Петербурга дирижировать там в марте двумя концертами за гонорар в 2 000 рублей серебром, он немедленно дал свое согласие. Через Берлин и Кенингсберг Вагнер проехал в Россию.

За ним здесь следила полиция. Вагнер остановился в немецком пансионе на Невском, Как только он приехал в Петербург, его отыскал Серов: «Небрежно одетый, болезненный и сильно бедствовавший», внушивший Вагнеру уважение «независимостью своего образа мыслей». Вагнерианство Серова хорошо известно. «Я не перестаю удивляться его уму и глубокости его взглядов», пишет Серов еще в 1853 г. по поводу теоретических работ Вагнера. Биография и характеристика оперных работ Вагнера вплоть до 1860 г напечатана Серовым в журнале «Искусства» (№ 1-2 1860 г.). — С другой стороны не менее известны отзывы о Вагнере В. В. Стасова («масса банальностей, пошлые мелодии»). Даргомыжский, родившийся в один год с Вагнером: и принципиально ему наиболее может быть близкий из русских композиторов XIX века по восприятию проблем «музыкальной драмы», писал о «Тангейзере» Серову в 1856 г.: «Поэзии в сценическом распределении либретто много. В музыке указывает он дорогу новую и дельную: но в неестественном пении его и пряных, хотя местами очень занимательных гармонизациях, выглядывает какое-то страдание... Правда-правдой, а ведь надобен и вкус»...

В Петербурге и затем в Москве выступления Вагнера прошли с огромным успехом. Шесть концертов в Петербурге, три в московском Большом театре дали Вагнеру хороший доход. С напутственными речами и золотой табакеркой от московских музыкантов, с которыми он попрощался в особом любезном письме, с серебряным рогом для питья от петербургского губернатора и лишними тысячью рублями от «великой княгини Елены», которой Вагнер читал текст «Кольца Нибелунгов», он уехал из России в конце апреля 1863 г., уверенный что в случае нужды он всегда может здесь найти хороший заработок. — Увы! русские тысячи растаяли, едва Вагнер доехал до Вены.

Болезненное тяготение Вагнера к роскоши, внешним знаком успеха никогда так не проявлялось как в эти дни. Доход от русской поездки он употребил на устройство роскошного жилища в Пенцинге около Вены. Через несколько лет немалый «скандал» был поднят прессой по поводу опубликования писем Вагнера к декораторше его квартиры, описавшей достаточно красочно обитые шелком комнаты дома в Пенцинге. «В эту комнату никто не имел права войти. Вагнер проводил там время совершенно один, обычно в начале дня. Он сказал мне однажды, что он в такой комнате чувствует себя особенно хорошо, потому что яркость красок побуждает его к работе»... Как будто стремясь вознаградить себя за все лишения молодых лет, безрассудно, входя в нелепые ростовщические долги, Вагнер живет в своем пышном уединении, ограничивая свой круг небольшим числом друзей, перестав надеяться на постановку «Тристана». Он подготовил к широкому опубликованию текст драм «Кольца Нибелунгов» — потому что у него не было надежды когда-нибудь увидеть цикл осуществленным так, как он бы того хотел; он мечтал о театре, хотя бы временном, где можно было бы поставить все «Кольцо». Он уже строил планы «невидимого оркестра». Каждый даровитый музыкант должен был бы найти себе работу в этом новом театре Вагнера. — Но как осуществить все это? Вагнер мечтает о «просвещенном абсолютизме» некоего количества единомыслящих — или, что легче, — о меценатстве какого-либо любящего искусства князя...

А пока — не хватает денег даже на жизнь. Вагнер дает в июле 1863 г. два концерта в Будапеште, осенью в Праге, потом в Карлсруэ. В Баден-Бадене он знакомится с Тургеневым у Полины Виардо. Посещает Берлин. Здесь он вновь ощущает силы, притягивающие его к Козиме Бюлов. Наиболее успешным для Вагнера в финансовом отношении был его концерт в Левенсберге для

избранной публики приглашенных князя Гогенцоллерн-Гехинген. Затем Бреславль. 9 декабря Вагнер вновь возвращается в Вену, снова без денег, с болезнью желудка и смутными надеждами на новые русские доходы.

Но в России — польское восстание. Как равнодушен к нему теперь Вагнер, с таким энтузиазмом встретивший освободительное движение Польши тридцать два года назад! — В Петербурге и Москве перспектив нет. Остается Киев. Не поехать ли туда? Но И этот план срывается. Никаких видов заработка, — будущее неизвестно, «Кольцо» неокончено, «Мейстерзингеры» тоже. Долги, выросшие неимоверно, начинают грозить личной свободе Вагнера. «Мысли о смерти приходят все чаще и чаще, и я больше не чувствовал желания отгонять их». Вагнеру надо бежать из Вены. Но куда? К Везендонкам? Вагнер встречает здесь отказ... 23 марта 1864 г.

Вагнер уезжает тайком из Австрии, поручая друзьям как-нибудь спасти роскошную обстановку Пенцинга. Путь Вагнера лежал через Мюнхен. Недавно здесь умер король. В магазинной витрине Вагнер впервые усидел портрет нового молодого короля Баварии Людвига II. Вагнер не чувствует себя однако же в безопасности в Германии, ибо венские кредиторы могут добиться его выдачи. Он едет дальше, — в Швейцарию. Около Цюриха, в Мариафельде, он проводит несколько недель как гость госпожи Вилле, — той самой, которая была посредницей в его переписке с Матильдой Везендонк после крушения «Приюта». — Но и здесь — никаких перспектив, никаких надежд... Когда приезжает муж госпожи Вилле, Вагнер покидает и это последнее пристанище. 30 апреля он едет в Штутгарт. Здесь живет его доброжелатель, капельмейстер Эккерт. «Я хотел, продолжая жить в величайшем уединении, вдали от

всех, пустить в ход все усилия, чтобы раздобыть денег»...

Положение Вагнера легко себе представить. У него огромный долг. У него нет дома. У него нет перспектив. Его будущее искусство — как воплотить его? Его друзья очевидно устали постоянно поддерживать его... 3 мая 1864 г. Вагнер сидит вечером у Эккерта, советуясь о том, что же ему делать... Внезапно ему подают визитную карточку некоего незнакомого ему человека, рекомендуемого «секретарем короля Баварии». Вагнер испугался. «Я велел сказать, что меня нет». Он возвращается в свою гостиницу. —

Какой-то господин из Мюнхена настоятельно хочет его видеть. — «Хорошо, завтра в 10 часов». Вагнер готов к худшему. Он проводит беспокойную ночь. Утром его посещает господин фон Пфистермейстер, передающий Вагнеру портрет молодого короля Людвига II Баварского, того самого, которым любовался Вагнер в мюнхенской витрине, драгоценное кольцо и собственноручное письмо короля. Вагнера зовут в Мюнхен. Король выражает Вагнеру восхищение его музыкальными драмами, твердое намерение быть другом Вагнера, — он обещает осуществить его идеи на практике. Вагнер плакал, обнимая своего друга Вейсгеймера.

Будучи еще наследным принцем, баварский молодой король видел постановку «Лоэнгрин», произведшую на него сильное впечатление. Людвиг II был типичным представителем обреченной на гибель породы. Он умер — после Вагнера — в таинственных условиях, объявленный сумасшедшим. Душевно больным был и его младший брат. На престоле полунезависимой страны мальчик, получивший нелепое воспитание, отрезанный от действительности, отравленный сказками о «божьей милости», взял себе образцом французского «короля-солнце» Людовика XIV.

Вагнеру в эту пору было уже безразлично, откуда придет к нему избавление. «Еще одна неудача и все будет конечно» — такового было его настроение. В 1864 г. он стоит на точке зрения полного торжества искусства над действительностью. Его «художественная миссия» ему представляется теперь делом абсолютно высоким, выше всяких политических и моральных соображений. Ему все равно, кто бы ни дал ему средства осуществить «Нибелунгов» и «Мейстерзингеров»; поставить «Тристана». И потому он без колебания принял предложение баварского короля, тем более, что в Людвиге он нашел в начале своего преданного ученика. Сомневаться в искренности их симпатий друг к другу нельзя. Их личная встреча происходит 4 мая 1864 г. На следующий день король пишет Вагнеру: «Будьте убеждены, я все сделаю, что в моих силах... чтобы навсегда развеять ваши заботы... бессознательно вы были единственным источником моих радостей... мой лучший учитель и воспитатель»...

«Он понимает меня, как моя душа», пишет Вагнер про Людвигу. Назначенная ему королем рента в 25 тыс. марок выводит Вагнера из его непрерывных денежных забот. На Штарнбергском озере король предоставляет Вагнеру жилище в десяти минутах от замка Берга, летней резиденции Людвигу. Вагнер ежедневно встречается с королем. Созидаются планы будущих постановок. Вагнер приглашает в Мюнхен своих верных соратников. Приезжает Бюлов, его жена Козима. Прекрасный дирижер и организатор, верный ученик Вагнера, Ганс фон Бюлов был верным залогом успеха вагнеровых планов. В сентябре Бюлов уезжает по делам в Берлин. В дни его отсутствия его жена Козима Бюлов стала любовницей Вагнера. Вагнер нашел в ней свою подлинную подругу, соратницу и союзницу, идущую до конца. Она была потом женой Вагнера и наследницей

его дела. Своей любви они принесли в жертву дружбу Бюлова и короля.

Вагнеру для постановок его опер нужны лучшие силы. Для постановки «Нибелунгов» ему представляется необходимым: построить новый театр. Для создания новых кадров необходима особая школа пения. Для пропаганды — специальный журнал... Только школа пения, во главе которой стал давний знакомый молодости Вагнера Фридрих Шмидт, была осуществлена, как этого хотелось, согласно докладу-статье Вагнера от 31 марта 1865 года...

История года жизни Вагнера в Мюнхене — 1865 — напоминает 1860—61 год в Париже. Всякий раз, когда Вагнер выступал под протекцией «сильных мира сего», его дело срывалось. В Мюнхене ему пришлось встретить столько вражды, глупости, зависти и злобы. как может быть никогда. Вагнер как человек не многим внушал симпатии. В нем была поза, в его расточительности — нечто болезненное. Но как художник, он обладал силой почти гипнотически действовавшей на тех, кто с ним сталкивался.

В августе 1864 г., в день рождения короля, был исполнен торжественный марш, сочиненный Вагнером: пока что единственный след вагнеровой «обязанности». Как всегда искусство «на случай» не было особенно удачным. Важнее другой отклик Вагнера, связанный с его новым положением — его небольшой трактат «О государстве и религии». Это нечто вроде докладной записки, поданной Людвигу в качестве отчета о той эволюции, которую проделал за пятнадцать лет бывший соратник Бакунина. Вагнер оказывается как и раньше преданным последователем Шопенгауэра. Основой его мировоззрения остается всеобъемлющий пессимизм. Но государство, которое ему раньше представлялось враждебным недоразумением, теперь образует для него рядом с религией и искусством часть тех условных

оформлений, которыми человечество создает обеспечение своего общественного бытия. Государство — договор, которым отдельные лица путем взаимного самоограничения охраняют друг друга от взаимных насилий. Король в нем — «первый гражданин», олицетворяющий государственную «стабильность». Религия — единение всех понимающих великое страдание человечества. Идеалом для Вагнера является добровольное принятие на себя всех страданий, которые неизбежно связаны с жизнью. А искусство дает человечеству «сознательный сон», подымающий жизнь над нею самой.



Прием у Вагнера в Байрейте. Картина Г. Папперитца.



Вагнер. Анонимная гравюра на дереве из журнала „Graphic“. 1873 г.

В декабре 1864 г. Вагнер дирижирует в Мюнхене поставленным здесь в первый раз «Голландцем», 11 декабря проводит специально для Людвига концерт из

отдельных мест «Кольца», к которому дает программные комментарии. Подлинным событием мюнхенского года является премьера «Тристана» 10 июня 1865 г. Для Вагнера этот день был днем личного торжества. С ним разделил его тенор Людвиг Шнорр, неожиданно умерший вскоре после премьеры. Смерть Шнорра после его исключительного успеха была для Вагнера тяжелым ударом.

Их было много. Вагнер оказался в слишком большой близости к королю. Неопытный мальчик, которому министры твердили, что «хотеть надо только то, что можно», и Вагнер — вспыльчивый, порою заносчивый, гордый и резкий для всех, кроме своих друзей, эгоцентрик, думающий только о своем искусстве, — оказались в центре партийных махинаций. Установлено, что Вагнеру была предложена крупная взятка со стороны католической реакционной партии, попытавшейся использовать склонность Людвигу к Вагнеру в своих целях. Вагнер отверг это предложение. Вагнера упрекали как всегда в расточительности, в интриганстве. Подаренный королем Вагнеру в самом Мюнхене дом, роскошно убранный тою же специалисткой из Вены, делался «притчей во языцех». Вагнера прославили как «злого гения короля». Инсинуации, клевета, газетная грязь были ушатами выплеснуты на дорогу Вагнера всеми реакционными и клерикальными кругами. Он, конечно, не был «баварцем», патриотом католической страны, в основе своей аграрной, культурно наиболее отсталой из всех стран Германии. Его «Государство и религия» свидетельствует о том, что при всем «повороте» Вагнера его отношение к «патриотизму» остается пока прежним.

Вагнер делает попытку добиться воздействия на прессу. Его друзья Бюлов и Корнелиус, Козима Бюлов, взявшая на себя роль его секретаря (летом 1865 г. в Мюнхене Вагнер стал ей диктовать «Мою жизнь»),

пытаются опровергнуть некоторые из самых нелепых обвинений, которые пущены были против Вагнера. Наибольшее неудовольствие вызвало намерение Вагнера создать в Мюнхене новый театр по проекту Земпера, которого Вагнер специально вызвал в Мюнхен. Все прихлебатели двора вступились за интересы королевной кассы. Людвигу стали сообщать о грозящих народных волнениях, если Вагнер не будет удален. Были умело подстроены псевдо-демонстрации. Вагнер сделал с своей стороны попытку воздействовать на Людвига с целью призвать к власти либеральное министерство. Но в начале декабря совет министров принял единогласное решение просить короля об удалении Вагнера под предлогом, что того хочет общественное мнение, опасаясь безумных затрат. Людвиг уступил. Вагнеру было предоставлено почетное отступление. Обеспеченный рентой и уверениями в неизменной дружбе короля, он снова уехал в Швейцарию. Так кончилась еще одна полоса его жизни.

Вся эта сложная история, производящая впечатление сенсационного фельетона, становится понятной только при учете политической ситуации в Баварии 60-х годов. Аграрная страна находилась под гегемонией помещиков, воспитавших, по выражению Ленина, «буржуазию по образу и подобию своему». Католическая церковь была всецело спаяна с аграрно-аристократическими кругами. Консервативная партия, — феодально-клерикальная, — ориентировалась на союз с Австрией, на закрытие границ страны всяческим новым веяниям, на т. н. «автаркию», хозяйственную и культурную. Пуще всего боялась эта старая Бавария революции. 48-й год научил консервативные круги тому, что революцией движут массы; удержать их в повиновении — было главной заботой правящей клики. В качестве средств одурманивания широких кругов трудящихся к услугам баварского правительства была

церковь, религиозные зрелища, было послушное искусство, была строго цензуруемая пресса, тщательно выверенный репертуар театров, строго контролируемая система образования. Вагнер вторгся в эту систему, как явно опасное «соперничающее» явление. Он сразу понял, что ему придется создать себе круги новых друзей в других сферах, нежели правительственные; и Вагнер все время своего мюнхенского пребывания стремится завязать связи с либеральными кругами Мюнхена, с буржуазной интеллигенцией. В условиях долгого гнета клерикально-феодальной политики, немногочисленные круги либеральной буржуазии — возможно ошибочно, но последовательно — ориентировались на Пруссию, на объединение германских государств. Между Баварией и Пруссией налицо была однако постоянно разжигаемая национальная вражда; и нет сомнения, что либерально-буржуазные круги в 1864 г. были в меньшинстве. Вместе с тем борьба вокруг Вагнера была более сложной. Более широкие массы мелкой буржуазии, торгово-ремесленной, были объектом, за руководство которым боролись обе партии. Вначале Вагнер был в Мюнхене вполне популярен. Именно для того, чтобы уничтожить эту популярность, реакционные группы так подчеркивали «разорительность» его проектов. Согласно одному рассказу, когда Вагнеру надо было получить его ренту, следуемые ему деньги были высчитаны серебряной монетой, и в тяжелых мешках на особых подводах провезены через город к дому Вагнера — именно для того, чтобы лавочники Мюнхена могли ужасаться, негодовать и завидовать. В 48-м году мюнхенцы прогнали своего короля, причем предлогом была его слишком скандальная связь с испанской танцовщицей Лолой Монтец; Вагнера выставляли как такого фаворита, который «все может сделать с королем», тем самым мобилизуя против него и те круги

буржуазии, которые помнили о 48-м годе. Правящая же клика «пропить» революционное прошлое Вагнера никак не хотела. Как только выяснилось, что Вагнер не может быть игрушкой в ее руках, дни его в Мюнхене были сочтены. Феодалы и клерикалы были в Баварии еще всеильны. «И король самодержавен, если нашей воле равен»; строчки старого поэта Шамиссо вполне оправдывались. Министр фон дер Пффордтен. глава реакционной клики, сообщил королю, что «удаления Вагнера требует бюргерство и добросовестные рабочие». Приходилось подчиняться.

ТРИБШЕН И «МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

Около Женевы Вагнер нашел себе виллу под вкусным именем «Артишоки». Взялся опять за музыку. В Мюнхене он возобновил работу над «Зигфридом». В этом возврате к «Нибелунгам» можно видеть его стремление «разделаться с врагами», с драконами и карликами. В новом изгнании он берется за «Мейстерзингеров». Однако «Артишоки» не удовлетворяют Вагнера. Он едет на юг Франции: может быть на «лазурном берегу» найдет он себе идиллическое место для работы?

В Марселе его застаёт весть о том, что 25 января 1866 г. в Дрездене одиноко умерла Минна, его жена. Вагнер до конца добросовестно поддерживал ее материально. Он вернулся в Женеву, встретился там с Козимой. Они объехали немецкую Швейцарию и нашли, наконец то, что им хотелось. На берегу Фирвальдштедтского озера, на косе, глубоко врезающейся в воду, посреди тополей, с чудесной перспективой на озеро и горы; трехэтажный дом в Трибшене сделался для Вагнера местом нового творчества.

В мае 1866 г. неожиданно приехал к Вагнеру Людвиг Баварский. Это были тревожные политические дни. Баварии надо было все-таки сделать выбор между Пруссией или Австрией — между «железным кулаком» Бисмарка, наступающим близким империализмом, или прежней католически-реакционной монархической политикой. Посещение Людвигом Вагнера было европейским скандалом. «Страна, ищущая своего сбежавшего короля» была темой частых карикатур. Вагнер употребил свое влияние на Людвига в интересах

прусской ориентации и идей предстоящего общеимперского объединения. 24 мая Людвиг покинул Вагнера. Через четыре недели прусские войска начали военные действия против Австрии и ее союзников, в числе которых оставалась пока и Бавария. 3 июля 1866 г. на кровавом поле Садовой у Кениггреца в Богемии был окончательно решен спор о гегемонии Пруссии, predetermined была будущая гегемония Германии в средней Европе. Бавария, выпутавшись из войны, должна была подчиниться руководству Пруссии. Был момент, когда Людвиг хотел отказаться от короны и совсем переехать к Вагнеру, который снова настаивал чтобы король призвал в министерство либералов. В будущем 1867 г. Вагнер мог уже вернуться в Мюнхен, так как выславшее его министерство консервативно-клерикальной партии было устранено.

Но главное содержание жизни Вагнера этих лет — его союз с Козимой. Это было вызовом всем — друзьям, королю... В мае 1866 г. Козима со своими детьми (последняя ее девочка Изольда была уже дочерью Вагнера), приехала к нему в Трибшен. Несчастье Бюлова, безмерно преданного Вагнеру, ужас короля, Листа — ничто не могло остановить Вагнера и его подругу... В Мюнхене супружеская драма была поводом к истерике бульварной прессы, к потокам грязи и сплетен. Любовь Вагнера и Козимы выдержала и это. Выдержала и кратковременную разлуку в 1867 г., когда Козима официально вернулась к Бюлову, чтобы только заставить замолчать пересуды. 18 февраля 1867 г. в Трибшене родилась вторая дочь Вагнера и Козимы, — Ева.

Летом 1867 г. в Мюнхене под управлением Бюлова были поставлены «Лоэнгрин» и «Тангейзер». Для исполнения заглавной роли «Лоэнгрина». Вагнер вызвал в Мюнхен своего старого приятеля Тихачека. Но его выступление на генеральной репетиции вызвало резкое

неудовольствие Людвига. Тихачек был превосходный певец. Вагнер был доволен его исполнением — но фигура немолодого артиста была грузна и тяжела, романтический образ лебединого рыцаря она уже воплотить не могла. Спор между Людвигом и Вагнером был спором между двумя требованиями к театру: должна ли сцена воплощать образ зрительный или музыкальный? Вагнер склонялся теперь к последнему. Болезненная тучность отличала и Шнорра, его прославленного Тристана. После размолвки с Людвигом из-за Тихачека, Вагнер вернулся в Трибшен и не видел «образцовых постановок» своих опер в этом сезоне. В основанном для пропаганды новых идей журнале «Южногерманская пресса» печатались его фельетоны на тему «Немецкое искусство и немецкая политика», варианты его высказываний 1864 г., резкие выпады против его критиков Рия и Хиллера. — 20 октября 1867 г. Вагнер окончил партитуру своих «Мейстерзингеров». Они были поставлены впервые в Мюнхене, 21 июня 1868 г. Успех был огромен, и Вагнер отвечал на приветствия из королевской ложи — что имело следствием новый скандал в печати. Вагнер вызвал к себе из «Мюнхенского ада» Козиму и окончательно порвал с баварской столицей. «Мейстерзингеры» начали свой триумфальный обход немецких театров. Это была самая популярная опера Вагнера.

Осенью 1861 г. Вагнер делает три наброска «большой комической оперы», которую он вначале мыслит в двух актах. Мотивы «Тристана» узнаются в «отеческой» и отрешенной любви поэта, певца и башмачника Ганса Закса к молодой и богатой Еве Погнер; недаром Закс говорит, что не хочет быть «королем Марке» из легенды о Тристане. Вагнер отождествляет себя уже не с Тристаном, а со старым королем, который служит помехой соединения

влюбленных. Создавая карикатурный тип певца-формалиста, попадающего в смешное положение, Вагнер явно целился в своих критиков. В первом наброске действующих лиц к «Мейстерзингерам» мы находим имя «писца Вейта Ганслита». В окончательном варианте «писец» носит ставшее нарицательным имя «Сикста Бекмессера». А «Ганслит» — конечно, ученый доктор Эдуард Ганслик, угадавший себя в карикатуре и никогда не простивший этого Вагнеру. Состязание «Мейстерзингеров» невольно напоминает состязание певцов в «Тангейзере». И там и здесь любовь красавицы должна увенчать счастливого победителя. — Но здесь же начинаются и очень важные новшества. Когда Вагнер читал текст «Мейстерзингеров» великому герцогу Баденскому, речь зашла сейчас же о том, что «меценатство» в новом произведении Вагнера оказывается делом буржуазии, а не государей. Судьей конкурса должен быть «народ»; Закс говорит в конце драмы проникновенные слова о том, что награда искусства — высшая степень благородства, и что молодой рыцарь Вальтер фон Штольцинг (его фамилия означает «гордый») должен быть рад стать «мейстерзингером», войти в буржуазный ремесленный цех, потому что искусство выше аристократии. — Первый вариант «Мейстерзингеров» развивал действие оперы на широко изрисованном фоне Нюрнберга — «вольного города» — XVI века, эпохи расцвета торгового капитала. Последний вариант углубил тему, вплетя в действие мотив любви старого Закса к молоденькой Еве. Но общий композиционный замысел остался тем же. В «Мейстерзингерах» Вагнер предстает перед нами как мастер музыкально-драматического реализма, исторического бытовизма.

В «Мейстерзингерах» Вагнер воскрешает перед нами эпоху немецкого возрождения, уверенно рисует типы почтенных бюргеров, представителей разных цехов

«мастеров пения». Ганс Закс, башмачник, поэт и певец, является представителем либерализма. Он не молод, впитал в себя все традиции цехового искусства. Представитель нового искусства выведен в лице Вальтера Штольцинга, чуждающегося всякого ученого педантизма; Этот последний воплощен в фигуре Бекмессера, «метчика» и критика.

Закс играет роль доброго гения для влюбленной молодой пары, — Евы и Вальтера. Он будет утешен всеобщей любовью:

Пройдет как прах
Империй древних чувство —
Живет в веках
Немецкое искусство!

Закрывать глаза на национализм «Мейстерзингеров» не приходится. Вагнер выбрал своего героя не случайно. Ганс Закс — историческая личность. Он родился в 1494 г., умер в 1576, — был одним из ранних национальных поэтов Германии. Гете ценил его корявые, но меткие и своеобразные стихи; — любопытно, что исторический Закс, как это конечно знал Вагнер, был автором также и одной из многих драм о Тристане и Изольде. Будучи уже стариком, Ганс Закс женился на молоденькой девушке и был счастлив. Он был ревностным сторонником реформации Лютера; введенная Вагнером в конец его музыкальной комедии песня о «Виттенбергском соловье» соответствует действительности. Самое «мейстерзингерство», серьезная проработка вокального и поэтического искусства в цеховых организациях Нюрнберга — исторически хорошо засвидетельствованный факт. При жизни Закса в Нюрнберге было около 250 «мастеров

пения», формально организация их просуществовала до XIX века.

«Мейстерзингеры» хорошо документованы с бытовой и исторической стороны. Но образ Ганса Закс был в немецкой опере и драме не нов. В 1827 г. была впервые поставлена в театре «драматическая поэма» «Га не Закс» И. Л. Дейнхардштейна, пролог к ней был написан самим Гете. 23 июня 1840 г., когда Вагнер был в Париже, в Лейпциге была поставлена опера «Ганс Закс» известного немецкого композитора Лорцинга, написанная на основе пьесы Дейнхардштейна. В обоих произведениях выведено сватовство Закса (который в обеих пьесах является молодым героем), его злоключения, разрешаемые вмешательством императора, берущим сторону Закса против его соперников.



Автограф Вагнера. Часть партитуры конца Мейстерзингеров

Своеобразие Вагнера особенно ярко выступает в музыке «Мейстерзингеров». Критики братья Боннье в свое время сводили всю партитуру «Мейстерзингеров» к одному «органическому мотиву». Исключительное разнообразие музыкальных приемов, сложность

сочетаний голосов именно здесь достигли своей вершины, Драка подмастерьев второго действия по смелости и трудности — небывалое даже у Вагнера место. Жизненность «Мейстерзингеров» покорила даже В. В. Стасова, прежнего врага его музыки. Он, не колеблясь, признал их лучшей из современных опер западной Европы. Конечно, и тематика сыграла свою роль в этом признании.

Бодрое и просветленно-жизнерадостное настроение музыки и текста «Мейстерзингеров» находятся в остром контрасте с настроениями самого Вагнера в эти годы. Он порвал с Мюнхеном в гневе. Вдвоем с Козимой он стоял лицом к лицу с миром вражды, непонимания и отчуждения. Вагнер вполне осознал, что на Людвига Баварского он опереться не может что ему, Вагнеру, дано не только привлекать, но и отталкивать. Даже в тех проявлениях его, которые вскрывают нам его идеологию и характер с самой отрицательной стороны, нельзя не видеть его совершенно вулканической энергии. В первую очередь сюда относится его полемика. Враги окружили Вагнера со всех сторон.

Но Вагнер не остается у них в долгу. Он может быть очень внимательным и бережным, каким он был в 1860 г. по отношению к Берлиозу. И может быть нетерпимым и ослепленным. Таким является он как раз в эту эпоху. В начале 1869 г. он издает статью о «Еврействе в музыке», платя той же монетой за личные оскорбления, клевету и непонимание, которые с такой щедростью расточали ему его враги. Конечно, для славы Вагнера было бы лучше, если бы не лежало на ней позорное пятно антисемитизма, который к тому же приобретает разоблачающий себя характер, когда оказывается, что в «евреи» Вагнер записывал просто всех тех, кто ему не нравился: и Ганслика, и Эд. Девриента. Но Вагнер не только упражняется в ругани. Написанные им в это же время воспоминания о ряде ушедших друзей и знакомых

— Шнорре, Россини, Обере — свидетельствуют о том, что Вагнер способен на вдумчивое отношение не только к дружественным, но и к враждебным ему явлениям.

17 июля 1865 г. Вагнер начал диктовать Козиме свои воспоминания. С перерывами работа шла в течение всего периода жизни Вагнера в Трибшене и дальше в Байрейте. В конце 1870 г. Вагнер получил отпечатанный в 15 экземплярах первый том своей автобиографии. Он предназначал его для самых близких друзей. С самого начала об автобиографии этой распространились легенды. Друзья тщательно берегли ее, и только английской вагнеристке миссис Беррелль удалось приобрести тайно напечатанный издателем шестнадцатый экземпляр книги. В 1911 г. одновременно на немецком и русском языках вышло переиздание «Моей жизни», произведя сенсацию и встретив очень разный прием. Личность Вагнера, его эгоцентризм, его резкие отзывы о людях создали ему новых врагов. С другой стороны, новым и неожиданным для тех, кто не помнил парижских новелл молодого Вагнера, была литературная талантливость его изложения, красочность его описаний. Вагнер говорит в своей автобиографии сравнительно мало о своих произведениях. «Моя жизнь» свидетельствует не столько о том, каким был Вагнер в действительности, сколько о том, каким он хотел бы себя видеть. Свой рассказ Вагнер заканчивает встречей с Людвигом II.

Одновременно с «Моей жизнью» Вагнер пишет довольно объемистую брошюру «О дирижировании», и к столетнему юбилею рождения Бетховена — книгу о Бетховене, в котором он видит своего предшественника в области музыкальной драмы. Вагнер рассматривает искусство Бетховена в свете шопенгауэровой эстетики, пытается дать «взнос в философию музыки». Бетховен остается для Вагнера высшей точкой музыкального искусства вообще — «функцией прозревшего органа

снов». Музыка для Бетховена образотворческое искусство. Эти утверждения бросают свет и на собственное творчество Вагнера.

Оно представляется не очень продуктивным в эти годы. Вагнер медленно работает над партитурой «Зигфрида» и «Гибели богов». «Нибелунги» стали для него вновь близки. — В 1871 г. он унижается до сочинения особого «Императорского марша» в честь победы пруссаков над французами. Торжество всегерманского национализма охватывает и Вагнера. Одно время Вагнер носился даже с мыслью написать для новой германской империи национальный гимн. Трагедия Парижа, осажденного прусскими войсками, дала повод Вагнеру набросать план особой «легкомысленной оперы» под названием «Капитуляция», недостойной никакого серьезного художника. Ненависть к французам, презрительное отношение к рабочим Парижа, образуют еще одно пятно на имени Вагнера. За событиями героических дней Парижской коммуны он следит с боязнью и недоброжелательством.

В том же году начинает выпускать собрание своих сочинений. В предисловии к новому изданию «Искусства и революции», он отмахивается даже от утопического коммунизма, своих теоретических работ 1849—50 гг. Переворот завершен. Вагнер этих лет— ясно выраженный политический реакционер. При всей исключительности он сын своего класса. Буржуазия всей Германии эпохи 70-х годов была вовлечена в орбиту бисмарковой политики. Вместе с нею Вагнер делает крутой поворот направо. Отражая в себе все колебания мелкой буржуазии, Вагнер через десять лет, перед своей смертью, вновь будет высказывать мысли, более похожие на убеждения его молодости. Но в данную минуту он, конечно, ренегат. Это понял даже не отличавшийся особой политической

добропорядочностью Гервег и порвал с Вагнером после 1871 г. все сношения.

6 июня 1869 г. у Вагнера родился его единственный сын, названный Зигфридом. «Это счастливейший день моей жизни», писал Вагнер... Через год 25 августа 1870 г. Вагнер официально повенчался с Козимой. Их союз был до конца счастлив и крепок. Сношения Вагнера с Людвигом Баварским напротив надламываются. В 1869 г. Людвиг потребовал, чтобы в Мюнхене для него было поставлено «Золото Рейна», давно уже готовое. Вагнер принципиально не хотел допустить постановки одной только части своего цикла. Но пришлось уступить. Один из новых преданных вагнерианцев, Ганс Рихтер, секретарь Вагнера по работе над «Мейстерзингерами», получил от Вагнера поручение следить за постановкой. Она была на таком низком уровне, что Рихтеру пришлось наложить на нее от имени Вагнера запрет.

С ним Людвиг не посчитался, Вагнера же он отказался принять «покуда не будут урегулированы его семейные отношения».

Вагнеру было ясно, что надеяться больше на понимание и сочувствие со стороны короля нельзя, он пенял, что только он один, без какого-либо меценатства должен воплощать в дальнейшем свое будущее.



«Мейстерзингеры», Гос. Академический Большой театр — 2 действие.



Вагнер в Байрейте. Последняя фотография 1882 г.

БАЙРЕЙТ — «ПАРСИФАЛЬ» — КОНЕЦ

В один из летних дней 1869 г. у калитки трибшенского дома звонит молодой человек. У него «говорящие, вместе с тем затуманенные глаза», тихий голос, мягкие манеры, большие усы. Он предает слуге визитную карточку и прислушивается, как за зеленью, скрывающей самый дом, постоянно повторяется один и тот же тоскливый и упрямый аккорд. «Невидимый музыкант останавливается, тотчас же опять начинает отыскивать нужный звук, переходит из одного тона в другой, вновь возвращается к первоначальному аккорду!..

«Господин Вагнер желает знать, тот ли это самый господин профессор Фридрих Ницше, с которым он однажды виделся в Лейпциге?»

Две очень родственные индивидуальности встретились друг с другом, знали близость и впоследствии вражду. Ницше был тем из сторонников Вагнера — пока он был им — который наилучше понял и оценил мировоззренческую сторону вагнеровского искусства. Вместе с тем именно Ницше был и тем, кто выявил в деле Вагнера безжалостнее, чем все личные его враги и бесчисленные критики его искусства, ряд черт, делавших Вагнера неприемлемым для той роли, о которой Вагнер мечтал. Ницше был также и идеологически продолжателем Вагнера. Из образа Зигфрида вырос пресловутый «сверхчеловек» Ницше — идеализация прусского юнкерства эпохи империализма. Герой Ницше и герой Вагнера — две стадии развития немецкой общественной идеи в решающее время подъема и зенита капиталистической формации. Ницше

сделал за Вагнера те шаги, которые возможно предстояло бы сделать Вагнеру самому.

Вагнер один. От него многие отошли. Лист стал католическим аббатом в Риме. Гервег, как мы знаем, порвал все сношения с Вагнером после того, как тот объявил себя сторонником прусского империализма. В этом одиночестве, усугубленном охлаждением Людвига Баварского, у Вагнера рождается новый прилив энергии. касающийся выполнения все еще не совсем оконченного «Кольца». Вагнер сам поставит свой цикл. Он не будет больше обращаться ни к кому. Ему помогут те широкие массы, которые чужды капиталистических интриг или придворных интересов. В апреле 1871 г. Вагнер выпускает листовку «О постановке сценического праздника «Кольца Нибелунгов». — Рождается «мысль о Байрейте». Вагнер бросает эту мысль в союз друзей своего искусства.

Причины, заставившие Вагнера избрать местом своей будущей художественной работы маленький городок на севере от Нюрнберга. Байрейт, он определяет скорее как отрицательные. Вагнер не хотел ни большого города, ни курорта, несмотря на то, что как только весть об его планах создать театр распространилась, ему были сделаны предложения создать театр и в Берлине, и в Вене, даже а Лондоне и Чикаго; на особо выгодных условиях звал к себе Вагнера Баден-Баден. Вагнер принципиально оставался тверд. Его последняя битва была дана старому его врагу — финансовому капиталу. Вагнер в это время не мог бы допустить мысли, чтобы на его «Кольцо» публика приходила как на всякий другой спектакль, купив билет, чтобы его искусство поддерживалось случайным посещением богатой клиентуры.

Все предприятие носило вначале немного легкомысленный характер. Вагнер высчитал, что ему нужно для постройки театра и постановки «Кольца» 300

000 талеров. Их собрать должен был «патронат», для этого он должен распространить тысячу особых обязательств, дающих право посещения тех музыкальных празднеств, во время которых только и будет исполняться цикл «Кольца». Первое представление намечалось в 1873 г. Успехи концерта, данного Вагнером в Берлине и «Лоэнгрина» в Италии давали пищу его оптимизму. Тяжелым ударом для Вагнера была неожиданная смерть его сотрудника Таузига, взявшегося с особой энергией за осуществление «Идеи Байрейта».

Германия переживала эпоху «грюндерства», подъем капиталистической энергии, спекуляции, ажиотажа, строительной горячки. Было много денег после войны с Францией, это сделало реальной ту широкую общественную поддержку, которую получил Вагнер.

Сначала в Мангейме под руководством незнакомого Вагнеру его сторонника, музыкального торговца Э. Геккеля, логом в других юрдах (включая сюда и Петербург) возникли т. н. «Вагнеровские союзы» «для содействия великому национальному предприятию постановки сценического праздника «Кольцо Нибелунгов» Рихарда Вагнера». Стали собираться средства. Были установлены правила складчины... Шли хлопоты по созданию образцового оркестра для Байрейта; в новом печатном обращении Вагнера (их теперь много) подчеркивается, что речь идет не столько об единственном представлении «Кольца», сколько о создании «зерна национального театра». Вагнер неутомим. Он лично ездил по Германии, дает 16 декабря 1871 г. в Мангейме для первого «союза» своего имени большой концерт, на котором выступает с программной речью, лишней раз выявляющей его классовое лицо как представителя побеждающей буржуазии эпохи расцвета капитализма. «Почему я обращаю надежду на маленькие города?.. В них царит настоящее

бюргерство... Прочно основанное бюргерское существование необходимо для подлинно национальных убеждений»... Он договаривается с городскими властями Байрейта о предоставлении земельного участка под театр. У Людвига Баварского Вагнер просто требует, чтобы тот дал ему средства для постройки дома в Байрейте, ссылаясь на то, что он возвратил баварской казне подаренный ему королем прекрасный особняк в Мюнхене. Байрейт находится в Баварии; и Вагнер правильно учел, что персональное охлаждение, которое возникло между Людвигом и его бывшим другом, не заставит короля закрыть глаза на то, что в Байрейте затеяно большое дело. Людвиг прислал 25 тыс. гульденов для постройки дома. Вилла «Ванфрид» — «покой мечтания» — построенная архитектором Вельфелем в 1873—74 гг. стала местом жительства Вагнера и всемирно известным центром его деятельности.

22 мая 1872 г., в день, когда Вагнеру исполнилось 59 лет, под проливным дождем он совершил в присутствии многочисленнейших сторонников торжество закладки театра.

Вечером Вагнер дирижировал «Девятой симфонией» Бетховена в старой оперной зале городка. Был сделан смелый шаг к реализации планов, которых до Вагнера не имел ни один из деятелей искусства XIX века. В прессе Вагнер был объявлен сумасшедшим, а на вечернем банкете он произнес речь о том, что Байрейт означает будущее, далеко превосходящее буржуазно-государственную жизнь: начало новой высокой духовной культуры...

Это лето (1872) Вагнер провел около Байрейта, в трудах по организации своих предприятий и в инструментовке последней части «Нибелунгов». К этому времени относится его статья «Об актерах и певцах», содержательная работа, важная также и для понимания

взаимоотношений между Вагнером и Ницше; Вагнер выступает апологетом актера; театр осознается им, как «искусство игры»; смысл театра — в сознательном «обмане», — искусство актера коренится в стремлении «изойти в роли», в преодолении «себя». Вагнер в этой статье встал — по терминологии Ницше — на позиции «Диониса» против «Аполлона».

«Рождение трагедии из духа музыки» Ницше появилось в последний день 1871 г. Западная наука о древнем мире не знала подобной парадоксальной и глубокой книги. Возникновение театра, как это устанавливается современной научной теорией, восходит к тому единому искусству доклассового общества, которое идеалистически превозносится Фридрихом

Ницше. Вагнер был восхищен книгой своего молодого друга. Он справедливо считал, что Ницше ярче, может быть, чем он сам, вскрыл единство «оперы и драмы», музыки и поэзии. Вагнер смотрел на Ницше как на одного из своих преданных соратников. Волевое начало, торжествующее в «дионисическом» искусстве в противовес рассудочному «аполлиническому», всецело характеризует Вагнера. Книгу Ницше, он понял, как взнос в общее дело. Когда официальная филология обрушилась на Ницше с нападками, Вагнер принял сторону своего друга. А Ницше на праздниках минувшей зимы подарил Вагнеру знаменитую гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол». Воин, который хладнокровно стремился к своей цели, не обращая внимания на все препоны и ужасы, представлялся ему похожим на Вагнера.

Вагнер уже не молод... «О боже, так хотелось бы отдохнуть, а между тем впереди — годы сатанинского гряда» (письмо 13 июня 1873 г.). Сбор денег на Байрейт идет туго. Вагнер объезжает Германию для ознакомления с положением оперного дела: для

Байрейта будут нужны певцы. Он пропагандирует среди артистов свои взгляды, исполняет вновь и вновь свои вещи, в первую очередь «Кольцо Нибелунгов». Однако в фонде Байрейта, несмотря на помощь даже со стороны вице-короля Египетского (!), всего только 154 540 гульденов и 48 крейцеров. Из 1 000 «патронатских обязательств» распространено 340... Вагнеру предлагают преобразовать Байрейт в деловое акционерное предприятие. Он гневно отказывается.

29 октября 1873 г. в Байрейте происходит собрание представителей «Вагнеровских союзов». Ницше читает свой проект обращения к широким кругам за помощью, Он признан слишком «пессимистическим» и отклонен. Дрезденский профессор Штерн составляет воззвание: оно было распространено в количестве 1 000 экземпляров по книжными и музыкальным магазинам всей Германии вместе с подписными листами и не имело абсолютно никакого успеха. Имя Вагнера как прежде — предмет острой вражды, насмешек, непонимания. Правда, выступления Вагнера на концертах в Дрездене, Гамбурге, Кёльне приносят ему все внешние знаки почета, но доход минимален.

Удастся ли Байрейт? Театр уже вчерне готов... Но в начале 1874 г. Вагнер вызывает верного Геккеля из Мангейма. «Я решил вызвать вас, чтобы сообщить свое решение объявить о крушении всего предприятия... Театр надо заколотить досками».

Трудно представить себе, в каких трудных условиях находился в те дни Вагнер. Но и здесь помог Людвиг Баварский. «Нет, нет — я помогу», пишет он. Байрейту вновь открыт кредит. В апреле 1874 г. Вагнер переезжает в свой только что оконченный «Ванфрид». Летом 1874 г. Вагнер руководит в Байрейте занятиями своих будущих артистов. 21 ноября 1874 г. окончена партитура «Гибели богов». «Кольцо Нибелунгов» замкнуто. Вагнер снова срывается с места, снова

выступает в концертах, дирижируя отрывками своих новых произведений. Вена, Берлин, Будапешт: здесь — вместе с Листом...

Вагнер бесконечно нервен и раздражителен, в то же время весел и доволен... С Ницше у него происходит целый трагикомический скандал по поводу партитуры Брамса, которую гостивший в Байрейте Ницше приносит Вагнеру. Брамс! Молодое поколение! Искусство, которое новее музыки Вагнера! Вагнер кипит, кричит, как мальчик, чтобы потом, успокоившись, шутить над собою, извиняться. «Я не понимаю, каким образом попало в мир такое существо, как Вагнер», говорит о нем его собственная жена.

В июле 1876 г. в готовом уже театре Байрейта начались репетиции. 1 августа вошедшего в театр Вагнера приветствовал оркестр под управлением Ганса Рихтера, прекрасный исполнитель Вотана Бетц пел ему навстречу слова из «Золота Рейна»:

«Закончен вечный дворец:
На горном кряже
Замок богов...»

За столиком рядом с зеленым абажуром лампы на авансцене Вагнер руководил репетициями. Так зарисовал его знаменитый немецкий художник Адольф Менцель. Вагнер, маленький, подвижной, в очках, напоминает одинаково школьного учителя и кудесника.

А потом опять поездка для денег. Он едет на два месяца в Вену, чтобы провести там безкупюрные постановки «Тангейзера» и «Лоэнгрин». Затем — в Берлин, где он руководит «Тристаном» и пытается через Бисмарка добиться поддержки Байрейта государством. Но Бисмарку, находившемуся на вершине своего всемогущества, не нравился слишком самостоятельный

тон Вагнера. За 5 тыс. долларов пишет Вагнер юбилейный марш для Северо-Американских Соединенных Штатов, праздновавших столетие своей независимости. «Знаете, что самое хорошее в этом марше? Деньги, которые я за него получил...»

Летом 1876 г. театр в Байрейте был наконец открыт для первого представления полного «Кольца Нибелунгов». 13, 14, 16 и 17 августа поставлены были так — или приблизительно так — как того хотелось их автору, четыре грандиозные драмы, написанные им в литературной форме больше, чем двадцать лет назад. У Вагнера был теперь свой театр: несбыточная мечта осуществилась... Архитектор Брюквальд из Лейпцига построил театр в согласии с планами и идеями Вагнера. Единым огромным амфитеатром на 1 650 человек раскинут зрительный зал. Оркестр сделан невидимым: это нововведение Вагнера, которое еще в конце XVIII века было рекомендовано известным французским композитором Гретри, принято было потом в ряде других оперных театров. Зрительное оформление сцены, как и образное воплощение ролей, конечно, заставляло желать лучшего. Но это не вина, а беда Вагнера. Великий реформатор был в плену наивного натурализма своего времени во всем, что касалось декораций, костюмов, освещения. «Дочери Рейна», гибкие красавицы золотой реки, оказывались тремя подвешенными на невидимых проволоках полными дамами, а валькирии — могучего телосложения «истинно немецкими» героинями. Но «Вотан», наполненный Францем Бетцем, «Зигмунд» Ниман, «Брунгильда» Матерна были на высоте желаний Вагнера. На генеральной репетиции «Кольца» присутствовал прибывший секретно Людвиг Баварский. Первое представление с большой помпой посетил сам император Вильгельм I: предержавшие власти прониклись сознанием необходимости поддержать

«национальное» дело. Только ли «национальное»? Из посетителей Байрейта в 1876 г. общий процент приехавших из-за границы был 22 процента. Многие приехали из России, больше всего было англичан.

Успех «фестшпилей» — музыкальных празднеств — не принес с собою разрешения всей проблемы Байрейта. Вагнер уехал отдыхать в Италию, и там получил известие, что постановка «Кольца» дала дефицит в 120 000 марок. Надо было снова бороться за Байрейт. «Вагнеровские союзы» считали свою миссию оконченной. Вагнер снова остается один с своей мечтой против постоянно мстящей ему неприглядной действительности капитализма...

Создание «Кольца» затянулось на 26 лет (12 ноября 1843 г. начало первого текста «Смерти Зигфрида» — 21 ноября 1874 г. — окончание партитуры «Гибели»). На «Зигфриде» Вагнер прервал работу на целых 8 лет. Это было в июле 1857 г., в Трибшене написана целиком музыка первых двух действий «Гибели», окончена она была в Байрейте.

Музыка «Нибелунгов» лучше чем какая-либо иная дает предлог характеризовать то, к чему пришел Вагнер в своем музыкальном развитии. Он насыщает и даже перенасыщает оркестр. Продолжая за Берлиозом расширение состава оркестра, он устанавливает его троечный состав, вводит новые трубы, теноровые и басовые, усиливает состав валторн, арф, литавр, достигает не бывшего раньше «богатства гармонии, мелодии, ритма». Небывалой мощности достигает смычковый квинтет. Разнообразие технических приемов поражало всех музыкантов. «По обилию массового тембрового колорита и блестящей звучности медных, по грандиозности эффекта и величавости движения «Гибель богов» является квинтэссенцией музыкального содержания и приемов зрелой оркестровки». (А. Карс). Противники Вагнера видели здесь только «пакостный

хроматизм» (Чайковский). «Очень любопытно, там музыкой яблоки изображаются», иронизирует перед своими учениками Танеев. Но уже им, новому поколению, музыка «Кольца» раскрывает целый мир (Л. Л. Сабанеев). «Вагнеровский оркестр — глубокое звуковое море, стихийно вздымающееся, открывающее на каждом шагу непостижимые красоты, словно широкие панорамы». «Как просто — эти фейерверки в «волшебстве огня», а они как возбуждают, точно огонь в крови», говорит А. Н. Скрябин.

Вся музыка «Кольца» исключительно драматична. Она напоминает, забегает вперед и изъясняет. Уже в начале драмы сходство мотивов Валгаллы и проклятия Альбериха дает указание на внутреннее родство «черного Альбериха» и «светлого Альбериха», как мимоходом загадочно назван Вотан. Оба они, бог и подземный злоеущий карл, из «одного теста», оба властолюбцы. В ряде мест «Кольца» Вагнер подымается до изумительного описательного эпического стиля. Всесветно знаменитый «Шум леса» из «Зигфрида» одновременно и объективно точная картина природы — и чисто лирическое ее постижение. Река, буря, лес, огонь характеризованы в музыке с той яркостью, которой не достигал может быть и один из великих предшественников Вагнера. Музыка «Кольца» — триумф динамики, она выразительна и пластична. Ее композицию в действии характеризует особый прием «предуказаний». То, что не может быть характеризовано в слове и действии, дано музыкою. Действие иногда непосредственно и реально продолжает музыку. Третий акт «Зигфрида» начинается увертюрой, — полетом бури, — стремлением Вотана к огненной скале. И когда музыкальный его лет окончился, — сам Вотан выступает на сцене: он прилетел как бы буквально на крыльях звуков. Вся музыка «Кольца» «программна», тематична, сюжетна; формально и технически Вагнер — полный

господин над оркестром и всею стихией звуков. Она казалась скучной и «немузыкальной» огромному большинству современников Вагнера. Но она захватывает неудержимой силой, возвращается вновь и вновь вариациями прежних тем, усиливая их до степени почти гипнотического воздействия. Вагнер писал раньше («Опера и драма»), что музыка — женственное начало, оплодотворяемое мужским началом слова. Музыка «Нибелунгов» — активная, властная, «мужественная музыка». Ее приходится принять или отвергнуть целиком.

Ницше сравнивал с «сверкающими ледниками альпийских гор» музыку «Зигфрида», когда герой будит Брунгильду поцелуем». Но вскоре после восторженных статей о своем друге — Ницше отвернулся от Вагнера, чтобы пойти своим путем.

Это расхождение настолько знаменательно, что на нем стоит остановиться. Ницше раньше боготворил Вагнера, хотя конечно не принимал его идей и теорий до конца; так антисемитские настроения Вагнера встретили в Ницше решительный протест. Но Ницше не мог примириться с тем, что Байреит, эта высшая победа и увенчание идей и исканий Вагнера, остается все-таки только театром, ареной тщеславия, тронем личного честолюбия Вагнера, играющего там роль царя и бога. Ницше как никто другой воспринял героическую динамику образа Зигфрида, его идею борьбы с торжествующим злом. Но стоило ли разрушать власть богов, чтобы на их место утверждать собственный авторитет? И Вагнер с его идеями стал представляться Ницше олицетворением лжи — перед самим собою, актерской маской — перед другими. Музыка Вагнера в восприятии позднего Ницше — это гипнотизирующее, давящее, уничтожающее нашу волю начало, нечто болезненное и ядовитое. Ницше пришел к требованиям «легкой окрыляющей неги» музыки, противопоставления

музыкальным драмам Вагнера «Кармен» Бизе и в своем «бунте» против Вагнера вскрыл ряд существенных идейных и музыкальных его дефектов.

Между тем борьба за Байрейт продолжалась.

Вагнер еще из Италии посылает новый призыв «председателям Вагнеровых союзов» о создании нового «Патроната» вокруг Байрейта. Он предлагает баварскому правительству взять Байрейт в полную собственность. Осенью он предлагает прибывшим в Байрейт представителям союзов его имени программу создания школы певцов для своего театра... Эта школа, встреченная карикатурами и насмешками, оказалась неосуществимой. 8 декабря 1877 г. Вагнер официально сообщает об отказе от школы и о своих новых планах: больших «фестшпилей» в ближайшее время не будет, зато будет «Парсифаль», зато создан уже собственный печатный орган — «Байрейтские листы» под редакцией преданного Ганса Вольцогена. Для покрытия дефицита «Кольцо», предназначенное исключительно для одного Байрейта, разрешено Вагнером к постановкам в других оперных театрах... Вагнер теперь настолько знаменит, что его музыкальные драмы имеют всюду успех. Байрейт спасен ценою отказа от своего лучшего детища — «Кольца».

Но будет «Парсифаль»! Вагнер работает весь 1878 г. над композицией своей новой музыкальной драмы. Для «Байрейтских листов» он пишет ряд статей, резко полемизируя с «современностью», с вымышленными врагами и с врагами реальными, не только своими, но и врагами друзей. В 1879 г. опять заботы о деньгах. Как осуществить «Парсифаля», музыкальная композиция которого окончена 25 апреля 1879 г.? «Патронаты» собирают деньги очень медленно, в 1880 г. осуществить новую постановку не удастся. В 1879 г. «Байрейтские листы» публикуют новые пять статей Вагнера. Он теперь не только сторонник идей нового искусства, но и

нового жизненного обихода. Он ревностный вегетарианец, дарвинист, сторонник реакционной идеи «чистоты рас», в которую влился его антисемитизм. В этом он следует философствующему реакционеру, французскому писателю дипломату Гобино, с которым Вагнер познакомился в Риме в 1879 г. Гобино — автор многотомного исследования о «Неравенстве человеческих рас», один из предшественников философии «Заката Европы». Освальда Шпенглера. Здесь Вагнер опять приближается к современному нам немецкому фашизму, давшему псевдонаучную карикатуру на все идеи Вагнера.

Зимой 1879 г. Вагнер едет в Италию. Его силы начинают сдавать. Он живет в «вилле д'Агри» около Неаполя, возвращается в Германию только в конце октября 1880 г. К этому времени судьба Байрейта окончательно выясняется. Баварское правительство и его теперь уже явно полусумасшедший король пошли в конце концов ему навстречу. «Фестшпили» музыкальные торжества в Байрейте — взяты под покровительство и обеспечены финансовой гарантией. Для Байрейта и исключительно для него одного остается «Парсифаль»... 1 июня 1882 г. Вагнер в открытом письме на имя Фридриха Шена, пожертвовавшего 10 000 марок в фонд Байрейта, ставит новые задачи «патронатам», а именно собирать деньги для неимущих, желающих посетить Байрейт. Другое «распоряжение» по штабу своей армии Вагнер дает в письме к Вольцогену 13 марта 1882 г. «Байрейтские листы» должны превратиться в более широкий орган. «Вагнеровы союзы» и прежняя их интимная поддержка перестали быть актуальными. Эти союзы однако продолжали существовать. Они объединяли собой почти исключительно мелкобуржуазную интеллигенцию и содействовали в той или иной мере пропаганде музыки и театра. Герой знаменитого романа Ромена Роллана «Жан Кристоф»

упоминает об их прогрессивном — или долженствовавшем быть таким — значении.

Годы 1880—81, и в известной мере последующие, заняты новыми большими работами Вагнера-теоретика. Он спешит, высказаться по ряду вопросов, волнующих и тревожащих его, пересматривает свое мировоззрение с начала до конца. Результатом являются статьи в «Байрейтских листах», написанные на тему «Религия и искусство». Все эти высказывания Вагнера подготовлены предшествующими его мыслями. Старость не угасила в нем ни былого темперамента, ни способности к широкому охвату тем. Эти статьи интересны не только как последняя установка Вагнера-мыслителя, в них воплотились идеи того времени, взгляды определенной классовой группы. Именно от них исходит то, что потом стали называть «идеей Байрейта», и что нашло себе наиболее полное выражение в трудах известного вагнерианца-пангерманиста Х. С. Чемберлена, одного из тех, на котором лежит наибольшая ответственность за искажение облика Вагнера. Это идеи «регенерации». Мысли об единстве «всего сущего» (индийско-буддистская философия), жизнь как «школа страдания», понимаемая нашей волей чувство всеобщей потребности в «избавлении». Вагнер здесь снова возвращается к Шопенгауэру. От нею он берет учение о «моральном значении мира». Вместе с тем Вагнер приветствует и Дарвина, своеобразно понимая его эволюционную теорию как доказательство единства всего живого мира, как предлог распространения «сострадания» и на животных. Он, с одной стороны по-прежнему категорическим образом восстает против церковности, «застывшей в догматике», а с другой — с еще большей силой отрицает механический материализм Бюхнера и Молешотта. Единственно правильные пути человечества — это пересоздание человека изнутри. Здесь в какой-то

степени встречается Вагнер с Львом Толстым, не любившим его музыки и не знавшим его теорий. Искусство во главе с музыкой остается для Вагнера вершиною человеческих достижений. В области политики он высказывается против Бисмарка, против войны с Францией, которую десять лет назад приветствовал в националистическом опьянении; выступает против «вооруженного мира». — «Не строить, а срывать крепости, не брать залого будущей военной безопасности, а давать залого будущей уверенности в мире».

Вагнер мыслит себе будущее, как общество лишенное «принуждения», единомыслящее. Он проповедует создание вегетарианских союзов, обществ покровительства животным, пацифистских организаций. Особенной действенности ожидает он от их совместной работы с социалистическим движением. Вагнер не был бы тем, кем он оставался, — т. е; представителем радикальной мелкобуржуазной интеллигенции эпохи начинающегося империализма, классовых групп, оттесняемых финансовым капиталом, — если бы он не проповедывал также эмиграцию и колониальную экспансию, которую он называет «новым переселением народов» для обездоленных.



Театр Вагнера. Байрейт.



Вилла «Ванфрид». Дом Вагнера в Байрейне.



«Парсифаль» Эскиз к 2 действию П. П. Жуковского и бр. Брюкнер. Байрейт.

Осознание последней политической установки Вагнера наиболее важно как раз теперь, когда Вагнера изо всех сил хотят сделать фашистом. Путанником Вагнер остался конечно до конца. Реальный политической программы он не создал. Его радикализм, порою совершенно неожиданный в эпоху Бисмарка, «заигрывание» с социализмом во время «законов против социалистов» (первый— в 1878 г.) — сочетались у него с теорией столь реакционной, как неравенство рас. Быть последовательным и умным (недаром «социализмом дураков» называл антисемитизм Бебель) до конца Вагнеру не было суждено. «Видеть, все видеть — и молчать»: достойно преодолеть страдания, осознать силу любви между мужчиной и женщиной, которая может и вознести, и уронить, которая является

соприкосновением «чисто человеческого» с «вечно природным» — вот последние идеи Вагнера.

Отсюда легко перейти к «Парсифалю». На первый взгляд «христианнейший» миф по существу является иллюстрацией здесь изложенных идей Вагнера. «Драма — не род поэзии, а отброшенное из нашего замолкшего внутреннего мира зеркальное отражение действительности». Последнюю свою «оперу» Вагнер окрестил «сценическим священным праздничным представлением». Оконченный 13 января 1882 г. «Парсифаль» был поставлен в первый раз 26 июля 1882 г.

30 лет оставался «Парсифаль» исключительной собственностью Байрейта. В первом сезоне он был дан шестнадцать раз подряд: Байрейт привлек к себе публику со всех концов земли. Театр себя окупил. Вагнер мог умереть с сознанием того, что его дело будет жить.

Содержание «Парсифаля» — это сказание о Граале, которое уже было использовано в «Лоэнгрине». Парсифаль — отец Лоэнгриня. Миф повествует о священном замке, где избранные рыцари охраняют таинственную чашу, дающую им бессмертие одними своими излучениями. В обитель святых вошел соблазн. Недалеко от замка Грааля — «Монсальвата» — находится другой волшебный замок колдуна и евнуха Клингзора, который отрекся от земной любви ради овладения святыней Грааля, но был отвергнут. В распоряжении Клингзора все средства соблазнов Венеры: цветочный сад, где каждый цветок — женщина, влекущая к себе давших зарок целомудрия рыцарей. Таинственная «пра-диаволица» Кундри олицетворяет собою сумму всех земных наслаждений. Перед ее соблазном не устоял в свое время даже король Монсальвата Амфортас; в поединке с Клингзором он получил тяжелую неизлечимую рапу и потерял

священное копье, доверенное ему вместе с таинственной чашей. Святость и власть Грааля призрачны. Амфортас не может умереть и не может излечиться от своей раны. Его может спасти только

«Мудрый в сострадании
Чистый глупец;
Жди его...»

Это и есть — Парсифаль. Самое имя его означает «Чистый глупец». Он — мальчик-охотник, странствующий с луком и стрелами. Он только что поразил стрелой лебедя. Но в священном лесу Грааля охота запрещена. «Как мог ты убить?» Молодой охотник, почувствовавший впервые нечто вроде «сострадания» пока что к животным — ломает свой лук и стрелы. Старый рыцарь Гурнеманц берет его в замок Грааля. Перед зрителями разворачивается самая «мистерия»: неизлечимо раненый Амфортас должен открыть чашу Грааля, благословить ею присутствующих. «Ты знаешь, что ты видел?», спрашивает Гурнеманц Парсифаля. Тот качает головой — и Гурнеманц выталкивает его в боковую дверь. «Чистый глупец» еще чужд состраданию, он не может участвовать в коллективе, где единомышленники-рыцари Грааля подают друг другу руки —

«Блаженные в вере —
В любви — блаженны!»

Изгнанный из замка Грааля Парсифаль может достичь понимания и зрелости только путем преодоления соблазнов. Девушки-цветы Клингзора тщетно пытаются соблазнить его. Только Кундри, «пра-

диаволица», имеет силу привлечь к себе Парсифаля. Она говорит ему об умершей матери и целует, его.

Этот поцелуй любви, в которой сосредоточены все силы пола, является кульминационным пунктом «Парсифаля». Парсифалю открывается любовь, как вечное томление, порыв, блаженство, горе, радость: и сострадание. Парсифаль вспоминает и понимает Амфортаса, он отталкивает Кундри. Здесь перед нами — снова заветная идея Вагнера о любви, которая должна преодолеть самое себя.

«В исканьи высшего спасенья
Мечтать о глубине паденья»...

Парсифаль сильнее Зигфида, чары над ним не властны. Священное копье, похищенное Клингзором у Амфортаса, само возвращается к Парсифалю. Прикосновением священного копья Парсифаль излечивает Амфортаса, и подымает чашу Грааля, как его новый король.

В музыке «Парсифаля» Вагнер использовал мотивы старинных католических месс Палестрины, Орландо ди Лассо и протестантских хоралов Баха и Генделя. В чисто музыкальном отношении «Парсифаль» означает упрощение, успокоение и даже количественное сокращение обычного монументального оркестра Вагнера. Особенно сжатию подверглась любимая Вагнером раньше медная группа. «Проясненный» оркестр «Парсифаля» в общем соответствует всему характеру произведения. Окруженный всеми благами земного бытия, старый Вагнер не мог оставаться прежним, рвущимся к преодолению судьбы, героем. «Умудрение» и «успокоение» сходит на него. Лист окончил жизнь свою римским аббатом; в «Парсифале» есть даже прямые заимствования из католической

музыки Листа. Но Вагнер все-таки не стал «церковником» и каноническим христианином. Евангельский Иисус для него недостаточно «христианин», его Парсифаль — это «исправленный Христос». Вагнер проповедует в своем последнем «уроке» активность любви, подвига и сострадания.

Творческий метод последней музыкальной драмы Вагнера легче всего вскрывается при анализе отношения автора с источниками. В распоряжении автора «Парсифаля» были: старый эпос Вольфрама фон Эшенбаха и научное истолкование этого эпоса относящееся к половине XIX века; кроме того, была своя концепция мифа; своя идея, свое мирозерцание. Вагнер построил из этого всего новое целое. Он взял из эпоса и из комментариев к нему ровно столько, сколько ему было нужно. Самое имя Парсифаль: Fal Parг согласно Герессу должно означать по-арабски или персидски «чистый глупец». Вагнер не знал, что это толкование неверно, что слова «Fal» нет в арабском и персидском языках. Parsehwal может означать «персидский цветок»; самый миф выводится теперь западной наукой из персидского Афганистана, отражая в себе столкновения буддизма и старых верований сторонников Заратуштры. Но «идея» для Вагнера важнее источников.

В чем же основной смысл «Парсифаля», которого так легко совсем отбросить, поскольку в реакционности его содержания сомнений быть не может?

Родная страна Вагнера переживает головокружительный подъем. Германия становится на путь индустриализации, колониальной экспансии, торжествующего национализма и гегемонии прусского юнкерства. В честь последнего будут раздаваться гимны Ницше о «сверхчеловеке». Парсифаль на этом фоне рисуется в качестве героя, добивающегося высшей награды за свои внутренние заслуги. Он воспринял высшую форму сострадательной любви, стал целителем

недугов смертельно больной царской власти. Увенчание Парсифаля не является ли в этом сопоставлении «увенчанием самого «избавителя», художника? Самого Вагнера? Смысл «Парсифаля» в том, что эта «возвышенная поэма» избранных о тех, кто применил к себе слова «мы — соль земли». Вагнер себя, свое искусство и свое дело считал такой «солью». «Парсифаль» — мистерия о роли художественной интеллигенции в эпоху капитализма. От исполнителей «Парсифаля». Вагнер требовал не только талантливости, но и «того, чтобы они были хорошими людьми». Свой театр Вагнер считал выше всех церквей земли.

За день до окончания «Парсифаля» Вагнера рисовал в Палермо, где отдыхал тогда со всей семьей композитор, молодой французский художник, в будущем всемирная знаменитость, Огюст Ренуар. «Вагнер седой, прекрасный, похож на протестантского пастора».

После успеха «Парсифаля» Вагнер снова поехал в Италию. Он остановился в Венеции, где к его услугам был целый дворец Вендрамии-Калерги. Здесь его навещал Лист. Вагнер веселился к был готов на всякие неожиданности. Его сын Зигфрид вспоминал, как однажды Вагнер под музыку Листа, исполнявшего Бетховена, стал танцевать. Его последние дни проходят спокойно. Он подводит итог постановке «Парсифаля», пишет трактат о женщине...

13 февраля 1883 г. Вагнер умер от разрыва сердца. Он был похоронен в саду Ванфрид в Байрейте. На его могиле лежит простой большой камень, заготовленный им самим заранее, без всякой надписи.

Вагнер в своей молодости — нищий Вагнер парижских дней, — бегущий по туманной улице в погоне за своей собакой; Вагнер — энтузиаст, лазящий по дрезденским баррикадам; мыслитель, предпочитающий голодать, но не торговать своим искусством; писатель, славящий революцию, и ждущий победы искусства от

победы своего утопического коммунизма — это один его облик. Он воспринимал всю правду о капиталистической действительности, открыто высказывал ее, был в деятельности своей выразителем поступательного движения вперед буржуазии, своего класса, которому он оставался верен, несмотря на феодальные сюжеты своих опер.

Но совсем иным представляется облик Вагнера второй половины его жизни, — странствующего виртуоза, друга королей, антисемита, необуддиста. В Германии продолжает жить именно этот второй Вагнер. После его смерти его имя стало предметом почти обожания и его вдова Козима — первую жрицею его культа. Дело Вагнера получило самое широкое признание. Его музыка оказала свое воздействие на все музыкальное искусство новейшего времени во всех странах мира.

Искусство Вагнера и его личность вошли в историю.

Она несет и правильные масштабы для его оценки и понимания.

В последнем итоге перед нами встает фигура художника, который «необыкновенно содержателен, многообразен, один в своем многообразии, мощен». «Он труден для понимания» (А. В. Луначарский). Он отразил в себе всю противоречивость социальной судьбы своего класса, интеллигентской прослойки, мелкой буржуазии. Он был изменником своим революционным убеждениям. «Быть может нам оказать: от сих пор — до сих пор? Некритически принять первого Вагнера, забыв, сколько в нем примесей и незрелости? Или нам совершенно выбросить второго Вагнера, забыв, какую мощь музыкальной фактуры, какое красноречие в выявлении чувств, какое искусство сочетания музыки и идей создал этот попавший в плен реакции гений?» — спрашивает А. В. Луначарский. «Гениальный художник, реформатор, создатель музыкальной драмы, в сконцентрированном

углубленном виде (Вагнер) отобразил основные ведущие противоречия своего времени и в лучший революционный период... стремился выйти за пределы своей классовой ограниченности. Художник, «дерзнувший» в громадной эпопее осмыслить проблему социального неравенства... 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», — пишет «Советское искусство».

Подпишемся под этим. И так как последнее слово здесь правильно предоставить музыкантам — тем подлинным преемникам дела Вагнера, которые после него, — как бы они к нему не относились — уже не могли писать без учета его достижения, то выслушаем еще две цитаты. Скрябин признавал в музыке только за Бетховеном и Вагнером «мускулы». — «Это физически мощные люди, у них музыкальные мускулы, настоящие бицепсы». А Мусоргский на своем своеобразном жаргоне писал: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен, и силен тем, что щупает искусство и теребит его».

Может быть в этом и было лучшее, что остается в памяти о Вагнере. Признание за искусством колоссальной силы и беспрестанное стремление использовать его как идейное оружие. Вагнер много ошибался, но всегда считал, что употребляет это оружие на пользу трудящегося человечества.



Могила Вагнера

ИСТОЧНИКИ

Из необъятной литературы о Вагнере (давно превысившей 10 000 названий) трудно сделать выбор источников, наиболее пригодных для построения его биографии. Основным и неизбежным пособием остаются в первую очередь его собственные сочинения. Ими надо уметь пользоваться, вскрывая в его автобиографически» трудах вымысел, а в теоретических и художественных — правду его жизни.

Его основные теоретические работы, начиная от парижских статей периода его первого „чистилица“, изданы были им самим еще при жизни в 10 томах, начиная с 1871 г. *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipz-Verl. v. C. W. Fritsch 1871–1883 г. (Собрание сочинений этих переиздавалось не один раз, вышло на английском и на французском языках в 13 томах. Дополнительно изданы были „Richard Wagner. Entwürfe. Gedanken. Fragmente“. *Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt*“ Leipz. Ed. Breitkopf, u. Kartel 1885. „Gedichte“ Leipz. 1905 и шесть томов (11-й 16-й) „Собрания сочинений“

Совершенно необозримо количество писем Вагнера. Отдельно была издана переписка Вагнера с Листом („*Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*“ Leipz. 1900. I-II., письма Вагнера к Рекелю („*Briefe an August Rockel von R. Wagner*, Leipz. 1903, к Матильде Везендонк („*Richard Wagner an Matilde Wesendonck*“ *Tagebücher und Briefe*. Berlin, 1904) к жене, Минне Вагнер, правда только ранние („*R. Wagner. Briefe an Minna Wagner*“, Berlin 1930), к Матильде Майер (*R. Wagner an M. Maier*) (1862—78) Berl. 1930), к друзьям (Фишеру, Ф. Гейне, Улигу — к сожалению цензурованные с выпуском всех мест» в

которых проявлялись революционно-атеистические убеждения Вагнера около 1850 г.). — к Э. Вилле, О. Везендонк, Э. Геккелю, Ф. Прэгеру, к родственникам, единомышленникам по Байрейту. Альтманн собрал все письма, опубликованные до 1905 г., в двух томах, в которых зарегистрировано около 5 тыс. писем Вагнера от 1833 до 1883 гг.

Музыкальные произведения изданы у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге полностью к столетию со дня рождения Вагнера в 1913 г. — Наиболее важная для биографии Вагнера его „Повесть о самом себе“, „Моя жизнь“ издана в ограниченном числе экземпляров в 1870–1881 гг. (четыре тома. В 1911 году она вышла в свет в двух томах) „Mein Leben, von Richard Wagner I–II, 1911, F. Bruckmann, München и была переведена на все европейские языки, на русский язык два раза („Рихард Вагнер, Моя жизнь. Мемуары“, т. I–III, П., изд. „Грядущий день“, ред. А. А. Волынский, 1911–12“ и „Рихард Вагнер“ „Моя жизнь“. Перевод под ред. А. Ф. Гертман. Изд. Сфинкс“ М.) здесь переведена только первая часть; самое качество перевода стоит ниже чем в полном ленинградском издании). — Дополнительно к трем томам „Моей жизни“ издательство „Грядущий день“ выпустило также „IV том“ „Письма, дневники, обращение к друзьям“ (1911).

Из отдельных теоретических работ Вагнера в русском переводе имеются: „Опера и драма“ изд. П. Юргенсона, М, 1905; «Бетховен», изд. С. Кусевицкого, М. 1911; «Искусство и революция», П. 1908 (перевод с немецкого И. Ю-са изд. С. Е. Гросманн) и П. 1918 (перевод с предисловием И. М. Каценеленбогена и вступлением А. В. Луначарского). Последний перевод был перепечатан в сборнике «Искусство и общественность» под ред. П. С. Когана. Из ранних брошюр Вагнера на историко-мифологические темы переведены «Вибелунги» (Рихард Вагнер. «Вибелунги».

Всемирная история на основании сказания, перев. с нем. С. Шенрока. Пояснительные статьи С. Метнера и М. Ценкера. М. 1913, изд. «Мусагет»).

Самые поэтические тексты драм Вагнера переведены были на русский язык в первую очередь для надобностей оперного исполнения; качество этих переводов часто ниже всякой критики. („Риенци“ — композиция текста В. Бебутова и В. Шершеневича, М. 1921, «Тангейзер» и «Лоэнгрин» Н. Боголюбова, Казань, 1901 и 1906; «Тристан и Изольда» В. Коломийцева, Лейпциг, б. г.; «Кольцо Нибелунгов», «Парсифаль», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда» С. Свириденко; «Зигфрид» В. Коломийцева, 1911; «Гибель богов» И. Тюменева, 1907; «Парсифаль» В. Чешихина, 1899 и Н. Таберо, 1914). Переводы обычно сочетаются с комментариями и разбором; чтобы не возвращаться укажем здесь на русские разборы „Лоэнгрин" (Михайловский), „Кольца* (Юферов, Тигранов, Вальтер), „Мейстерзингеров" (Финдейзен), «Парсифаля» (Коломийцев, Каратыгин). Лучшие из них принадлежат Е. М. Браудо («Мейстерзингеры» (1929) „Тристан"). «Путеводители» по операм Вагнера составляли Коптяев, Вальтер Соллертинский, Свириденко.

Книги и статьи о Вагнере, поскольку они должны быть упомянуты здесь, хотелось бы разбить на две группы: работы, посвященные жизни и творчеству Вагнера, и работы, посвященные анализу его идей в том или ином аспекте.

Первая группа невероятно многочисленна. Вагнера исследовали в отношении событий его жизни в тот или иной период, и его отношениях к жизни, политике, женщинам, животным; изучались его предки, его друзья, места его жительства. Среди всей массы трудов о Вагнере есть книги ненужные, неверные, но есть интересные и содержательные.

Основными биографиями Вагнера в качестве источников для данной книги оставались: устаревшая во многом К. F. Glnsenapp „Das Leben Richard Wagners“ 6 тт. посл, изд. 1933. затем упомянем М. Koch „R. Wagner“ 3 тт. 1919; S. Scheffer, R. Wagner“, 2 т. 1928.

Из наиболее компактных, подводящих итог всем предшествующим трудам о Вагнере, биографий лучшею бесспорно является J. Kapp „Wagner“ Berl. 1930 (32 издание). Книга имеется в русском переводе. Ю. Капп „Рихард Вагнер“, биография, автор перев. Г. Прокофьева, М. 1913; перевод, неточный и местами даже неверный, сделан с первого издания Каппа, вышедшего до опубликования вагнеровской. Моей жизни“ и поэтому именно в биографической своей части устарелого. Назовем хорошую, но еще более краткую биографию F. Pfall „R. Wagner“ 1922. Очень богата материалами книга-альбом E. W. Engel „Wagners Leben und Werke im Bilde“ 1922. Более новые монографии — P. Becker и E. Newmann (R. Wagner“ N. York 1933; очень ценная биография, но только до 1818 г.).

Юбилей 1933 г. не принес особо ценных новинок. Книга G. de Pourtales «Wagner“ (Berl. 1933) остается субъективным и неточным „лирическим“ портретом.

Из книг посвященных отдельным этапам биографии Вагнера, выделим только P Lippert „R. Wagner Verbannung und Rückkehr“. 1849 — 62 (В. 1927) На русском языке — биография С. А Карпова „Р Вагнер' П. 1891 (в серии Ф. Павленкова), В. Г. Вальтер „Рихард Вагнер“ М. 1912, А. А. Ильинский „Рихард Вагнер“, М. 1913: Е. М. Браудо „Рихард Вагнер*. П. 1923. Пребывание Вагнера в России — тема исследования С. С. Попова в „Истории русской музыки в исследованиях и материалах* под ред. К. А. Кузнецова (М. 1926). Брошюра С. Н Дурылина „Рихард Вагнер и Россия*, М. 1913, изд. „Мусагет" движется по иным путям размышлений о будущих судьбах искусства.

Вторую группу работ о Вагнере для нас образуют труды критического и систематического содержания. Остаются непревзойденными статьи Листа: „Dramaturgische Blätter“ (третий том его „Собрания сочинений“, Лейпциг, 1881; оригиналы статей написаны были по-французски).

Популярные разборы музыки Вагнера давали Wolzogen Gjellerup, Chop. Систематическое изложение жизни, творчества, идеологии Вагнера дает Н. S. Chamberlain „Das Drama R. Wagner“ (1892) и „Richard Wagner“ 1-е издание (иллюстрированное) 1896, 7-е изд. — 1923. Эстетико-философский комментарий дают два французские издателя: E. Schure „Le drame musical“ (1886 и сл., есть русский перевод, М. 1912) и Н. Lichtenberger „Wagner poete et penseur“ 2-е изд. 1901 есть немецкий перевод, Дрезден, 1904, и русский, 1904).

Последнее слово в области чисто музыкального анализа Вагнера дает А. Lorentz „Das Geheimnis der Form bei R. Wagner“ ряд томов, включающих подробные разборы музыки «Мейстерзингеров» и «Кольца» (1930).

Критические статьи о Вагнере в России бесчисленны. Упомянем статьи А. Н. Серова, В. В. Стасова, П. И. Чайковского («Байрейтские торжества» М. 1893), Н. А. Римского-Корсакова (1910), В. В. Каратыгина, Е. М. Браудо, В. Блюма.

Отдельную рубрику могли бы образовать выступления Фридриха Ницше о Вагнере и против Вагнера. — Они собраны и освещены в „Полных собраниях сочинений“ Ф. Ницше (т 3 изд. С. G. Naumann, Leipzig, разн. годы) и на русском языке в издании „Московского книгоиздательства“ (1909 и сл). Есть ряд отдельных изданий (на русском языке: „Ф. Ницше. — «Ницше о Вагнере». Пер. с нем. Н. Полилова, П. 1907).

Особо можно поставить вопрос о портретах Вагнера в иллюстрациях к его произведениям. Помимо упомянутых в изложении жизни Вагнера портретов, с

него при жизни писались портреты очень часто. Напомним главные. Е. В. Kietz в парижские годы, изданный в литографии в 1842 г; его же 1850 г.; г-жа Slockar-Escher 1853 г.; F. Lennbach 1872—74 (известно по меньшей мере четыре варианта); А. Menzel 1875; Н. Негкомер 1877; Е. de Pury 1880; А. Renoir 1882. В скульптуре заслуживает упоминания идеализированный бюст работы М. Клингера.

Иллюстрации к произведениям Вагнера также бесчисленны, начиная от В. Каульбаха, продолжая через близких к Беклину Г. Гендриха (р. 1856) и Ф. Лееке (р. 1859), к эстетизму Г. Л. Брауна. Особняком стоят литографии Фантен-Латура и некоторые графические фантазии на вагнеровские темы О. Бердслея. — Безусловно высоко должно поставить и иллюстрации в особо изданных сочинениях Вагнера таких графиков, как Vnrlösius („Мейстерзингеры“), Rackham («Кольцо Нибелунгов»), Pöganу („Тангейзер“, Парсифаль“).

Во дворцах Людвига II ряд второстепенных мастеров, как Echter, Spless и более известный Т. Pixis выполняли фрески на темы Вагнера. Zumbusch поставил ряд статуй героям его опер. Это типичное дешевое мелодраматическое мещанство в искусстве.

Декорации к сценическим произведениям Вагнера и рисунки к костюмам в них проделали свою эволюцию. При жизни Вагнера даже в Байрейте они не подымались на большую высоту. Брюкнер в Кобурге был добросовестным исполнителем точных указаний Вагнера. Только декорации к „Парсифалю, выполненные по декорациям П. В. Жуковского, сына поэта, заслуживают особого упоминания. Традиционными остались они и до последнего времени: только наши современники К. А. Коровин, Н. К. Рерих, А. Я. Головин, Н. Зиверг и И. Рабинович дали совершенно новое оформление „Кольца“.

Очень многочисленные памятники Вагнеру не представляют собою ничего особо ценного.

И наконец изображения самого Вагнера в „серьезной” живописи и карикатуре. Есть целый ряд картин, изображающих Вагнера в те или иные моменты его жизни — как в свою очередь Вагнера неоднократно выводили в романах, на сцене, в кино. Эти картины имеют в большинстве именно только биографическое значение. — В карикатуре же Вагнеру „доставалось” настолько, что оказалось возможным, но повторяясь, собирать эти карикатуры в особые тома: J. Grand Carteret, E. Fuchs, K. Storck. Многие из этого неостроумно, многое, наоборот, подлинно метко. Мания величия" Вагнера последних лет его жизни давала, конечно, особую пищу насмешкам.

Уместно можно закончить на том упоминании Вагнера, которое имеется в „Анти-Дюринге" Энгельса, в другом месте упомянувшего мимоходом о знании Вагнером мифов. Чтобы не видеть, что те презрительные замечания, которыми осыпают все прошлое историческое развитие, падают и на, якобы последний результат его, — нужно быть Рихардом Вагнером в философии, — но без вагнеровского таланта“.

Марксистский анализ искусства Вагнера — дело будущего, можно думать, близкого. Он заложен в кратких, большей частью тезисного характера статьях, опубликованных в СССР в дни вагнеровского юбилея: „Советское искусство"* 8 февраля 1933 г. со статьями Р. Грубера, Ф. Шиллера, Рогаль-Левицкого и др.; „Известия ВЦИК" 13 февраля 1933 г. со статьей А. В. Луначарского, брошюра И. Иоффе. „Кольцо Нибелунгов" для исторических концертов Гос. Эрмитажа в Ленинграде.

ПРИМЕЧАНИЯ

Апель, Теодор, род. 1811, ум. 1867. В 1838 году ослеп после сотрясения мозга. Наиболее близкий друг ранней молодости Вагнера. Сын состоятельных родителей, поддерживал Вагнера в эпоху его парижского пребывания 1839—42 гг. На его стихотворение «Колокола» Вагнер написал свой первый романс (1832), к его драме «Колумб», увертюру (1835).

Бакунин, Михаил Александрович, род. 1814, ум. 1876, революционер, анархист, имевший на Вагнера несомненное влияние; считал со своей стороны Вагнера «фантазером». См. протоколы допроса Бакунина во II т. «Материалов для биографии М. А. Бакунина», изд. В. Полонским, 1933.

Беллини, Винченцо, род. 1801, ум. 1835, итальянский композитор, автор 11 опер. Его оркестр был назван Вагнером «Гигантской гитарой». Из его опер «Ромео и Юлия» (1830) и «Норма» (1831) наиболее говорили Вагнеру своей певучестью и относительной простотой.

Берлиоз, Гектор, род. 1803, ум. 1869, французский композитор, величайший прокладыватель новых путей в музыке до Вагнера. Критик, писатель, романтик, находившийся в оппозиции господствующему искусству, он в 1837 г. исполняет «Реквием» жертвам Июльской революции, в 1840 г. «Траурную и триумфальную симфонию», имевшие на Ватера большое влияние. Вагнер и Берлиоз по существу никогда не понимали друг друга. Отзывы Берлиоза о провале «Тангейзера» в 1861 г. исполнены желчного злорадства. Вагнер со своей стороны считал, что «Берлиоз еще несчастнее меня».

Берне, Карл-Людвиг, род. 1786, ум. 1837. Немецкий публицист, боровшийся с романтиками во имя социальной значимости искусства, вдохновитель молодого поколения, к которому принадлежал и Вагнер, делавший для Берне исключение из своего антисемитизма. О его вражде с Г. Гейне см. А. Дейч «Гейне», ЖЗЛ 1933.

Бетховен, Людвиг, род. 1770, ум. 1827, великий композитор, идеал молодости и зрелых лет Вагнера, видевшего в нем, может быть без достаточного основания, своего предшественника в области музыкальной драмы. В отношениях Вагнера к Бетховену легко отметить ряд колебаний; воодушевленное переживание музыки Бетховена в ранней молодости Вагнера сменяется известным разочарованием в эпоху юношеских странствий и первых опер Вагнера. Исполнение IX симфонии Бетховена в Париже вновь зажигает энтузиазм Вагнера; возобновляя ее в Дрездене в 1846 г., Вагнер пишет к ней программное объяснение, сближая ее идеи с «Фаустом» Гёте. В книге своей о Бетховене в 1870 г. Вагнер всецело преклоняется перед достижениями «Героя музыки».

Бодлэр, Шарль, род. 1821, ум. 1867, французский поэт, «символист», представитель деклассированной интеллигенции; в 1848 г. принимал участие в вооруженной борьбе на стороне революционеров; один из тех передовых деятелей французской культуры, которые полностью стали на сторону Вагнера во время пребывания его в Париже в 1861 году.

Борн, Стефан, род. 1824, ум. 1898, бывший типографский ученик, один из деятелей революции 1848 г., член центрального комитета «Рабочего братства» 1848—49 гг. Приняв участие в Майском восстании в Дрездене, Борн бежал после его подавления в Швейцарию и отошел от рабочего движения.

Брамс, Иоганнес, род. 1833, ум. 1897, немецкий композитор, представитель «классической» традиции, примыкавший ближе всего к Бетховену, и оппозиционный по отношению к Вагнеру. Националист и консерватор, Брамс противопоставлялся Вагнеру, как «чистый музыкант».

Бульвер-Литтон, Эдуард-Джордж, род. 1803, ум. 1873, английский писатель, с 1866 г. лорд, автор «Риенци» (1835). «Последних дней Помпеи» (1834) и ряда других романов, один из любимейших авторов Вагнера, искавшего с ним личного знакомства в 1839 г.

Бэр, Михаель, род. 1800, ум. 1833. Брат композитора Мейербера, автор нескольких трагедий, характеризованных четко выраженной идеологией стремящейся к захвату власти буржуазии. Герой его драмы «Струэнзе» — датский государственный деятель XVIII в., выходец из рядов буржуазии, казненный феодальной реакцией.

Бюлов, Ганс-Гвидо, род. 1830, ум. 1894. Музыкант, дирижер, пианист, ученик Вагнера. Дирижировал первыми постановками «Тристана» и «Мейстерзингеров», с 1869 г. гастролировал по разным странам, пропагандируя музыку Вагнера. Первый муж второй жены Вагнера Казимы, Бюлов болезненно пережил свою семейную драму, но остался верен искусству своего учителя. В 1863 г. Бюлов положил на музыку «Рабочую песню» Гервега для лассалевского Всеобщего немецкого рабочего союза.

Вагнер, Зигфрид, род. 1869, ум. 1931 г., сын Рихарда Вагнера, композитор, автор нескольких опер, в которых тщетно пытался противопоставить индивидуальности отца свою собственную. Дирижер и руководитель Байрейтского театра вплоть до смерти.

Вебер, Дионис, род. 1771, ум. 1842, музыкальный теоретик и капельмейстер в Праге.

Вебер, Карл-Мария, род. 1786, ум. 1826, композитор, организатор немецкого оперного театра в Дрездене, автор опер «Фрейшюц» (1821), «Эврианта» (1823), «Оберон» (1826). Романтик и представитель немецкого буржуазного национализма, Вебер является предшественником Вагнера как в области инструментовки, так и в отношении идей единства действия и музыки в опере.

Винбарг, Лудольф, род. 1802, ум. 1872, теоретик «Молодой Германии», опубликовал в 1834 г. «Эстетические странствия, посвященные молодой Германии». В группу эту, запрещенную постановлением германского союзного совета 10 декабря 1835 г., входили Гейне, Гуцков, Лаубе, Винбарг и Мундт, писатели чрезвычайно разные, объединенные оппозиционностью к феодальной и реакционной Германии.

Вьетан, Анри, род. 1820, ум. 1881, бельгийский скрипач, с ранних лет прославившийся как виртуоз, приобретший мировую известность.

Галеви, Жак-Франсуа-Фронманталь, род. 1799, ум. 1862, французский композитор, автор ряда опер, из которых наиболее известна «Еврейка» (1835), а «Королева Кипра» (1841), наиболее близка к господствующему стилю Мейербера.

Ганслик, Эдуард, род. 1825, ум. 1904, музыкальный критик, профессор Венского университета, принципиальный противник Вагнера, автор труда «О прекрасном в музыке» (1854, русский перевод 1855). Идеям Вагнера о «синтетическом искусстве» здесь противопоставлена защита чистой музыки.

Гауфф, Вильгельм, род. 1802, ум. 1827, немецкий романтик, писатель, новеллист, автор сказок, в числе которых есть и романтическая авантюрная повесть о «Моряке-скитальце», трактованная в восточном духе (1826).

Гейбнер, Отто-Леонгард, род. 1812, ум. 1893, один из деятелей Дрезденского восстания 1849 г., после его разгрома приговорен к смертной казни, замененной десятилетним заключением.

Гейне, Генрих, род. 1797, ум. 1856, поэт — см. биографию А. Дейча в ЖЗЛ 1933 г. — С ним познакомил Вагнера Лаубе на обеде в ресторане Броччи против оперы. — Сохранился отзыв Гейне о Вагнере первых парижских дней: «Знаете, что заставляет меня сомневаться в его таланте? То, что он имеет рекомендацию от Мейербера». Вагнер за все время жизни в Париже видел Гейне только несколько раз. В фельетонах Гейне имя Вагнера упоминается только однажды — с одобрением за то, что Вагнер сумел вовремя уехать из Парижа. К 50-м годам относится стихотворение Гейне «Кошачья музыка», направленное прямо против Вагнера и Листа. Со своей стороны Вагнер избирает Гейне мишенью своих антисемитических нападок в «Еврейство в музыке».

Гейнзе, Иоганн-Яков-Вильгельм, род. 1749, ум. 1803, немецкий романист эпохи «Бури и натиска» — подъема буржуазии, — автор «Ардингелло» (1787) и других романов; первое собрание его сочинений было издано Лаубе в 1838 году.

Гервег, Георг, род. 1817, ум. 1875, поэт, автор «Стихотворений живого» (1841). имевших огромный успех своей радикальной тематикой, был близок к Марксу. После революции 1848 г., в которой Гервег принимал неудачное участие, Гервег жил в Швейцарии, где был дружен с Вагнером и близок к Герцену. Роль Гервега в семейной драме Герцена, освященная в «Былом и думах», вызвала переписку между Герценом и Вагнером. — После «изгнания» Вагнера из Мюнхена, Гервег приветствовал его особым стихотворным посланием, бичующим баварскую реакцию, — Типичный

представитель бесхребетной мелкобуржуазной радикальной интеллигенции.

Геррес, Иоганн-Иозеф, родился в 1776, ум. 1848, немецкий историк, писатель, реакционный публицист, бывший в молодости посланником французской революции. Был близок к кругам романтиков, много занимался фольклором, издал в 1807 г. «Немецкие народные книги», в 1813 г. «Лоэнгрин».

Глюк, Кристоф-Виллибальд, род. 1714, ум. 1787, немецкий композитор, руководитель парижской оперы, один из ее величайших реформаторов, безусловный предвосхититель многих положений Вагнера о музыкальной драме. Из его опер «Ифигения в Авлиде» (1774) была с большим успехом восстановлена Вагнером в Дрездене в 1848 г.; характерно, однако, что Вагнер многое в музыке Глюка переиначил в своем стиле.

Первым впечатлением Вагнера от музыки Глюка было разочарование; впоследствии он высоко ценил его как своего предшественника.

Гобино, Жозеф Артюр, род. 1816, ум. 1882, французский дипломат-писатель, автор «Опыта о неравенстве человеческих рас» (1856), оказавшего влияние на поздние социологические взгляды Вагнера и Ницше, драмы «Возрождение» и ряда других псевдонаучных и реакционных, хотя и талантливых, работ.

Гольтей, Карл, род. 1798, ум. 1880, драматург, романист и поэт, директор Рижского театра во время службы там Вагнера в 1838—39 гг. — Его отношения с Вагнером были постоянно натянутыми. Опубликованная «Моя жизнь» Вагнера опускает ряд мест, в которых говорится о противоестественных сексуальных склонностях Гольтея.

Гоффманн, Эрнст-Теодор-Амадеус, род. 1776, ум. 1822, знаменитый романтик, новеллист и музыкант, автор высоко ценимых молодым Вагнером «Записок

капельмейстера Крейсlera», «Кавалера Глюка» и ряда других новелл на музыкальные темы. «Фалунские рудники» Гоффманна Вагнер предполагал превратить в оперу для Дессауера в 1842 г. (сценарий помечен датой 5 марта 1842 г.).

Грильпарцер, Франц, род. 1791, ум. 1872, драматург и поэт Австрии, в начале своей карьеры типичный представитель «трагедии судьбы» («Праматерь», 1816, имеется в русском переводе А. Блока, 1909).

Гуцков, Карл, род. 1811, ум. 1878. Романист, член «Молодой Германии», отразивший в своем творчестве полностью влечение «идеями 1830 г.», и новые установки, требовавшие «права на личную свободу жизни» буржуазии. С Вагнером Гуцков столкнулся ближе, когда он в 1846 г. занял пост драматурга Дрезденского театра. Между ним и Вагнером обнаружилось полнейшее расхождение по вопросам драмы и оперы.

Доницетти, Гаэтано, род. 1797, ум. 1848, итальянский композитор, автор до 70 итальянских и французских опер, эклектик и чрезвычайно популярный в свое время сочинитель «Фаворитки», «Дочери полка» (ок. 1841) и других легких по музыке театральных пьес.

Дорн, Генрих, род. 1804, ум. 1892 композитор (автор оперы «Нибелунги»), капельмейстер в Лейпциге, первый, исполнивший «увертюру с литаврами» молодого Вагнера. С Дорном Вагнер встретился в Риге и был убежден, что благодаря его интригам потерял свое место. Дорн вряд ли повинен в этом. Бегство Вагнера из Риги в Париж в значительной мере, помимо его желания завоевания славы, было обусловлено его долгами. Дорн достаточно дружелюбно, хотя не без иронии, вспоминает взбалмошность Вагнера в своих мемуарах, подчеркивая, что когда он и другие старшие немецкие

капельмейстеры собирались вместе, они не могли никак понять тайны растущей популярности Вагнера.

Дюпоншель, директор парижской «Большой оперы», с 1835 до 1841 г., по специальности архитектор. По отзыву Берлиоза «понимал в музыке как китаец». — При нем опера (официально государственное учреждение, но сдаваемое в частную аренду) переживала кризис, особенно заметный, после блестящего финансового успеха первой половины 30-х годов, что объяснял тогдашний директор оперы Верон «появлением буржуазии, ставшей платить за кресла и ложи».

Дюрер, Альбрехт, род. 1471, ум. 1528, знаменитый немецкий художник, гравёр и живописец эпохи первоначального накопления торгового капитала. Ницше дарит Вагнера гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513 г.).

Занд, Карл-Людвиг, род. 1795, казнен в 1820 г., немецкий студент, убийца Коцебу, герой «Кинжала» Пушкина.

Земпер, Готтфрид, род. 1803, ум. 1879, архитектор и теоретик, друг Вагнера дрезденской эпохи, участник дрезденской революции 1849 г., впоследствии эмигрант, с 1853 г. в Цюрихе. Вагнер привлекал его к постройке театра в Мюнхене в 1865 г.; неудача этого плана была предлогом расхождения Земпера и Вагнера. Как архитектор, Земпер является представителем тектонического строгого стиля; в своем основном труде «Стиль» (1860—63) он выступает проповедником материалистической эстетики.

Иммерманн, Карл-Либерехт, род. 1796, ум. 1840, драматург и романист. Его «Драма в Тироле» относится к 1827 г., роман «Мюнхгаузен», переведенный на русский язык в изд. «Академия», в 1934 г.

Иффланд, Август-Вильгельм, род. 1759, ум. 1814, известный немецкий драматург классической эпохи,

яркий представитель мещанской буржуазной комедии с морализующей тенденцией, властитель (вместе с Коцебу) немецкого театра во времена молодости Вагнера.

Келлер, Готтфрид, род. 1819, ум. 1890, швейцарский романист и поэт, реалист, изобразитель деревенской среды. Он хорошо знал Вагнера в Цюрихе. Ему принадлежит характерный отзыв о Вагнере: «Я часто встречаюсь с Рихардом Вагнером. Это гениальный и также хороший человек» (1856).

Китц, Эрнст-Бенедикт, род. 1815, ум. 1892, художник, ученик Делароша в Париже и приятель Вагнера. В 1839 г. написал его портрет, в 1840 портрет Минны Вагнер, Г. Гейне (1851) и многих других современников.

Клейст, Генрих, фон, род. 1777, ум. 1811, замечательный драматический писатель эпохи перехода феодальной формации к промышленно-капиталистической, болезненно переживавший крушение прежнего строя и общественную трагиду Германии эпохи гегемонии Наполеона. «Битва в Тевтобургском лесу» — крайнее по напряженности выявление политического и идеологического кризиса эпохи 1810 г.

Корнелиус, Петер, род. 1824, ум. 1874, немецкий композитор младшего поколения по отношению к Вагнеру, автор поставленной Листом, но успеха не имевшей оперы «Багдадский цирюльник» (1859). музыкальной драмы «Сид» и др. — один из последователей теорий Вагнера и преданных ему продолжателей. Он участвовал в движении 1848 года на баррикадах, и был одним из представителей прогрессивного, достаточно независимого «Вагнерианства».,

Корнелиус, Петер, фон, род. 1783, ум. 1867, дядя композитора, знаменитый немецкий художник,

академик-классик, автор гравированных иллюстраций к «Фаусту» и «Нибелунгам», высоко ценимых Вагнером.

Коцебу, Август-Фридрих-Фердинанд, род. 1761, ум. 1819, драматург и публицист, реакционный идеолог «священного союза» и политический агент царского правительства в Германии. В его многочисленных (219!) драмах он использовал все возможности слезливой и добродетельной морали на потребу предержавной власти.

Лаубе, Генрих, род. 1806, ум. 1884. Сын каменщика, писатель, романист, журналист, драматург. Один из представителей «Молодой Германии», близкий друг молодости Вагнера, имевший на него неоспоримое влияние. Постановка в Дрездене его драмы «Ученик школы Карла» (сюжет из молодости Шиллера) в 1847 г. была отпразднована в квартире Вагнера, поднявшего вопрос «достаточно ли Лаубе гениален, чтобы говорить от лица Шиллера». В шестидесятых годах Лаубе ходатайствовал перед Вагнером о месте руководителя театром в Мюнхене. Вагнер уклонился от хлопот за Лаубе.

Лист, Франц, род. 1811, ум. 1886, знаменитый композитор и друг Вагнера, сделавший для него больше чем кто-либо иной. Начавший свою карьеру как виртуоз-пианист. Лист был близок в Париже к Сен-Симонистам. В 1835 году он помещает в парижской «Музыкальной газете» ряд статей о социальном положении артистов, ярко вскрывая неправомерное и приниженное их состояние в буржуазном обществе. Дружба Вагнера и Листа, развивающаяся неравномерно, отражена в их переписке; нет сомнения, что Вагнер многим обязан Листу и как музыканту, например в «Парсифале». Неопубликованные воспоминания близкого к Вагнеру в последние годы жизни художника П. В. Жуковского рассказывают о ревнивом и, может быть, даже завистливом отношении Вагнера к Листу.

Лорцинг, Альберт, род. 1803, ум. 1851, немецкий композитор. автор популярных в свое время опер — «Ундина», «Царь и плотник» (1838). — В его недавно опубликованных письмах дана потрясающая картина нужды, на которую обрекала буржуазия своих художников. «Несчастный композитор, зависящий от доходов со своих произведений, погиб; он не знает, что ему делать»... «Моего крошечного жалования еле хватает на еду» (1848—50).

Маршнер. Генрих, род. 1795, ум. 1861, немецкий композитор, автор ряда опер («Вампир», «Храмовник и еврейка». «Ганс Гейлинг»), в которых он примыкает к школе Вебера; в известной мере параллельное явление молодому Вагнеру.

Когда Маршнеру показали юношескую C-dur'ную симфонию Вагнера, то Маршнер ее определил как «чисто головную». Влияние Маршнера на Вагнера (напр, на «Голландца») несомненно.

Мендельсон-Бартольди, Феликс, род. 1809, умер 1847, немецкий знаменитый композитор, с 1835 года руководитель концертами в Лейпцигском Гевандгаузе. Вагнер послал ему в 1836 г. свою симфонию C-dur, но Мендельсон потерял ее. При дальнейших встречах с Вагнером Мендельсон был всегда корректен, «вежлив, но холоден». Вагнер бывал у него в 40 годах в Лейпциге и Берлине; влияние оратории Мендельсона «Павел» налицо в «Трапезе апостолов» Вагнера; «замалчивание» успехов Вагнера со стороны Мендельсона, на что Вагнер особо обижается, очевидно должно быть отнесено па счет болезненной мнительности последнего.

Мейербер, Джакомо, род. 1791, ум. 1864, композитор, которого можно одинаково причислять к немецкой, французской и итальянской школам, имел первые успехи в Италии («Крестоносец в Египте», 1824), за которыми последовали головокружительные восторги парижских постановок («Роберт-дьявол», 1831,

«Гугеноты», 1836). Бесспорный властелин европейской оперы середины XIX в. — В жизни Вагнера он сыграл большую роль и нет сомнения, что он искренне хотел помочь молодому Вагнеру в Париже в 1839 г., как впоследствии в Берлине и Дрездене. Мнительный Вагнер приписывал все свои неудачи интригам Мейербера, что фактами не подтверждается. Эффектная оперность Мейербера в корне противоположна идеям и искусству Вагнера. Сам Мейербер отзывался впоследствии о Вагнере с гримасой.

Мейзенбуг, Мальвида-Амалия, род. 1816, ум. 1903, писательница, автор «Воспоминаний идеалистки», изданных в русском сокращенном переводе в изд. «Академия» в 1933 г.

Вагнеру посвящен ряд мест «Воспоминаний», отражающих главным образом 60 и 70 годы XIX в.

Моцарт, Вольфганг-Амадеус, род. 1756, ум. 1791, знаменитый композитор, из опер которого «Дон-Жуан» (1787) наиболее высоко ценился Вагнером. Знакомство Вагнера в юности с музыкой Моцарта в большой мере определило стиль произведений Вагнера для фортепиано.

Мошелес, Игнац, род. 1794, ум. 1870, знаменитый виртуоз-пианист, друг Мендельсона и Мейербера. Он встретился с Вагнером в Булони в 1839 г. у Мейербера; последующее пребывание Мошелеса в Париже — ряд блестящих внешних успехов — знаменательно контрастирует с тяжелой жизненной борьбой Вагнера.

Ницше, Фридрих-Вильгельм, род. 1844, ум. 1900, виднейший из мыслителей декаданса, посвятивший критике Вагнера, особый труд. Его отношения с Вагнером неоднократно освещались в литературе (см. «Собрание сочинений» Фр. Ницше, 1912 сл.), в том числе и в русской. В настоящее время возможно установить, с большей определенностью чем раньше, зависимость Ницше от Вагнера почти во всех областях его

культурной философии. — Биографы Ницше сохраняют трогательные сцены, как он, уже в сумерках своей душевной болезни, посещал осиротевший после смерти Вагнера Трибшен.

Новалис (Фридрих фон Гарденберг), род. 1772, ум. 1801, немецкий лирик-романист, «поэт голубого цветка»; идеалист и мистик, один из известнейших представителей искусства умиравшего феодально-религиозного мировоззрения. Вагнер высоко ценил его; роман Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген» издан в русском переводе в изд. «Всемирная литература».

Обер, Даниэль-Франсуа-Эспри, род. 1784, ум. 1871. французский композитор, автор многочисленных опер, из которых «Немая из Поргичи» (1828), имеющая темой народное восстание в Неаполе, сыграла заметную художественную и общественную роль в европейской музыке. Вагнер высоко ценил ее. В «Риенци» чувствуется некоторое влияние этой оперы.

Паер, Фердинанд, род. 1771, ум. 1839, немецкий композитор так называемой «неаполитанской» школы, автор мелодичных, но уже устаревших к эпохе молодости Вагнера опер, из которых «Гризельда» обошла все европейские сцены.

Пилле, Леон, директор Парижской оперы с 1841 по 1847 гг., по специальности журналист, терпел постоянный убыток в своем управлении театром. При нем опера была царством фаворитизма.

Платен-Галлермюнде, Август, род. 1796, ум. 1835, немецкий поэт, классик и формалист, враг Гейне и романтизма, в частности музыки Вебера. Вместе с тем — один из родоначальников немецкой политической поэзии (антицаристские «Польские песни» высоко оцененные Энгельсом).

Рейссигер, Карл-Готлиб, род. 1798, ум. 1859, немецкий композитор, первый капельмейстер в Дрездене во время службы Вагнера; в то время, как

Вагнер получал 1500 талеров в год, Рейссигеру платили 2000. Вагнер характеризует его как «инертного лентяя», достаточно дружественного Вагнеру в начале его дрезденской карьеры.

Рихтер, Жан-Поль-Фридрих, род. 1763, ум. 1825, один из классиков немецкой литературы, романист, новеллист, философ, яркий представитель мелкобуржуазной идеологии эпохи становления новой промышленно-капиталистической Германии. С Вагнером связывает его Байреит, где он провел последние годы жизни, и идеи единства драмы и музыки в опере, которые Вагнер мог найти в его «Эстетике» (1804).

Рихтер, Адриал-Людвиг, род. 1803, ум. 1884, немецкий художник и рисовальщик, представитель мелкобуржуазного романтизма 40-х гг. XIX в.

Россини, Джоакино, род. 1792, ум. 1868, итальянский композитор, автор пользовавшихся мировым успехом опер «Танкред», «Отелло» (1816), «Севильский цирюльник» (1816) «Вильгельм Телль» и многие другие; мелодичная пустота и легкость музыки Россини делала его «Орфеем дипломатов» эпохи меттерниховской реакции. — Россини, в годы успехов Мейербера, отошедший от оперы и давший ряд примеров культовой музыки, глубоко разочарованный в современном ему искусстве, с 1853 года жил в Париже и достаточно дружелюбно отзывался о Вагнере.

Спонтини, Гаспаро — Луиджи — Пачифико, род. 1774, ум. 1851, итальянский композитор, автор знаменитых в свое время опер «Весталка», «Кортец», «Олимпия». С. 1819 по 1842 год — неограниченный повелитель берлинской оперы, получавший! в столице не меньше 6.000 талеров в год, и пользовавшийся чрезвычайно широкими режиссерскими правами. «Весталка» — вполне «классическая» опера в стиле «империи»; начиная с 20-х годов Спонтини выступает как глава определенной антиромантической

художественной партии против Вебера. Спонтини пережил свою громкую славу: в 1844 году он дирижирует в Дрездене при возобновлении своих опер, и Вагнер дружелюбно вспоминает многие чудачества старого композитора, глубоко уверенного, что им сказано последи ее слово опертой музыки. «Риенци» Вагнера гораздо ближе к операм Спонтини, чем к Мейерберу.

Стасов, Владимир Васильевич, род. 1824, ум. 1906, художественный критик, вождь русской буржуазной дореволюционной критики. Его высказывания о Вагнере разбросаны во многих местах его «Собрания сочинений» и переписки (срв. В. Каренин «Владимир Стасов», Лен. 1924). — Последнее суждение Стасова, являющегося здесь глашатаем большинства русской интеллигенции, дано в его историческом очерке развития музыки в XIX в. (1901). Вагнера Стасов считает великим симфонистом, отрицая его музыкальную драматургию.

Тик, Иоганн-Людвиг, род. 1773, ум. 1853. Немецкий романист-новеллист, поэт, один из вождей романтизма, стоял с 1824 по 1841 г. во главе дрезденского театра. Вагнер, познакомившийся с ним в Берлине, куда Тик переехал из Саксонии, не мог не отнести к нему как к представителю отжившего поколения, в частности, что касается социальной роли музыки. В одном из своих рассказов Тик рисует «идеальную» для него музыкальную среду, как окружение «тонко чувствующих» меценатов-аристократов, камерности, любительства и т. п.

Уланд, Людвиг, род. 1787, ум. 1862, немецкий лирик, типичный выразитель нового буржуазного мироощущения начала XIX века.

Шопенгауэр, Артур, род. 1788, ум. 1860, немецкий философ, автор «Мира как воли и представления» (I часть 1819, II—1844). Вагнер, высоко оценивший и своеобразно освоивший его философию, писал ему

подробные, излагающие свою теорию и взгляды, письма. Шопенгауэр оставил их без ответа. Сохранились довольно пренебрежительные отзывы Шопенгауэра о Вагнере.

Шпор, Людвиг, род. 1784, ум. 1859, немецкий композитор, автор очень в свое время популярных опер: «Фауст» (первая постановка 1818 г.), «Иессонда» и др. — Начал свою музыкальную карьеру, как виртуоз-скрипач. Автор ряда теоретических трудов; в симфониях был один из первых представителей «программной» музыки. Вагнер лично встретился с ним в 1846 г. Шпор считал Вагнера «самым одаренным из наших драматических композиторов», носился с мыслью поставить в Касселе, где он был капельмейстером, «Лоэнгина» и ставил «Голландца» выше других произведений Вагнера.

Шредер-Девриент, Вильгельмина, род. 1804, ум. 1860, артистка и певица. исполнительница «Фиделио» Бетховена и песен Шуберта. Происходя из театральной семьи (ее мать — София Шредер— одна из известнейших артисток XVIII в.); замужеством связанная с семьей Девриент, давшей ряд артистов, критиков и режиссеров, Шредер-Девриент была для Вагнера первой вдохновительницей, впоследствии исполнительницей ведущих ролей его ранних опер. Она помогала Вагнеру деньгами, но иногда и требовала их от него обратно без особых церемоний. Ее беспорядочная личная жизнь давала повод считать ее героиней анонимных и скандальных «Мемуаров певицы», ярко отражающих нравы буржуазного театра.

Шуман, Роберт, род. 1810, ум. 1856, знаменитый композитор и музыкальный критик. Вагнер посылал ему в «Новый журнал для музыки» шуточный автореферат о «Запрете любви» еще в 1836 г.; в 1835 году он пишет Шуману: «Я люблю вас и ваших друзей»... «молодость должна восстать против старой лжи»... «нам не надо авторитетов для этой борьбы»... «я вам предоставляю

себя сердцем и душой». С 1844 года Шуман жил в Дрездене и часто встречался с Вагнером. Вагнера он считал «умным парнем, полным сумасшедших идей и смелым до дерзости»... «И, однако, он не в состоянии написать четырех тактов хорошей музыки». — Вагнер, со своей стороны довольно пренебрежительно отзывается о попытках Шумана в области оперы («Геновева», 1848).