

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова

***А.К. Кенигсберг***

# **РИХАРД ВАГНЕР**

***ГОДЫ ИЗГНАНИЯ***

***(1849–1864)***

Санкт-Петербург  
2008

**К 33**  
**ББК 85.313**

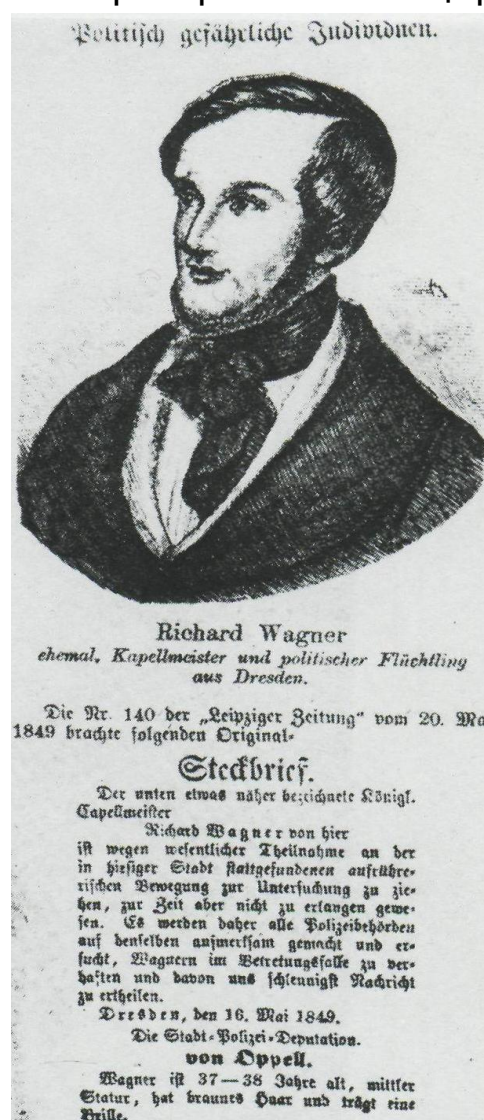
**Кенигсберг А.К.**  
**РИХАРД ВАГНЕР. Годы изгнания (1849-1864):**  
учебное пособие. — СПб.: СПбГК, 2008. 182 с.

Книга посвящена самому трагическому 15-летию в жизни Вагнера (1849-1864), когда он вынужден был жить и творить вдали от родины. Широко использованы преимущественно малоизвестные, давно не публиковавшиеся материалы — воспоминания современников, письма к ним Вагнера, а также последний из его крупных эстетических трудов, излагающих историю и сущность оперной реформы композитора — «Обращение к друзьям» (в сокращении), русский перевод которого не переиздавался почти столетие. Книга предназначена студентам музыкальных учебных заведений и широкому кругу любителей музыки.

© А.К. Кенигсберг, 2008 г.  
© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008 г.

16 мая 1849 года, через неделю после разгрома Дрезденского восстания, полицейское управление разослало письмо о розыске и задержании очередного преступника: «Местный королевский капельмейстер Рихард Вагнер, привлекаемый к ответственности ввиду существенного участия в произошедшем здесь восстании, до настоящего времени не разыскан. Обращаем внимание всех полицейских властей на вышеуказанное и предлагаем, в случае нахождения Вагнера на вашей территории, арестовать его и немедленно сообщить об этом нам». Спустя 12 дней, по чужому паспорту, добытому Листом, Вагнер пересек швейцарскую границу. Начались мучительные годы изгнания, длившиеся полтора десятилетия.

В течение ближайших пяти лет композитор – к тому времени автор 6 опер – не написал ни одной ноты. Он погрузился в литературное творчество, разъясняя принципы своей оперной реформы. Один из наиболее ярких трудов – «Обращение к друзьям» (1851). В отличие от предшествовавших, более обширных и сложных (и более известных, не раз переводившихся на русский язык, – «Художественное произведение будущего», «Опера и драма»), здесь Вагнер просто рассказывает всем, кто его любит и понимает, – «моим друзьям», – о том, как естественно наступило для него время писать по-новому, иначе, нежели раньше, когда он плыл по течению в русле привычных оперных традиций.



Полицейское письмо о розыске Р. Вагнера

## ВАГНЕР ОБРАЩЕНИЕ К ДРУЗЬЯМ <sup>1</sup>

<...> По сказке Гоцци («Женщина-змея». – А.К.) я написал либретто к опере «Феи». Господствовавшая романтическая опера Вебера и Маршнера, выступавшего в то время в Лейпциге, где я жил, толкнула меня к подражанию. Я написал оперный текст, т.е. именно то, к чему стремился. Затем я переложил его на музыку, пользуясь впечатлениями от Бетховена, Вебера и Маршнера. Но все же в сказке Гоцци меня привлекал не только годный для либретто сюжет, но и само ее содержание, произведшее на меня живое действие. Фея, которая ради обладания любимым человеком отказывается от бессмертия, может перейти в смертное состояние, только исполнив целый ряд тяжелых условий. Если влюбленное в нее земное существо нарушит их, то она обречена на жестокие страдания. Возлюбленный подвергается испытанию, которое заключается в следующем: в каком бы виде ни вынуждена была предстать перед ним фея, какой бы злой и жестокой она ему ни показалась, он не должен маловерно оттолкнуть ее от себя. В сказке Гоцци фея оборачивается змеей. Проходящий через искус возлюбленный расколдовывает ее поцелуем. Таким образом, он делает ее своей женою. Я изменил этот конец. У меня фея превращается в камень, но песня возлюбленного, полная нетерпеливой страсти, разрушает колдовство. В награду король фей принимает юношу, вместе с феей, в бессмертно-блаженный мир своих владений, а не отпускает на землю, как у Гоцци. Это различие представляется мне теперь немаловажным, и хотя оно было внушено только музыкой и привычным оперным приемом, все же тут в зародыше уже заложен важный момент всего моего развития <...>

Особенно живыми были впечатления от новейшей французской и даже итальянской оперы. Этот жанр совершенно овладел немецким оперным театром и со-

---

<sup>1</sup> Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. 1911. С. 313-435.

ставлял почти исключительный его репертуар. Вот почему влияние его на человека того настроения, в котором тогда находился я, должно было быть совершенно неустранимым. Эта музыка выражала, по крайней мере для меня лично, то, что я ощущал: светлую жизнерадостность в оболочке неизбежной фривольности. Но было одно индивидуальное явление, поднявшее во мне это настроение до высоты энтузиазма в благородном смысле слова. Это была артистка Шредер-Девриент во время ее гастролей на лейпцигской сцене. Самое отдаленное соприкосновение с этой необыкновенной женщиной действовало на меня как электрический ток, и много лет спустя, даже до настоящей минуты, я вижу, слышу и чувствую ее каждый раз, когда мною овладевает стремление к художественному творчеству.

Плодом всех этих впечатлений и настроений была опера «Запрет любви, или Послушница из Палермо». Сюжет я взял из шекспировской «Мера за меру». Меня вдохновила Изабелла. Будучи послушницей, она уходит из монастыря, чтобы вымолить у жестокосердого наместника помилование своему брату, драконовским законом осужденному на смерть за преступную, но освященную природою любовную связь с одной девушкой. Целомудренная душа Изабеллы находит перед лицом холодного судьи такие убедительные доводы для оправдания совершенного преступления, ее сильное чувство взывает к нему с такой горячей самоотверженностью, что строгий блюститель нравственности и сам поддается страстному увлечению прекрасной женщиной. Эта внезапно вспыхнувшая страсть заставляет его обещать помилование брата за ее красоту и любовь. Возмущенная этим предложением, Изабелла пускается на хитрость, чтобы сорвать маску с лицемера и спасти брата. Однако наместник, которому она притворно согласилась дать свидание, находит возможность не исполнить своего обещания, чтобы загладить запретную склонность строгостью своей судейской совести. Шекспир развязывает весь конфликт возвращением князя, который, не замеченный никем, наблюдал все происходившее. Его решение строго и основано на принципе «мера за меру». Я разрубил узел без всякого князя,

при помощи вспыхнувшего народного восстания. Место действия я перенес в главный город Сицилии, чтобы использовать в качестве вспомогательного элемента пылкость южной толпы. Наместника, немца-пуританина, я заставил запретить готовящийся карнавал. Некий смелый молодой человек, влюбленный в Изабеллу, подстрекает народ надеть маски и держать в запасе кинжалы. «Ударом кинжала дадим ответ тому, кто ставит запрет нашему веселью». Наместника, которого Изабелла склонила явиться на свидание замаскированным, толпа узнает и, сорвав маску, предаёт осмеянию. В то же время благополучно успевают увезти с места казни брата Изабеллы. Изабелла отказывается от монастыря и подает руку пылкому карнавальному другу. Буйной маскарадной процессией все идут навстречу возвращающемуся князю, который представляется толпе уже не таким безумцем, как его наместник.

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

итальянской оперы на мое пылкое чувственное воображение. Сопоставив эту манеру композиции с той, в которой написаны «Феи», мы с трудом поймем, каким образом в столь короткое время могла произойти такая внушительная перемена в моем направлении. Примирение обеих манер явилось делом моего позднейшего художественно-артистического развития.

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

Тогда же во мне стало расти и выросло до страстной тоски стремление вырваться из жалкой мелочности окружающих меня условий. Это стремление касалось, конечно, и реальной личной жизни, но главным образом оно относилось к желанию сделать блестящую карьеру художника. Уйти из театрального мирка маленького немецкого города и попытаться счастья в Пари-

же — вот на что были направлены все мои старания  
<...>

Желание выйти из недостойного положения разрасталось в сильное стремление начать вообще что-нибудь значительное, что-нибудь возвышающее, хотя бы без всякой практической цели для данной минуты. «Риенци» Бульвера живейшим образом поддержал и укрепил во мне это настроение. Изображение крупного историко-политического события, в наслаждении которым я нашел забвение житейских мелочей и забот абсолютно прозаического характера, вырвало меня из этого нищенства современной частной жизни, не дававшей никакого материала для художественной трактовки. По тогдашнему своему настроению я все еще находился на своей чисто музыкальной или, лучше сказать, оперной точке зрения. Этот Риенци, сердце которого горело высоким чувством, Риенци, окруженный всеобщей грубостью и пошлостью, правда, заставлял трепетать мои нервы симпатическим влечением к нему, но все же план мой развился в художественное целое только с той минуты, как я нашел чисто лирический элемент в атмосфере героя. «Вестники мира», церковный возглас воскресения, гимны войны — вот что побудило меня написать оперу «Риенци».

Но еще прежде, чем я взялся за осуществление этого плана, в моей жизни произошло многое, что отвлекло меня от задуманной композиции к чисто внешним делам. Я поехал в качестве дирижера новообразованного театрального товарищества в Ригу. Более упорядоченные внешние условия и истинно добрые намерения дирекции возбудили во мне желание написать что-нибудь для находящихся в моем распоряжении артистов. Я начал сочинять комический оперный текст, взятый из одного забавного рассказа из «Тысячи и одной ночи» и переработанный мною в современном духе. Но и тут мои отношения с театром очень скоро омрачились. То, что мы называли «актерской неразберихой», раскрылось передо мною во всей своей полноте, и композиция, начатая для этой компании, сразу стала мне так противна, что я забросил все. По отношению к театру я ограничился исключительно испол-



нением своих обязанностей дирижера, от соприкосновения с артистами я все более и более отстранялся, замкнувшись в самом себе, сосредоточив весь свой дух, все его волнения, на одном стремлении — вырваться из обстановки заурядных интересов. В этот период я ознакомился с сюжетом «Летучего голландца». Его рассказывает где-то Гейне, вспоминая представление пьесы на этот сюжет, виденное, кажется, в Амстердаме. Эта тема овладела мной окончательно, врезалась в мой дух, но в ней не было еще тех элементов, которые необходимы для творческого ее воссоздания в искусстве.

Стремление создать нечто действительно крупное, написать оперу, для которой нужны самые сложные средства и которую поэтому нельзя начать в угнетающих и мизерных условиях окружающей жизни, стремление отдать эту оперу на суд публики и во имя будущей возможной ее инсценировки бросить все на свете, освободиться от унижительной обстановки — вот что побудило меня с новым пылом взяться за «Риенци» и довести его до конца. Но и теперь при сочинении текста передо мною встало не что-либо значительное, а обыкновенная задача создать эффектное либретто. Я видел перед собой (французскую. — А.К.) «большую оперу» со всем ее сценическим и музыкальным великолепием, с ее страстностью и эффектами массовых сцен. Мое артистическое честолюбие влекло меня не к тому, чтобы подражать, а к тому, чтобы с безоглядной расточительностью перещеголять «большую оперу» во всех отношениях. Тем не менее я был бы несправедлив к самому себе, если бы в этом честолюбии видел все, что побудило меня обдумать и осуществить «Риенци». Сюжет действительно вдохновлял меня — я не вносил в общий план ничего такого, что не подсказывалось бы непосредственно моим настроением. Больше всего меня заботил сам Риенци, и только тогда, когда я почувствовал себя удовлетворенным с этой стороны, я взялся за оперу. Но в чисто художественном отношении эта «большая опера» служила тою призмой, сквозь которую я бессознательно видел и самый сюжет произведения. Достойным внимания я считал в ней только то,

что можно было усмотреть сквозь эту призму. Правда, я никогда не упускал из виду сюжета, и не было у меня предварительно надуманных музыкальных эффектов, пригодных именно для него. Но я видел его не иначе, как в очертаниях пяти актов, с пятью блестящими финалами, с гимнами, шествиями, звоном оружия. Поэтому на стиль и стих я обращал лишь столько внимания, сколько это казалось нужным для составления хорошего, не тривиального либретто. Я не предполагал заранее писать дуэты и терцеты, но они сами собой появлялись то здесь, то там, ибо я видел свой сюжет только сквозь «оперу». Точно так же я не искал в сюжете предлога для балетных танцев, но глазами оперного композитора я совершенно неизбежно увидел в нем празднество, которое Риенци дает народу и на котором должна быть разыграна стильная сцена из древней жизни: история Лукреции и связанного с ней изгнания Тарквиниев из Рима<sup>2</sup>. Таким образом, во всех отношениях я руководствовался только сюжетом, но этот сюжет фатально выливался у меня в формы «большой оперы», стоявшие перед моими глазами. Моя артистическая индивидуальность, лицом к лицу с самой жизнью, была еще слишком стеснена чисто эстетическими или, вернее сказать, формально эстетическими впечатлениями художественной техники.

Когда я кончил первые два акта этой оперы, внешние обстоятельства толкнули меня к полному разрыву с моим положением. Не будучи хоть сколько-нибудь обеспечен необходимыми средствами, без всяких перспектив и знакомств, я отправился из Риги прямо в Париж. Во время ужасного морского путешествия, длившегося четыре недели и приведшего меня к берегам Норвегии, передо мной вновь всплыл образ Летучего голландца. Мои страдания вдохнули в него душу. Разыгравшиеся бури, клочкотание волн, скалистые

---

<sup>2</sup> Для меня было чувствительным лишением, что эта пантомима выкидывалась во всех театрах, ставивших «Риенци», потому что выступающий вместо нее балет отвлекает зрителя от моего более благородного намерения и дает ему право смотреть на всю эту сцену как на нечто обычное, оперное, шаблонное.

фьорды севера и суета на корабле дали ему определенные очертания, определенные краски.

Париж, однако, снова затуманил во мне этот образ. Бесполезно описывать подробнее впечатление, которое он должен был произвести на человека в моем положении всем своим обликом, своею артистической жизнью: в характере моей деятельности, во всех моих делах того времени легко усмотреть следы его влияния. Прежде всего я отложил в сторону наполовину готового «Риенци» и принялся искать известность в этом огромном центре мира. Но для этого у меня не было необходимых личных данных <...>

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

При полном неуспехе всех моих стремлений материальная нужда заставила меня еще глубже исказить весь характер моей артистической деятельности. Я сам вызвался написать музыку к развязно-уличному водевилю для одного бульварного театра. Но и этого дела я не мог довести до конца из-за ревности музыкального афериста. Таким образом, мне должно было показаться почти спасением, когда я вынужден был заняться аранжировкой попури из «любимых опер» для кор-

нет-а-пистона. Свободное время я посвящал работе над второй половиной «Риенци». Теперь я уже думал не о французском переводе, а о каком-нибудь немецком театре. Три последних акта этой оперы были закончены при описанных обстоятельствах в сравнительно короткое время.

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

забавило. Немногим же преданным друзьям, с которыми я горестно и печально беседовал по вечерам у себя, я сказал этим, что мои планы и надежды на Париж совершенно разбиты, что молодой человек, приехавший сюда с этими планами и надеждами, действительно умер подлинною смертью.

Мое тогдашнее настроение было исполнено блаженной печали: из него и родился давно уже начатый мною «Летучий голландец» <...> Мотив этот так же стар, как и мое настроение, вначале только подготавливавшееся, потом усилившееся под потрясающими впечатлениями путешествия и, наконец, созревшее до возможности излиться вовне в соответствующем произведении. Образ Летучего голландца — это миф народной поэзии. Довременно идеальная черта человеческой природы сказалась в нем с увлекательной для сердца силой. В своем самом общем значении черта эта — сквозь бури жизни тоска о покое. В радостной эллинской атмосфере мы открываем ее в скитаниях Одиссея, в его тоске по родине, по домашнем очаге и жене. Это тоска жизнерадостного сына древней Эллады по достижимом и наконец действительно достигнутом. Бездомное, в данном смысле слова, христианство воплотило эту черту в образе Вечного Жида. Этому страннику, обреченному на непрерывную бесцельную и безрадостную жизнь, не улыбалось никакое земное освобождение — его единственным стремлением было стремление к смерти, единственной надеждой — мечта о небытии. В конце Средних веков мы опять видим новый деятельный порыв народов к жизни. В историческом смысле порыв этот с особенной яркостью проявляется в стремлении к открытиям. Ареной жизни стало тогда море, но не маленькое Средиземное море, центр эллинского мира, а опоясывающий землю океан. Тоска Одиссея по родине, семейном очаге и жене, усугубленная страданиями Вечного Жида до стремления к смерти, выросла в жажду чего-то нового, неведомого, не видимого глазом, но предчувствуемого сердцем. Эту широко раскрывшуюся черту мы находим в мифе о Летучем голландце, этой поэме народа моряков из всемирно-исторической эпохи открытий. Мы встречаемся

здесь с удивительной, созданной народным духом, смесью Вечного Жида с Одиссеем. В наказание за свою дерзость голландский мореплаватель осужден дьяволом (здесь вполне очевидно: стихией волн и бурь) на вечное неустанное скитание по морю. Подобно Агасферу, он мечтает о смерти как о конце своих страданий. Но это освобождение, недоступное Вечному Жиду, может дать голландцу только женщина, которая во имя любви принесет себя в жертву. Стремление к смерти гонит его на поиски этой женщины, отнюдь не домашнему заботливой, осажденной женихами Пенелопы, а женщины вообще, женщины еще не существующей, желанной, предчувствуемой, бесконечно женственной женщины — словом, женщины будущего. Вот тот Летучий голландец, который с такой непобедимой силой очарования все снова и снова всплывал передо мной из пучин и водоворотов моей жизни. Это была первая народная поэма, глубоко запавшая мне в душу и манившая меня как человека искусства к ее истолкованию в определенном художественном образе.

С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов <...>

Стихотворную и музыкальную часть «Летучего голландца» я написал очень быстро <...> Я переехал из Парижа в деревню и отсюда снова вступил в сношения с родиной. «Риенци» был принят к представлению в Дрездене. Это показалось мне неожиданно бодрящим знаком любви и дружеским приветом из Германии. И это обстоятельство тем более разогрело мое чувство к родине, чем более обдавала меня ледяным холодом парижская атмосфера. Всеми моими помыслами и мечтами я был дома. Во мне заговорил пылкий, страстный патриотизм, о котором раньше я и понятия не имел <...> Мысленно я весь был среди родной обстановки, желанной и уже близкой.

В это-то время мне попала в руки лубочная книжка о Тангейзере. Этот дивный образ народной фантазии захватил меня с необычайной силой, — минута оказалась для этого самая подходящая. Тангейзер не был для меня совершенно неизвестною фигурой: я уже знал его по рассказу Тика («Танненгейзер и вер-

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

Стороннику литературно-исторической школы будет небезынтересно узнать, что в промежутке между окончанием «Летучего голландца» и первыми концепциями «Тангейзера» я делал наброски оперного текста с историческим содержанием. А то, что я оставил этот план ради «Тангейзера», покажется ему неутешитель-

ным признаком и доказательством моего бессилия. Но здесь я хочу просто изложить ход событий — эстетическое существо предмета постараюсь разъяснить в связи с рассказом о позднейшем конфликте подобного же рода.

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

Эти не лишённые яркости и огня образы, которые тоскующая фантазия рисовала мне в свете исторического заката, тотчас потускнели, как только перед моим внутренним взором предстала фигура Тангейзера. Те картины были чудесно навеяны извне. Этот образ родился из моей внутренней сущности. В своей бесконечной простоте он казался мне шире и определеннее, чем богатая, сверкающая переливами красок ткань исторической поэзии, которая своими пышными складками только скрывает от нас настоящую человеческую фигуру во всей ее тонкости. Такою именно фигурой стоял перед моим внутренним взором Тангейзер. Тут налицо истинно народная поэзия, которая всегда схватывает самое ядро явления и воспроизводит его в про-



стых пластических чертах. Между тем как в истории — не в истории, какая она есть по существу, а в истории, как ее нам преподносят в книгах — явления встают перед нами в бесконечно пестром внешнем разнообразии и отливаются в пластические образы только тогда, когда глаз народа рассмотрит их поэтическую основу и создаст из них художественный миф.

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

Теперь я должен сказать, что и при выборе этого сюжета я действовал без всяких рассудочных соображений. Без критики, совершенно произвольно, я отдался этой теме. Из рассказа моего ясно, что «Летучим голландцем» я вступал на новый путь творчества совершенно непреднамеренно <...> только неотразимый, овладевший всем моим существом могучий мотив Тангейзера удержал меня на пути нового творчества, неизбежно открывавшемся перед моими глазами. Случилось это, как я и хочу рассказать, при все продолжающихся конфликтах с разными случайными внешними обстоятельствами, которые все больше и больше направляли мою мысль к новым задачам искусства.

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

В Дрезден я приехал, чтобы содействовать обещанной постановке «Риенци». Перед началом репетиций я успел совершить поездку в Богемские горы; там я набросал совершенно законченный сценический план «Тангейзера». Но вполне осуществить этот план мешали мне многие причины. Началось разучивание «Риенци» — ему предшествовали исправления и переделки общей композиции, исполненной с неумеренно широким размахом. Постановка моей оперы при таких благоприятных условиях, какие предоставлял мне Дрезденский королевский театр, была внешним событием, разбивавшим мою внутреннюю сосредоточенность <...> Растущая симпатия певцов к «Риенци», особенно высокий энтузиазм необычайно даровитого исполнителя заглавной роли (Тихачека. – А.К.), в высшей степени приятно волновали и подымали мое настроение. После долгой борьбы, среди буднично мелких условий жизни, после мучительных борений, страданий и унижений под гнетом бессердечной парижской сутолоки, как в сфере искусства, так и в сфере практической, я вдруг очутился лицом к лицу с людьми, поощрявшими, ценившими меня, часто с любовью шедшими мне навстречу. Простительно, если я тут поддался иллюзии, от которой потом должен был освободиться с болью для души! Но если что действительно должно было обмануть меня насчет моего истинного положения среди окружающих условий жизни, так это необычайный успех «Риенци» в Дрездене! Я, одинокий, покинутый, бездомный человек, внезапно был окружен любовью, удивлением и даже восхищением многих. И в полной гармонии с обстоятельствами данного момента, успех этот создал прочное основание для всего моего артистического и человеческого благополучия, вызвав нечто, превзошедшее все мои ожидания: меня назначили капельмейстером Королевского саксонского придворного оркестра.

Вот тут-то и начался вынужденный обстоятельствами, но не совсем безотчетный самообман, положивший начало полному страданию, но окончательному развитию моей артистической и человеческой личности. Опыт ранних юношеских лет, затем опыт париж-

ский и, наконец, опыт, приобретенный в Дрездене, рассеяли всякую неясность относительно истинного характера нашего искусства в официально-общественном смысле этого слова, особенно поскольку оно находится в связи с нашими художественно-артистическими учреждениями. Мое нежелание вступить с ними в какие-либо иные отношения, кроме тех, которых требовала постановка опер, усиливалось все больше и больше. Я с полной ясностью убедился, что в наших официальных артистических кругах служат не искусству, как я учился понимать его, а совсем другим интересам, хотя и под его красивым защитным покровом. Но я не добрался еще до истинных причин этого явления и потому считал их случайными, не обусловленными никакою необходимостью. Только теперь причины эти определились для меня с мучительной ясностью. Ближайшим друзьям я откровенно высказал свою внутреннюю несклонность принять предложенное мне место придворного капельмейстера. Они не понимали меня, и это было совершенно естественно, так как я сам мог только засвидетельствовать мое внутреннее нежелание, но как-нибудь обосновать его с практической точки зрения я был не в силах. Однако память о прежних обстоятельствах, расстроенных и печальных, которые могли отныне быть упорядочены окончательно, соображения о том, что новое положение при благоприятном настроении окружающей среды и особенно соблазнительных условиях артистической работы, даст мне возможность сделать много хорошего для искусства, скоро победили мое нерасположение. При ограниченности моего личного опыта в новом направлении это было так понятно. Высокий авторитет, которым обыкновенно пользовалось место капельмейстера во мнении публики, блеск почета, оказанного мне таким предложением — все это в конце концов ослепило и меня, и я увидел необыкновенно счастливый случай в том, что очень скоро сделалось для меня источником невыносимых страданий. С веселым, радостным чувством я принял пост придворного капельмейстера! <...>

После успеха «Риенци» в Дрезденском королевском театре дирекция приняла решение поставить в

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

Теперь неизбежно должно было проявиться страстное желание найти удовлетворение своих запросов в среде высшей и более благородной. В противоположность непосредственной чувственности современной жизни и современного искусства, эта высшая среда показалась мне сферой любви чистой, целомудренной, девственно недоступной и недостижимой. Кроме того, разве это тяготение к любви, самая благородная стихия моей натуры, могло быть чем-нибудь иным, как не стремлением исчезнуть из потока современности, раствориться в атмосфере безграничного чувства, неведомого земле и открываемого только смертью? Это искание любви — разве оно могло быть, по существу, чем-нибудь иным, как не жаждою любви настоящей, выросшей на почве полной чувственности, но чувственности, отшатнувшейся от скверных выражений чувственности современной? Оттого такими вздорными показа-

лись мне, при современном общем распутстве, прославленные критики, приписавшие моему «Тангейзеру» специфически-христианскую, импотентно-божественную тенденцию! Измышление собственного бессилия они смешивают с созданиями фантазии, которых не в состоянии понять.

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

Теперь я должен сообщить, как дальнейший внешний опыт повлиял на внутреннее направление моей работы. Надежды на успех и быстрое распространение моих опер в немецких театрах не оправдались совсем. От крупнейших дирекций я получал посылаемые мною партитуры обратно, часто даже в невскрытых конвертах. Только благодаря большим усилиям личной дружбы удалось поставить «Риенци» на гамбургской сцене. Но совершенно неподходящий певец испортил главную партию. Успех был недостаточный, вымученный, и директор увидел себя обманутым во всех своих надеждах. К изумлению моему я понял тогда, что даже этот «Риенци» по своему настроению чересчур высок для толпы. Хотя я теперь довольно холодно смотрю на это раннее произведение моего творчества, все же не могу не видеть того идеального юношески героического энтузиазма, которым оно овеяно. Но шедевры современного оперного ремесла приучили публику искать материала для театрального энтузиазма вовсе не в основном, драматическом мотиве произведения, а в

совершенно ином. В Дрездене меня спасли безумная роскошь внешней постановки и сценические природные данные певца заглавной партии, очаровавшие публику <...> с «Летучим голландцем» произошло нечто иное. Маститый композитор Шпор быстро поставил в то время эту оперу в Касселе. Случилось это без всякого предложения с моей стороны. Я боялся остаться Шпору совершенно чуждым, так как не в состоянии был понять, каким образом юношеское направление моих работ могло соответствовать его вкусу. Но как я был изумлен и обрадован, когда этот седовласый почтенный маэстро, строго и холодно отгородивший себя от всей новой музыки, прислал мне письмо, в котором выразил свою полную симпатию ко мне и радость, что, наконец, встречает молодого художника с таким серьезным отношением к искусству! Старик Шпор был единственным немецким капельмейстером, который отнесся ко мне с теплым чувством, который по мере сил давал ход моим произведениям и сохранил верное дружеское расположение ко мне при всех обстоятельствах. В Берлине тоже состоялось представление «Летучего голландца», и у меня не было никаких оснований для недовольства им. Но было чрезвычайно важно узнать, какое впечатление опера произвела на публику: оказалось, что скептически недоверчивая берлинская холодность, продолжавшаяся в течение всего первого действия, перешла во время второго акта в настроение, полное теплоты и интереса. Успех этот я не мог не считать благоприятным для себя обстоятельством — все же опера очень скоро исчезла из репертуара. Верное чутье дирекции по отношению к современным театрам не могло не подсказать ей, что, несмотря на успех у публики, эта опера должна быть признана неходовою <...>

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

Этой оперой я вступил на новый путь развития, начатый «Летучим голландцем». Я до того отдался всем существом этой пожирающей работе, что, помню, чем ближе она подходила к развязке, тем больше я му-

чился мыслью, что внезапная смерть может помешать мне довести ее вполне до конца, так что когда я написал последнюю ноту, я почувствовал приятное облегчение, как будто избежал смертельной опасности.

Тотчас после окончания «Тангейзера» мне посчастливилось отправиться для отдыха в один из богемских курортов. Как и всегда, когда я вырывался из атмосферы театральной рампы и моего артистического «служения» ей, я почувствовал себя легко и радостно. Свойственная моему характеру веселость впервые приобрела значение некоторого артистического мотива. В последнее время я обдуманно искал повода написать в ближайшем будущем комическую оперу. Помню, что этому решению способствовал добрый совет моих друзей, побуждавших меня написать оперу «легкого жанра», потому что она могла бы открыть мне доступ в немецкие театры и тем существенно изменить внешние условия моей работы. Дело в том, что упорное отсутствие успеха на сцене угрожало значительными переменами в моем положении.

Известно, что у афинян вслед за трагедией шла веселая сатира. У меня тоже во время путешествия внезапно родился план комической оперы, которая своим содержанием могла бы примкнуть к «Состязанию певцов в Вартбурге». Это были «Нюрнбергские мейстерзингеры» с Гансом Саксом во главе. Я изобразил Ганса Сакса последним представителем народного творческого духа и в этом освещении сопоставил его с мещанством мейстерзингеров, комичному табулатурно-поэтическому педантизму которых я дал чисто индивидуальное выражение в фигуре «метчика». Как известно (или, может быть, нашим критикам это неизвестно), метчик этот был поставленный от цеха певцов наблюдатель, который обязан был «отмечать» ошибки против правил, допущенные исполнителями, особенно теми, которые стремились поступить в цех. Все эти ошибки он отмечал штрихами, и тот, кто получил известное количество таких штрихов, считался «срезавшимся». Старейший из цеха певцов обещал руку своей юной дочери тому, кто выиграет приз на предстоящем публичном состязании. У метчика, сватавшегося уже к де-

вушке, имеется соперник в лице молодого рыцаря, который, вдохновившись чтением о героях и старых миннезингерах, покидает запущенный и полуразвалившийся замок своих предков и является в Нюрнберг изучать искусство мейстерзингеров. Он выражает желание вступить в цех, воспламененный любовью к девушке, которая будет отдана только истинному мастеру. На устроенном испытании он поет полную энтузиазма песню во славу женщин. Но метчик непрерывно отмечает его ошибки штрихами, и уже на половине песни аспирант оказывается ниже своей задачи. Сакс, которому нравится молодой человек, готов великодушно помочь его отчаянной попытке увести девушку. При этом он находит случай причинить большую досаду метчику. Этот последний, только что грубо разругавший Сакса из-за пары все еще не готовых башмаков, приходит ночью под окно девушки, чтобы в виде пробной серенады спеть песню, которую он надеется завоевать ее на состязании: ему важно обеспечить себе ее сочувствие, так как голос ее будет иметь решающее значение. Сакс, сапожная мастерская которого находится как раз насупротив этого притягательного для метчика дома, громко затягивает песню, как только тот начинает свою. Рассвирепевшему метчику он объясняет, что это ему необходимо для бодрости при работе в такой поздний час. А что работа не ждет, никто не знает лучше самого метчика, так сурово разбранившего сапожника за промедление с башмаками. Наконец, Сакс обещает несчастному прекратить свое пение, если тот разрешит ему все ошибки отмечать на свой лад, по сапожному, а именно каждый раз ударом молотка по башмаку на колодке. Метчик начинает петь, Сакс непрерывно стучит по колодке. Певец в ярости. Сапожник равнодушно спрашивает, кончил ли он свою песню? «Далеко еще нет», — кричит метчик. Тогда Сакс, смеясь, протягивает ему из лавки башмаки, говоря, что они готовы от одних только «отметин» молотка. Прокричав конец своей песни без всякой передышки, в полном отчаянии метчик проваливается самым позорнейшим образом, вызывая неодобрительное качание головой со стороны женской фигуры, стоящей в окне.



Безуспешно он просит на другой день у Сакса новой песни для завоевания невесты. Сакс дает ему стихотворение молодого рыцаря, притворившись, что не знает, откуда оно к нему попало. Кроме того, он предупреждает метчика, что петь его надо определенным образом. Тщеславный метчик считает себя тут вполне компетентным и публично перед судом мейстерзингеров и народа поет стихотворение на совершенно неподходящий и искажающий его мотив. Он проваливается снова и на этот раз окончательно. Взбешенный метчик упрекает в обмане Сакса, навязавшего ему такую отвратительную песню. Тот объясняет, что стихи во всех отношениях хороши, но что он пропел их неверно. Суд постановляет, что победителем будет считаться тот, кто пропоет их как следует. Тогда выступает молодой рыцарь, поет и завоевывает невесту. Ему предлагают вступить в цех, но он отвергает предложение. Сакс юмористически защищает искусство мейстерзингеров и заканчивает свою речь следующими словами:

*Zerging' das heil'ge röm' sche Reich in Dunst,  
Uns bliebe gleich die heil' ge deutsche Kunst!*

*Пускай падет во прах священный Рим,  
Немецкое искусство мы свято сохраним!*

Таков был мой план, задуманный и набросанный с необыкновенной быстротою. Но не успел я еще закончить с ним, как мне уже не давало покоя желание подробно разработать концепцию «Лоэнгринна». И я проделал это во время того же краткого пребывания на курорте, несмотря на запрещение доктора заниматься подобными вещами <...>

Вглядываясь в сокровенную глубину тогдашнего моего настроения, я начинаю понимать, почему от попытки веселого жанра я так внезапно, с такою всепоглощающею страстью бросился к работе над «Лоэнгринном». А особенности этого сюжета определяют с достаточною ясностью то непреодолимо пленяющее и захватывающее впечатление, которое он на меня произвел.

Тут дело было не в воспоминании о том, как этот сюжет впервые всплыл передо мною в связи с «Тангейзером». Еще меньше тут имели значение соображения художественной экономии, желание, чтобы накопившийся материал не пропал даром. Что в этом отношении я был скорее расточителен, явствует из всего моего рассказа, из всех фаз моей артистической деятельности. Должен удостоверить, что когда я параллельно с Тангейзером познакомился с Лоэнгрином, образ этот чрезвычайно меня тронул, но не пробудил желания сохранить для себя новый сюжет. Я не подошел к нему вплотную не только потому, что весь был поглощен Тангейзером, но и потому, что форма, в которой явился предо мною Лоэнгрин, произвела почти неприятное впечатление на мое чувство. Средневековое сказание показало мне Лоэнгрин в двойственно мистическом освещении, которое наполнило меня недоверием и той особой неприязнью, какую мы ощущаем при виде сделанных из дерева раскрашенных фигур на больших дорогах и в церквах католических стран. Только после того, как непосредственное впечатление от знакомства с материалом изгладилось, Лоэнгрин стал опять всплывать с возрастающим очарованием в моей душе. И это очарование усиливалось еще тем, что миф о Лоэнгрине в его простейших чертах и глубоком значении, как истинное создание народной фантазии, вырос передо мною из новейших исследований народного эпоса. После того как я увидел в благородной поэме тоску человеческих желаний, зародыш которой лежит вовсе не в христианском супранатурализме, а в основах человеческой природы вообще, образ этот стал мне особенно близок. Все настойчивее меня тянуло овладеть им, воплотить в нем свои чувства, так что к моменту окончания «Тангейзера» это влечение явилось для меня настоятельной необходимостью, через которую уже нельзя было перешагнуть.

«Лоэнгрин» — поэма, выросшая не из чисто христианских воззрений, а из идеально-довременных основ человеческой истории вообще. Мы ошибаемся в корне, когда, уступая поверхностной мысли, считаем специфически христианское мировоззрение творче-

скую первопричиною всех его образов. Ни один из важнейших и наиболее волнующих христианских мифов не является коренным созданием христианского духа, как мы его обыкновенно понимаем: он унаследовал их от воззрений прошедших веков во всей их чистой человечности и только приспособил к своим особым задачам. Освободить эти мифы от противоречивых воздействий христианской мысли и восстановить в них вечную поэму чистой человечности — такая именно задача стояла перед исследователем новейших времен, и поэту оставалось только окончательно ее завершить.

Мы видели уже, что основные черты мифа о Летучем голландце предвосхищены в отчетливом образе эллинского Одиссея, что этот Одиссей в своем порыве вырваться из объятий Калипсо, в своем бегстве от чар Цирцеи, в своем тяготении к земной и близкой ему женщине его родины выражал свойственные эллинскому духу элементы того же явления, которое в бесконечно усиленном и обогащенном новым содержанием виде мы открываем в Тангейзере. Точно так же мы находим в одном из греческих мифов не особенно древнего происхождения основные черты сказания о Лознгрине. Кто не знает Зевса и Семелу? Бог полюбил земную женщину и ради этой любви является к ней в человеческом образе. Но Семела узнает, что возлюбленный явился не в своем настоящем виде, и увлеченная порывом истинной любви требует от супруга, чтобы он показался ей во всем чувственном блеске своей божественной личности. Зевс знает, что должен будет уйти от нее, что это будет ее гибелью. Он страдает от сознания необходимости исполнить губительное требование Семелы. Затем он осуществляет его, и смертоносный для людей блеск его божественного явления поражает возлюбленную. Неужели этот миф сочинен обманом жрецов? Как это нелепо — от государственно-церковной, классово-эгоистической эксплуатации благороднейших человеческих мечтаний строить мосты к тем действительным образам, которые расцвели из мечты, сделавшей человека человеком! Не бог создал историю Зевса и Семелы, а человек в его чисто чело-

веческом порыве. Кто внушил человеку, что бог изнывает в томлении любви по земной женщине? Конечно, только сам человек, который, как бы высоко за пределами привычной ему земной обстановки ни находился предмет его стремления, все же может наделить его чертами лишь собственной человеческой сущности. С высоты заоблачных сфер, куда он взвивается на крыльях мечты, он может жаждать, в конце концов, только чисто человеческого, только наслаждений, свойственных его собственной натуре как самого желанного вообще. В чем же заключается та своеобразнейшая черта человеческой природы, к которой как к своему единственно возможному удовлетворению мы неизбежно возвращаемся, пройдя через тоску недостижимых далей? Это — необходимость любви. А существо этой любви в наиболее истинном своем выражении есть требование полной чувственной правды, стремление насладиться всеми чувствами, стремление всеми силами существа обнять предмет своей любви. Разве в этом конечном чувственно определенном объятии может не погибнуть, не исчезнуть божество? Разве стремление к богу не отрицает, не уничтожает самого человека? Разве мы не имеем тут откровения любви в ее истинной высочайшей сущности? Преклонитесь же вы, наводящие страх критики, перед всемогуществом поэтической мечты человечества, как она проявилась в народном мифе! Вещи, которых вы никогда не поймете рассудком, даны здесь с единственно возможной, ясно уловимой для наших эмоций чувственно совершенной достоверностью.

Царство неба, с высоты которого бог тоскует по человеку, расширено христианской мечтой до безграничных пределов. Для эллина это была окруженная облаками сфера молний и громов, откуда Зевс спускался вниз, чтобы во всеоружии своих знаний стать человеком. Для христианина голубое небо расплылось в безбрежную стихию невоздержной тоски, в которой тонули все лики богов, и только его собственный образ, образ алчущего человека, носился навстречу ему из мира фантазии. Через предания всех народов, живших на берегу моря или рек, впадающих в море, проходит

одно довременно древнее разнообразно повторяющееся видение: по голубому зеркалу волн к ним приближается незнакомец, высокая красота и чистая добродетель которого увлекают и побеждают все сердца непреодолимым очарованием. Это — воплощенное видение алчущей души, которая грезит о счастье за пределами этих зеркальных вод в неведомых для нее пространствах. Незнакомец снова исчезал по морским волнам, как только начинались расспросы о том, кто он такой. Однажды, повествует сказание, на берегу Шельды в лодке, которую вез лебедь, явился из-за моря дивный герой. Он освободил от преследований невинную деву и обручился с ней. Но когда она стала допытываться, кто он такой и откуда явился, он должен был от нее удалиться и все покинуть. Отчего этот образ, когда он обрисовался предо мною в самых простых своих чертах, увлек меня с такою непреодолимо притягательною силою, что сейчас же по окончании «Тангейзера» я должен был заняться всецело им, это стало ясно для меня, для моего чувства, из ближайших впечатлений моей личной жизни.

Я вернулся в Дрезден для постановки «Тангейзера» с готовым наброском «Лоэнгринга». Постановка эта подготовлялась в атмосфере больших надежд театральной дирекции и немалых жертв с ее стороны, которые должны были эти надежды оправдать. Восторженно приняв «Риенци» и холоднее «Летучего голландца», публика ясно показала, какими именно операми я мог бы ее удовлетворить. На этот раз она оказалась обманутою в своих ожиданиях: растерянная и неудовлетворенная ушла она с первого представления «Тангейзера». Меня охватило чувство полнейшего одиночества. Немногие друзья, сердечно мне сочувствовавшие, сами были угнетены мучительностью моего положения, и их невольное смущение было единственным свидетельством некоторого благожелательного ко мне отношения со стороны общества. Для того чтобы исправить отдельные недочеты исполнения, а также дать публике время уяснить себе мысль «Тангейзера», второе представление его было назначено только спустя неделю после первого. Эта неделя по своему значе-

нию равнялась для меня целой жизни. Не оскорбленное тщеславие, а боль вырванной с корнем мечты поразила меня до самой глубины души. Я понял, что «Тангейзер» проник только в сердца немногих близких мне друзей, а не в душу публики, которую я невольно имел в виду, отдавая на сцену свою оперу: тут было какое-то противоречие, которое казалось мне неразрешимым. Мне представлялась лишь одна возможность привлечь сочувствие публики, а именно: раскрыть ей смысл произведения. Но тут я впервые с резкой определенностью почувствовал, что характер обычных у нас оперных представлений идет в полный разрез с тем, что требую от сцены я. В нашей опере на первом плане стоит п е в е ц с чисто материальным действием своих голосовых средств, а и с п о л н и т е л ь занимает второе или даже еще менее видное место. Соответственно этому и публика прежде всего требует услаждения своего слухового нерва и почти совершенно не думает наслаждаться драматическим представлением. Мои же требования сводились как раз к обратному: мне нужен был в первую голову исполнитель, а певец только как помощник исполнителя — нужна была, значит, и публика, которая ставила бы одинаковые со мною требования. Только при таких условиях — это было для меня ясно — можно было бы говорить о впечатлении от самой вещи. Но раз требования эти не были осуществлены, то впечатление от «Тангейзера», естественно, должно было получиться крайне спутанное. Таким образом, я не мог не казаться самому себе помешанным, который говорит на ветер и думает, что ветер может его понять. Я говорил публике о вещах, которые должны были остаться непонятыми тем более, что даже я з ы к, которым я говорил, был непонятен. Возникавший постепенно интерес небольшой части публики к моему произведению представлялся мне добродушным сочувствием людей к судьбе дорогого им существа, впавшего в сумасшествие: это участие заставляет нас слушать безумные речи больного, разгадывать в них известный смысл и отвечать ему соответственным образом, чтобы облегчить его печальное положение. К немногим друзьям присоединяются и люди

совсем равнодушные. Для них слушать помешанного и от разумных и безумных обрывков его речей испытывать острую неуверенность в том, стал ли безумец внезапно нормален или они сами спятили с ума, является пикантным развлечением. Так, а не иначе представлял я себе с тех пор мои отношения к настоящей «публике». Благосклонности дирекции, а главное, усердию и таланту исполнителей удалось все-таки дать моей опере постепенный ход. Но этот успех уже не мог обмануть меня: я знал теперь свои отношения со зрителями, и если бы я мог еще иметь на этот счет какие-нибудь сомнения, то последующий опыт должен был выяснить мне все дело с полной определенностью.

Результат моего прежнего ослепления относительно публики и моих отношений к ней дали себя теперь чувствовать с ужасною силою. Мне ясно представилась вся невозможность создать «Тангейзеру» не только широкий успех, но и простую популярность в немецких театрах. А это, в свою очередь, означало полный развал моего внешнего положения. Почти исключительно ради того чтобы спастись от крушения, я сделал еще некоторые шаги для распространения моей оперы: я направил мое внимание на Берлин. Но от администрации королевских прусских театров я получил отказ с указанием на то, что для представления в Берлине опера моя слишком «эпически» скомпонована. Между тем генеральный интендант королевской прусской Придворной капеллы был, по-видимому, иного мнения. Когда при его посредстве я искал возможности испросить у короля разрешения посвятить ему «Тангейзера» и таким образом заинтересовать его постановкою этой оперы, то в ответ я получил следующий совет: ввиду того, что, с одной стороны, король принимает только такие произведения, которые ему известны, а с другой, представление данной оперы в Берлинском королевском театре по некоторым обстоятельствам невозможно, то ознакомление Его Величества с данным произведением может быть устроено только одним путем, — если бы я согласился аранжировать кое-что из него для военных музыкантов, которые исполняют это «кое-что» в присутствии короля на параде! Глубже унижить

меня и определеннее дать мне почувствовать мое истинное положение было невозможно! С тех пор все наше официальное искусство перестало для меня существовать окончательно. Но как определить мое тогдашнее положение? И каково должно было быть настроение, овладевшее мною при таких обстоятельствах и таких впечатлениях, толкнувшее меня как можно быстрее довести до конца всю концепцию новой оперы? Хочу отчетливо изобразить его для себя самого и для друзей, чтобы объяснить то значение, какое имела для меня поэтическая обработка «Лоэнгринна», и определить ту форму, в какую должно было отлиться для меня как для художника это сказание.

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

Я бежал не от теплоты ж и з н и, а от болотной, затягивающей духоты пошлой чувственности, от жизни совершенно о п р е д е л е н н о й, от жизни современного момента. Меня и на тех высотах грели лучи любви, потому что только истинная жажда любви и вознесла меня так высоко. И когда меня охватило это дивное чувство одиночества, во мне тотчас же пробудилось новое, несказанно могучее стремление к глубине, от солнечного блеска целомудренной чистоты к уютной тени земных объятий. С этих высот жадный взор мой увидел ж е н щ и н у: ту самую, по которой тосковал



Летучий голландец среди своих морских скитаний и страданий, ту женщину, которая небесной звездой указывала Тангейзеру путь ввысь из манящего наслаждениями грота Венеры, ту женщину, наконец, которую Лоэнгрин с солнечной высоты привлек на греющее лono земли. Лоэнгрин искал женщину, которая верила бы в него, не спрашивала бы, кто он и откуда пришел, а любила бы его таким, какой он есть, таким, каким он явился к ней. Он искал женщину, перед которой ему не надо было бы объясняться и оправдываться, которая любила бы его безгранично. Он принужден был поэтому утаить черты своей божественной сущности, потому что именно скрывая, не выявляя того, что в нем высокого или, вернее сказать, возвышенного, он ограждал себя от преклонения и восхищения, от молитвенного смирения как перед непостижимым существом, ибо он жаждал не преклонения и восхищения, а того единственного, что могло спасти его от одиночества, успокоить его тоску: любви, возможности быть любимым, понимания, рожденного любовью. Высочайшими помыслами своими, всей глубиной своего сознания он желал сделаться, желал быть ничем иным, как только человеком, настоящим, истинным, исполненным теплоты и вызывающим теплые чувства к себе, словом — человеком вообще, а не богом, т. е. абсолютным художником. Так Лоэнгрин тосковал по женщине, по человеческом сердце. И он спустился с высот своего блаженного одиночества, как только услышал снизу из толпы людей крик женщины о помощи, крик человеческого сердца. Но на нем сияет предательский ореол высшей природы, он не может не казаться людям чудесным: изумление толпы, шипение зависти отравляют душу любящей его девушки. Ее сомнения и ревность доказывают ему, что она м о л и л а с ь на него, но не п о с т и г л а его, и эти сомнения вырывают у него признание своей божественности. После этого Лоэнгрин, уничтоженный, возвращается снова к своему одиночеству.

Мне трудно и больно сейчас понять, каким образом могла не ощущаться глубокая трагичность и этого сюжета, и этого образа. Мне трудно понять, каким об-

разом фигура Лоэнгринна могла показаться холодной и оскорбительной, способной скорее оттолкнуть, чем вызвать симпатию <....>

Трагизм в характере, во всем положении Лоэнгринна имеет свои глубокие причины в основах современной жизни: в творце художественного произведения он отразился в тех же чертах, в каких выступает в герое поэмы. С твердым убеждением я признаю теперь, что характер и положение Лоэнгринна являются единственным подлинным типичным трагическим сюжетом, вообще трагическим элементом всего современного уклада и имеют для данной минуты такое же значение, какое при совершенно других обстоятельствах имела «Антигона» для общественной жизни древней Греции.

Над этим истинно трагическим моментом современности возносится только полное единство духа и плоти, действительный и незаменимо радостный элемент жизни и искусства будущего в их наивысших потенциях. Признаюсь, что дух скептически настроенной критики настолько заразил меня самого, что я готов был приступить к искусственной мотивировке и серьезной переделке всего произведения. Благодаря этой критике я на некоторое время до такой степени выбился из колеи правильного к нему отношения, что в ошибочном порыве мысли даже набросал развязку, где Лоэнгрин, несмотря на разоблачение его истинной сущности, все-таки остается с Эльзой. Но всю неудовлетворенность и неестественность подобной развязки чувствовал не только я сам, создавший ее в состоянии какого-то отчуждения от собственной сущности, но и дружественно расположенный ко мне критик. Мы сообща пришли к заключению, что элемент, шокирующий современное критическое сознание, лежит в неизменных особенностях сюжета, но что, с другой стороны, весь сюжет до такой степени поднимает и направляет наше чувство, что не может не иметь отношения к нам, не может не явиться в оболочке искусства желательным и могучим источником обогащения всей сферы наших восприятий, самой нашей способности реагировать на известные вопросы соответствующими ощущениями <...>

Оттого понять «Лоэнгина» мог только тот, кто освободился от отвлеченной, всеобобщающей формы созерцания непосредственных явлений жизни. Кто мыслит эти явления, прямо вырастающие перед индивидуальным творческим духом из реальной правды действительности, только под углом определенных общих схем, тот не поймет в них ничего: он видит не самые явления, а лишь готовую схему, в которую они вовсе не укладываются. Кто в «Лоэнгине» открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность. Эту сущность, сущность совершенно нового, в историческом смысле слова, явления человек старается постичь при помощи того самого аппарата, который вообще доставляет питание его рассудку, его категориям: аппарата чувственных ощущений. Но лишь искусство, окончательно выразившееся в своей внешней форме, может произвести необходимое сильное впечатление на чувства, и только тот, кто ощутил его во всем совершенстве его формы, только тот, следовательно, кто получил полное эмоциональное удовлетворение на почве высоких восприятий, в силах объять умом и его новое содержание. Здесь я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни, к тому самому элементу, которому в разработке сюжета «Лоэнгина» я придал художественно-артистическую форму. Художник неизбежно и естественно стремится к тому, чтобы его поняли и восприняли непосредственно чувством. А невозможность охватить это чувство во всей его непосредственности и определенности при современном состоянии искусства, затем — вынужденная необходимость вместо чувства обращаться почти исключительно к критикующему рассудку, — вот в чем трагизм положения, который я сам как художник должен был ощутить <...>

Критика оказалась бессильной видоизменить образ моего Лоэнгина. Эта победоносная борьба артистического чувства с мыслью современной критики еще более разогрела мое стремление придать этому образу как можно более законченную в художественном отношении форму. Я понял, что осуществление задуманной

концепции должно оправдать правильность моего инстинкта в сфере чувства. Мне ясно представилось, что основная причина, создающая превратное толкование всего трагизма моего героя, заключается в следующем: Лоэнгрин спускается будто бы из блестящего царства холодного, без всяких страданий достигнутого великолепия, и только ради этого великолепия, ради того, чтобы не переступить через противоестественный закон, над ним тяготеющий, отворачивается от земных страстей и возвращается к радостям своей божественной натуры. Тут прежде всего сказался весь произвольный характер современной критики, которая не считается с непосредственными впечатлениями, а бессознательно направляет их в известную сторону. Кроме того, нетрудно было понять, что превратные суждения о «Лоэнгрине» исходят из произвольного толкования того основного закона, который в действительности является не каким-то внешним постулатом, а лишь выражением внутренней сущности человека, его стремления от великолепия одиночества к пониманию через любовь <...>

В Эльзе я сразу увидел необходимый для моего замысла контраст Лоэнгрину, некоторое противоположение ему, не слишком, впрочем, далеко от него находящееся, противоположение не абсолютное, а являющееся скорее второю половиною, неизбежным элементом его собственной сущности, необходимым и желанным восполнением его личности. Эльза – это та бессознательная, произвольная стихия, в которой должны освободиться сознательные и волевые силы Лоэнгринна. Но, с другой стороны, само стремление Лоэнгринна к такому освобождению является бессознательно необходимою, произвольною силою, которая и сближает его с Эльзой. Это «бессознательное сознание», которое я ощущал подобно Лоэнгрину в самом себе, открыло моему внутреннему горизонту натуру женщины, особенно когда пришлось точно воссоздать ее на сцене. И мне до такой степени удалось проникнуть в настоящую ее сущность, что я мог достигнуть полного ее выражения в облике созданной мною любящей Эльзы. Взрыв ее ревности я должен был вполне оправдать,

так как именно в нем открываются для нас чисто человеческие черты ее любви. Я страдал настоящим глубоким страданием, обливался горячими слезами, когда почувствовал неизбежную трагическую необходимость разрыва, гибели любящих друг друга существ. Я открыл женщину, которая, сознательно влекомая необходимыми особенностями любви, идет к своей гибели: женщину, которая при всей невоздержанности молитвенного преклонения, готова скорее все потерять, чем отказаться от полного обладания любимым человеком. Я нашел женщину, которая в своем столкновении с Лоэнгрином гибнет сама, чтобы увлечь к гибели и его: женщину, которая может любить только так, а не иначе, которая через ревность переносится из восторженного преклонения в сферу настоящего чувства, которая самую непонятность своего падения открывает истинную сущность своих настроений. Я создал возвышенную женщину, от которой должен уйти Лоэнгрин, ибо он не может понять ее, оставаясь верным исключительно особенностям своей натуры. Лоэнгрин был для меня стрелой, выпущенной наудачу в поисках благородной добычи, которую я чувствовал издали сердцем, но не видел умом. Но зато я напал на след того истинно женственного, которое должно принести избавление и мне и целому миру после того как мужской эгоизм, даже в благороднейшем своем проявлении, оказался уничтоженным и разбитым перед ним. Эльза, женщина до тех пор не разгаданная, а теперь понятая, необходимейшее воплощение чистейшей произвольности наших чувств, сделала меня истинным революционером. Она была для меня тем духом народным, к которому, ища избавления, я стремился как художник <...>

Одно только поддерживало меня: мое искусство, которое не было ни рычагом для славы, ни орудием для приобретения денег, а было лишь средством для передачи моих воззрений чувствующим сердцам. Когда я отбросил, наконец, от себя и ту внешнюю силу, которая толкала меня еще недавно на спекуляцию во имя успеха, я в первый раз по-настоящему понял необходимость направить все старания на создание художественно-артистического органа, при посредстве которого

я мог бы дать выражение строю моих мыслей. Этим органом должен был стать театр или, вернее сказать, театральное-сценическое искусство: чем дальше я продвигался вперед, тем больше я сознавал, что именно оно является моментом, разрешающим задачи поэта. Только в нем воля его облекается в определенную чувственно доступную форму известного акта. В этом огромном в своей важности вопросе я всегда отдавался случайностям судьбы. Но теперь я почувствовал, что только на определенном месте, при определенных условиях можно привести в исполнение все верное, все необходимое, и что это не осуществится до тех пор, пока за дело не возьмется в ближайшем будущем чья-нибудь надежная рука. С тех пор увидеть вполне реализованными на сцене мои художественные замыслы — лучше всего, конечно, в Дрездене, где я жил и работал, — было единственной целью, достойною всяческих усилий с моей стороны. При этом я совершенно упускал из виду свойства публики. Мне думалось, что она будет захвачена духовно-эмоциональным совершенством сценических представлений, что ее чисто человеческие настроения можно будет легко увлечь и направить к высшим задачам.

Вот почему я вновь обратился к тому художественно-артистическому учреждению, в управлении которым я участвовал уже в течение шести лет в качестве дирижера оркестра. Я говорю: обратился вновь, потому что прежний опыт вселил в меня безнадежное равнодушие к этому учреждению. За годы дирижерства мне все яснее становилась причина моей внутренней несклонности принять место капельмейстера в каком-нибудь театре, а тем более — в театре королевском. Наши театральные учреждения, в общем, не имеют никакой другой цели, как из вечера в вечер предлагать одно и то же развлечение, ни в ком не вызывающее страстного интереса, но продиктованное известным меркантильным расчетом и принимаемое скучающей публикой больших городов без всяких усилий. Все, что реагирует против такого назначения театра с чисто художественной точки зрения, всегда оказывается бесплодным. Весь практический вопрос заключается при

этом лишь в одном: для кого именно предназначается развлечение. Городской черни, воспитываемой в искусственной грубости, преподносятся тривиальные шутки и неуклюжие непристойности, а благонаправленных филистеров буржуазного класса убаживают моральными пьесами из интимно-семейной жизни; наконец тонко образованным, роскошью искусства избалованным представителям привилегированных высших классов подаются изысканные блюда с самым причудливым эстетическим гарниром <...>

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

Я хотел разработать обширный план реорганизации театра, а как только революция коснется этого учреждения, выступить во всеоружии фактов. От меня не ускользнуло то соображение, что при новом возможном строе государственного хозяйства субсидирование театра из казенных средств будет подвергнуто жесточайшей критике. Как только дело дойдет до этого пункта, как только будет признана бесполезность всяких денежных трат на театр, чего можно было ожидать с уверенностью, я должен был выступить с моим планом. Бесполезность и бесцельность таких расходов я должен был доказать не только с государственно-экономической точки зрения, но и с точки зрения чисто художественного интереса. Вместе с тем мой план дол-

жен был раскрыть перед буржуазным обществом истинную цель театрального искусства, а перед теми людьми, которые со справедливым негодованием усматривали в нынешнем театре бесполезное и даже вредное обществу учреждение, разоблачить необходимость отдать в распоряжение этого дела все доступные средства.

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

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



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

Со времени возвращения из Парижа в Германию моим любимым занятием стало изучение немецкой старины. Я уже раньше упоминал о том глубоком тяготении к родине, которое охватило меня тогда. Но своею современностью эта родина не могла меня удовлетворить, и я почувствовал, что в основе этой тоски лежит иное, более глубокое стремление, питаемое иной страстью, а не простое влечение к родине данного исторического момента. Как бы для того, чтобы измерить глубину этого стремления, я погрузился в родную стихию первобытной старины, как она выступает из преданий прошлого, увлекая и волнуя нас тем сильнее, чем враждебнее и холоднее отталкивает современность. Все наши желания и горячие влечения, действительно переносящие нас в будущее, мы стараемся воплотить в чувственные образы при помощи картин прошлого, чтобы таким путем найти для них ту форму, которую современная действительность не в состоянии им дать. Стремление облечь художественной плотью грезы сердца и желание выяснить, что, собственно, так непреодолимо влечет меня к первоисточнику родных преданий, привели меня шаг за шагом в область седой древности. Здесь, в этой глубокой старине, я к великому моему восторгу открыл человека юношески прекрасного, в полном расцвете и свежести сил. Мои занятия привели меня через средневековые сказания к самому корню первобытного немецкого мифа. Я сбрасывал с него одну за другой одежды, безобразно накинутые позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересуется нас больше, чем ее действительные формы, — это был во всей своей наготе на-

стоящий живой человек, в котором я различал неестественное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще <...>

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

Создавая «Риенци», я еще задавался мыслью написать «оперу»: для этой цели я искал сюжет и, озабоченный только «оперой», брал его из готовых текстов, по самой своей форме приспособленных к целям творческого воссоздания. Драматическая сказка Гоцци, пьеса Шекспира, наконец, роман Бульвера — все это казалось подходящим для такой задачи. Создавая «Риенци», я пользовался сюжетом, как пользовался бы им человек, пишущий исторический роман: довольно свободно, руководствуясь одними только личными впечатлениями. Я искал для него формы «сквозь призму оперы» — так выразился я по этому поводу. «Летучий голландец», происхождение которого из интимных личных переживаний я уже описал подробнее выше, начал собою новую стезю моего развития: я сам стал поэтическим творцом сюжета, который лежал передо мной в элементарно грубых чертах народного сказания. Итак,

по отношению к моим драматическим произведениям я был прежде всего поэт, а потом уже, при подробной разработке темы, и музыкант. Но я был тот поэт, который заранее предвидит момент, требующий музыкального выражения. И я до такой степени владел этой стороной дела, что, наметив какую-нибудь поэтическую тему, мог не только рассчитывать на свою способность осуществить ее с музыкальной стороны, но, сознавая это, и чувствовал себя свободнее по отношению к сюжету, ко всем необходимым чертам его, чем если бы я работал специально для музыки <...>

С указанного поворотного пункта определяющую роль в моей художественно-эстетической работе играл сюжет, воспринятый непременно сквозь призму музыки. Вот почему я неизбежно должен был прийти к постепенному полному разрыву с традиционной оперной формой. Эта оперная форма не была никогда сама по себе вполне определенной формой, охватывающей все содержание драмы, а скорее произвольным конгломератом отдельных маленьких песенных форм, случайно чередующихся арий, дуэтов, трио и т. д., которые в сочетании с хорами и ансамблями являли собой истинную сущность оперы. При поэтической обработке моих сюжетов мне никоим образом нельзя было воспользоваться этими существовавшими уже и до меня формами, а необходимо было думать о драматической разработке предмета, понятной для чувства. Мне казались невозможными никакие иные подразделения и разъединения в ходе драмы, кроме актов, в которых меняется место или время действия, и сцен, в которых меняются сами действующие лица. Пластическое единство мифологического сюжета делало для меня совершенно лишними все те мелкие сценические детали, которые так необходимы современному драматургу для объяснения сложных исторических событий; вся сила изображения могла сосредоточиться у меня на немногих абсолютно важных и решительных моментах действия. На этих немногих сценах, в которых каждый раз полностью раскрывалось какое-нибудь определенное настроение, я мог остановиться подольше с хорошо рассчитанным планом исчерпать предмет как можно глубже. Ничто не

заставляло меня удовлетворяться одними намеками и ради внешней экономии торопливо бросаться от одного намёка к другому. Я имел возможность с необходимым спокойствием давать отчетливое изображение простого сюжета до последних его основ, уловимых для драматической обработки. При таком характере моего материала я, набрасывая отдельные сцены, не должен был заранее считаться с какой-либо определенной музыкальной формой, ибо эти сцены из внутренней своей сущности predeterminedляли свойственное им музыкальное воплощение. Мне и в голову не могло прийти, при полной уверенности на этот счет, произвольными внешними приемами и насильственным внедрением условных оперных номеров для пения нарушить необходимую, из самой сущности намеченных сцен выросшую музыкальную форму. Таким образом, я шел к уничтожению арий, дуэтов и других оперных условностей не во всеоружии логических оснований, не как сознательный творец новых форм: падение старой формы неизбежно вытекало из свойств самого материала, о понятном для чувства сценическом воплощении которого с помощью необходимых для этого средств я больше всего и заботился. Бессознательное тяготение к традиционной оперной структуре я чувствовал в «Летучем голландце» еще настолько, что каждый, кто внимательно займется им, легко заметит, что расположение многих сцен внушено ею. Только начиная с «Тангейзера», особенно с «Лоэнгрина», по мере сближения моих тем с теми формами, которые требуются для передачи их на сцене, я начал окончательно освобождаться от этого влияния. Форма сценического воображения стала определеннейшим образом применяться к требованиям и особенностям сюжета и заключенных в нем ситуаций.

На самую ткань моей музыки, на сплетение и разветвление тематических мотивов это обстоятельство, всецело обусловленное природою поэтического предмета, имело совершенно исключительное влияние. Подобно тому, как распределение сцен исключало все чуждые, лишние детали и направляло все внимание на основное настроение пьесы, так и построение всей драмы подчинялось у меня некоему единому принципу,

некоему единству, очевидными звеньями которого являлись те немногие, решающие в смысле настроения ситуации, о которых я говорил. Настроение каждой сцены должно было быть серьезно согласовано с настроениями других сцен, так что последовательное развитие одного настроения из другого, поддающееся отчетливому восприятию, и являлось выражением единства драмы. Каждое из этих основных настроений должно было, согласно свойствам сюжета, найти свое музыкальное выражение, действовавшее на слух как определенная музыкальная тема. Если в ходе драмы желанная полнота эмоций достигалась только путем непрерывного ощутимого нарастания уже возбужденных отдельных настроений, то, следовательно, и музыкальный элемент, непосредственно действующий на чувство, должен был принять здесь решающее участие. И это достигалось само собою при помощи всегда характерного сплетения основных тем, распространявшегося не на одну только сцену (как прежде в отдельном оперном соло), а на всю драму и притом в теснейшей связи с ее поэтическим замыслом. В третьей части моей книги «Опера и драма» я с теоретической точки зрения указал и установил особенности и видную роль подобной тематической разработки в процессе уяснения всякого художественного замысла. Всем этим я хотел бы, согласно с целью настоящего «Обращения», сосредоточить внимание только на следующем: к приему, не применявшемуся раньше к целой драме, я пришел не умозрительным путем, а путем опыта, следуя внушениям моих художественно-артистических задач. Припоминаю, что прежде чем взяться за настоящее выполнение «Летучего голландца», я набросал балладу Сенты 2-го действия и написал стихи к ней и мелодию. В нее я бессознательно вложил тематическое зерно всей музыки оперы. Это была поэтическая картина драмы, как она рисовалась в моей душе. И когда работа была доведена до конца, у меня явилась большая охота назвать ее «драматической балладой». При окончательном выполнении композиции эта тематическая картина невольно распространилась у меня как законченный в художественном отношении элемент на

всю драму: мне надо было только шире и полнее развить те отдельные тематические ростки, которые заключались в балладе согласно их собственным направлениям, и все основные настроения оперы вставляли сами собой в определенных формах. Я поступил бы совершенно неосмысленно как оперный композитор, если бы придумал новые мотивы для одного и того же настроения, повторяющегося в различных сценах. Но к этому я не имел ни малейшей склонности, так как стремился создать не конгломерат отдельных оперных номеров, а лишь выразительное изображение определенного предмета.

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

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

В чисто музыкальный период моей юности я, помнится, часто думал о том, как бы изобрести такие очень оригинальные мелодии, которые носили бы особенный, свойственный мне одному отпечаток. Чем больше я приближался к тому периоду, когда музыкальное творчество стало связываться у меня с поэтическим материалом, тем больше исчезала забота о своеобразности мелодии и, наконец, угасла совсем. В моих прежних операх я пользовался традиционной или современной мелодией. Я подражал им, их сущности,

стараясь при помощи гармонических и ритмических тонкостей проявить свою самобытность и оригинальность. Но у меня всегда было больше склонности к широкой протяжной мелодии, чем к короткому, оторванному и контрапунктически построенному мелосу, годному, собственно, для камерной инструментальной музыки. В своем «Запрете любви» я впал явно в подражание модной итальянской кантилене. В «Риенци» всюду, где не задавал тон сам сюжет, меня вдохновлял итальянско-французский мелос, с которым я познакомился раньше в операх Спонтини. Но привычная современному слуху оперная мелодия все более теряла власть надо мной и, наконец, совершенно утратила ее, когда я стал работать над «Летучим голландцем». Причиной этой эмансипации был дух всего того направления, в которое я вступил, начав эту работу, но зато компенсацию потерянной оперной мелодии я нашел в народной песне, которая стала мне очень близка. Уже в той балладе, о которой я говорил выше, я невольно интересовался особенностями национального народного мелоса; еще ярче сказалось это в песне прях и особенно в песне матросов. По сравнению с современным итальянским мелосом народная мелодия резче всего отличается своей явной ритмической оживленностью, унаследованной ею от народного танца. Ведь наша абсолютная мелодия теряет свою общепонятность как раз настолько, насколько она удаляется от этой ритмической особенности. А так как история современной оперной музыки является исключительно историей абсолютной мелодии, то весьма понятно, почему новейшие, преимущественно французские, композиторы и их подражатели должны были снова прийти к чисто танцевальной музыке. Контрданс со всеми его разновидностями определяет собой всю оперную мелодию вообще. Мне же было не до оперных мелодий, мне важно было найти удачное выражение для задуманного сюжета. В «Летучем голландце» я поэтому пользовался ритмической народной мелодией, но лишь там, где самый сюжет вводил меня в соприкосновение с народным элементом, выразить который может только национальный колорит музыки. Везде, где мне надо было

изобразить ощущения действующих лиц, выражаемые эмоциональной речью, я должен был безусловно воздерживаться от ритмической народной мелодии, или, вернее говоря, мне она тогда вовсе не приходила в голову. Здесь приходилось речь, полную эмоций, передавать таким образом, чтобы участие слушателя возбуждалось не мелодической формой как таковой, а теми ощущениями, которые в ней выражаются. Оттого мелодия должна была сама собой возникнуть из речи. Как чистая мелодия она вовсе не возбуждала к себе никакого интереса: она привлекала к себе внимание лишь постольку, поскольку являлась чувственной оболочкой ощущения, ясно намеченного в самой речи. При таком понимании мелодического элемента я совершенно отступил от обычного в оперной композиции приема. Исходным пунктом своих сознательных стремлений я ставил не привычную мелодию или мелодию вообще: она возникала у меня из диалога, построенного на чувстве. Анализ «Летучего голландца» показывает, как медленно и постепенно покидало меня влияние обычной оперной мелодии. Традиционный мелос имел еще надо мной такую власть, что часто у меня даже попадается каденция в совершенно обнаженном виде. Для всякого, кто признает, что «Летучим голландцем» я вступил на новый путь по отношению к мелодии, это может служить доказательством того, как мало расчета и рефлексии было у меня тогда. В дальнейшем развитии моей мелодии, которое я произвольно продолжал в «Тангейзере» и «Лоэнгрине», я отстранялся все дальше и дальше от этого влияния, и только намеченное в стихе чувство давало тон определенному повышенному музыкальному выражению. Но в «Тангейзере» еще особенно ощущается предвзятая форма, т. е. ощущается сознательное намерение превратить речь в мелодию. Теперь мне ясно, что к этому меня толкало несовершенство современного стиха, в котором я не мог найти ни поддержки, ни основы для внешнего выражения музыкального мотива <...> Ритм современного стиха существует лишь в воображении, и ощутить это с особенной ясностью мог только композитор, желавший найти именно в нем материал для мелодии. Этот стих



вынуждал меня либо вовсе отказаться от мелодического ритма, либо, раз я с точки зрения чистой музыки чувствовал потребность в нем, взять ритмический элемент мелодии при помощи произвольной мелодической комбинации из традиционной оперной мелодии и навязать его стиху хотя бы даже искусственно. Но везде, где выразительность поэтического слова отличалась такой яркостью, что мелодия могла сама собой вылиться из него, эта мелодия должна была утратить всякий ритмический характер, если только ее связь со стихом не удерживалась искусственно. Такого рода положение несравненно больше наполняло меня сознанием моей задачи, чем если бы я, наоборот, старался оживить мелодию произвольной ритмичностью.

Все это ввело меня в теснейшее и плодотворнейшее соприкосновение со стихом и языком, в которых только и может найти опору здоровая драматическая мелодия. Недостаток ритмической определенности или, вернее, рельефности в мелодии я возмещал гармонической оживленностью выражения, которую я один ощущал с такой необходимостью. Новейшие оперные композиторы, стараясь придать шаблонной оперной мелодии, с ее величайшим убожеством и стереотипной неподвижностью, новизну и пикантность, придумывают утонченнейшие ухищрения<sup>3</sup>, а та гармоническая подвижность, которую стал придавать своей мелодии я, выросла из сознания совершенно другой потребности. От традиционной мелодии я отказался совсем. Не имея для ее ритмического элемента никакой поддержки, никакого обоснования в стихе, я придавал ей вместо фальшивого ритмического одеяния гармоническую характеристику, которая, действуя на слух, делала ее непосредственной носительницей выраженного в стихе чувства. Далее я стал подчеркивать индивидуальный элемент этой мелодической выразительности усилением инструментального аккомпанемента оркестра с целью, которая сама собой отсюда вытекала – дать чувственный облик гармонической мотивировке мелодии.

---

<sup>3</sup> Вспомним, например, те вымученные гармонические вариации, с помощью которых пытались сделать нечто новое из старой избитой россиниевской заключительной каденции.

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

Намечая план «Зигфрида» и не считаясь пока с формой будущего музыкального его воплощения, я чувствовал невозможность или, по крайней мере, неуместность выполнить это произведение при помощи современного стиха. В концепции «Зигфрида» я видел перед собой человека во всей естественной, радостной полноте его чувственно-внешней жизни. Никаких исторических драпировок. Движения его не парализованы внешними условиями. Все они свободно изливаются навстречу каждому впечатлению из глубины его внутренней жизнерадостности. Как бы ни скоплялись вокруг него в бешеном вихре страстей заблуждения и разного рода замешательства, могущие совершенно его погубить, все же герой мой ни на одно мгновение, даже перед лицом смерти, не должен замутить внутренне-него пенистого потока, рвущегося на поверхность, никогда не должен подчинить себя и своих действий ничему, кроме этой изнутри бьющей необходимой и неутолимой стихии самой жизни. Эльза научила меня найти этого человека, он был для меня духом вечного и единственно творящего инстинкта, олицетворенным в образе мужчины, творческим символом всякой активности, духом человека во всей полноте его высших, непосредственно свойственных ему сил и обаяния. Здесь, в движениях этого человека, было не мысленное желание любви. Нет, здесь чувствовалась вся ее плоть, здесь она трепетала в каждом его фибре, напрягала

каждый мускул, показывая всю увлекательную прелесть своей истинной сущности. И каковы движения этого человека, такими же должны быть и его слова. Для воссоздания его оказался совершенно бессильным рассудочный стих современности с его расплывчатыми, бестелесными очертаниями. Фантастический обман рифм, как некая мнимая плоть, не мог больше замаскировать произвольно растянутой, во всех направлениях расползающейся, мягкой хрящеватой субстанции, скрытой вместо живого скелета за внешним стихотворным покровом. Мне пришлось бы совершенно оставить мысль о «Зигфриде», если бы я должен был писать его современным стихом. Мне надо было, следовательно, подумать об иной мелодии речи. Но, по правде говоря, и думать-то, собственно, не приходилось. Необходимо было только решиться: там же, в первоисточнике древнего мифа, где я нашел юношески-прекрасного человека Зигфрида, я произвольно открыл и чувственно-совершенную словесную форму, в которой только и мог проявить себя этот человек. Это был гибкий стих с аллитерацией, своей согласованностью с действительным акцентом речи пригодный для передачи всякой естественной и живой ритмики, разнообразнейших оттенков настроения, — тот стих, на котором народ слагал свои сказания тогда, когда был еще поэтом и мифотворцем <...>

«Смерть Зигфрида» я задумал писать исключительно ради удовлетворения внутреннего побуждения. У меня не было и мысли о постановке ее в каком-нибудь из наших театров при существующих сейчас средствах, совершенно для этого непригодных. Лишь весьма недавно во мне родилась надежда, что при благоприятно складывающихся обстоятельствах драму эту можно будет поставить на сцене, однако лишь после многих приготовлений, которые должны расчистить для нее дорогу. Вот причина, почему я все еще не даю этому произведению никакого хода. Тогда, осенью 1848 года, я вовсе не думал еще ни о какой постановке «Смерти Зигфрида»: в поэтической и технической законченности пьесы, в некоторых попытках выполнить ее музыкально, я видел лишь мотив для внутреннего

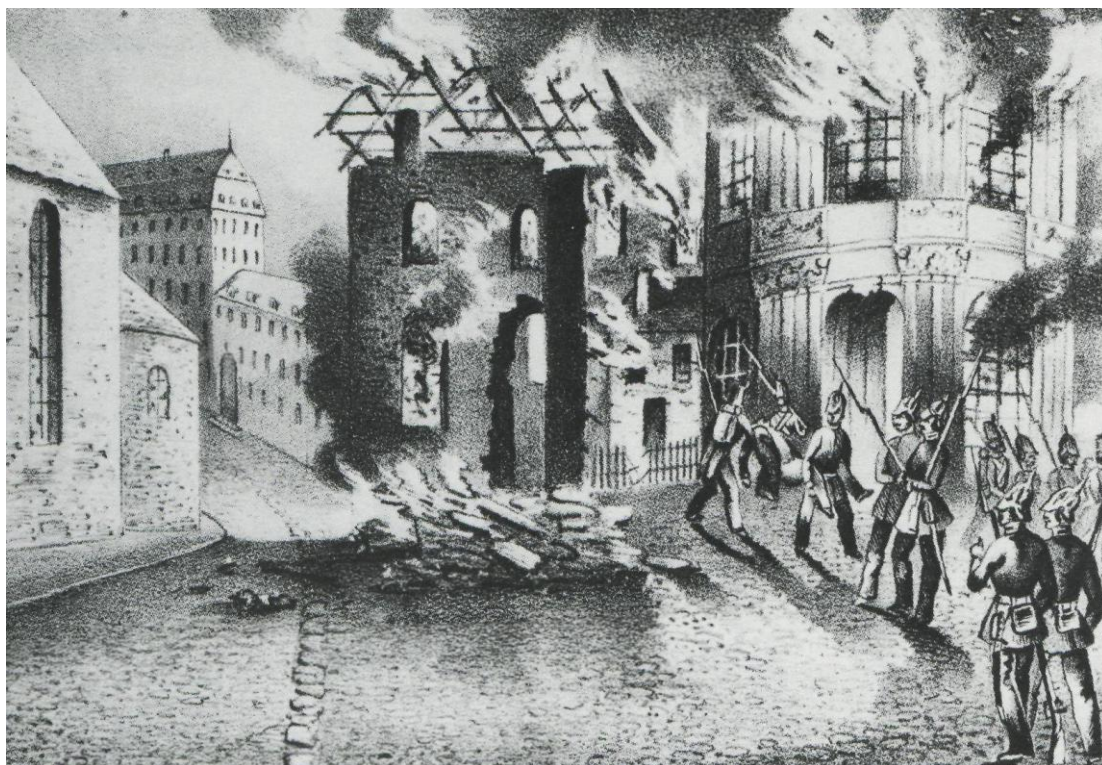
удовлетворения в эпоху глубокого отвращения к внешним делам, полной оторванности от них. В тот момент я особенно болезненно должен был чувствовать печаль моего артистического одиночества, и противостоять гнетущему действию этой боли я мог только удовлетворением моего ненасытного стремления к новым попыткам творчества. Меня влекло написать что-нибудь такое, в чем это мучительное сознание одиночества могло бы выразиться понятным для данного момента образом. И как раньше, следуя порывам внутренней тоски, я пришел к первобытной основе вечной чистой человечности, к Зигфриду, так и теперь, видя, что мои страстные порывы не могут найти удовлетворения в условиях современной жизни, что надо снова бежать от нее, от всех ее требований путем полнейшего самоотрицания, которое является единственным нашим спасением, я бросился к первоисточнику всех современных представлений, а именно к человеческому облику Иисуса из Назарета <...>

Однако два веских соображения удержали меня от исполнения этого плана: с одной стороны, противоречивый характер того материала, который находится в нашем распоряжении, а с другой — сознание невозможности публично поставить на сцене такую вещь. Для того чтобы изобразить Иисуса в перспективе современной мысли, овладевшей моим сознанием, надо было совершить слишком чувствительное насилие над историческим материалом, как он формировался под действием религиозной догмы и запечатлен в популярном представлении народа. Многие чрезвычайно известные моменты должны были получить новое истолкование, должны были претерпеть некоторые изменения более философского, нежели художественно-артистического характера, чтобы их можно было незаметно удалить из круга привычных взглядов и осветить в духе моей мысли. Но если бы мне и удалось преодолеть эти затруднения, все же я должен был бы признать следующее: единственное, что могло оттенить значение настоящего сюжета, то значение, о котором я говорю, это — характер всей современной жизни. Я должен был признать, что явившись перед лицом на-

рода в данную минуту, когда еще не снесено революцией все современное положение вещей, такая пьеса могла бы произвести действительное впечатление, хотя, с другой стороны, самую постановку подобной драмы можно представить себе только за гранью данной реальной жизни.

Отношение мое ко всему характеру тогдашнего движения было таким: либо надо всецело оставаться при старом режиме, либо надо дать полный ход новому порядку. Окинув ясным трезвым взглядом создавшееся положение вещей, я пришел к решительному убеждению, что «Иисуса из Назарета» я должен оставить со всем. Этот взгляд, брошенный из полного одиночества на мир внешней политики, показал мне, что близится катастрофа, которая должна поглотить всех тех, кто, серьезно считая необходимой коренную и существенную ломку ненормального уклада жизни, вместе с тем выше всего ценит свое личное существование даже при скверных внешних условиях. Мои прежние планы, как, например, план реформы театра, показались мне теперь детскими рядом с открытым и дерзким сопротивлением старого строя, готового ценой всего на свете сохранить в неприкосновенности свои основы. Я расстался с этими планами, как и со всем вообще, что наполняло меня надеждой и обманывало насчет истинного положения вещей. В предчувствии неизбежной дилеммы, которая должна была непременно настать, если только не решиться на измену своей сущности, своим взглядам, я избегал теперь всяких попыток художественного творчества. Каждое движение пера казалось мне смехотворным именно теперь, когда я уже не был в состоянии обманывать и опьянять себя какими художественно-артистическими надеждами. По утрам я покидал свою комнату с заброшенным письменным столом и отправлялся бродить в одиночестве куда глаза глядят, греясь в тепле просыпавшегося весеннего солнца. Мне хотелось теплеющими лучами весны разогнать весь эгоизм желаний, привязывающих меня к миру, откуда моя воля буйно рвалась на свободу. В таком настроении застигло меня Дрезденское восстание, которое я считал началом общегерманского

движения. После всего рассказанного для всякого должно быть ясно до полной очевидности, что выбора тут не оставалось для меня никакого, что я решительно должен был повернуться спиной к той самой жизни, к которой давно уже не принадлежал всем своим существом!



Пожар в театре Оперы в Дрездене во время революции в мае 1849 г.

Я не могу ни с чем сравнить то ощущение блаженства, которое охватило меня после первых мучительных впечатлений, когда я почувствовал себя свободным: свободным от терзающих вечно неисполнимых желаний, свободным от тех условий, в которых эти желания являлись единственным для меня скудным питанием! Теперь, когда меня, объявленного вне закона и гонимого, ничто уже не могло заставить солгать, когда я оставил позади себя всякую надежду на этот победоносный мир, всякое стремление к нему и с ничем не стесненной откровенностью мог громко и свободно сказать этому миру, что я, художник, презираю всю его ханжескую заботу об искусстве, о просвещении, что в жилах его нет ни единой капли истинно артистической крови, что он не может выявить из себя ни одного порыва человеческой культурности, ни одного проблеска

человеческой красоты, — теперь я в первый раз в жизни почувствовал себя свободным насквозь, здоровым и веселым, хотя я и не знал, где мне завтра случится приклонить свою голову, где найду приют.

Снова, как темный призрак давно ушедшего страшного прошлого, промелькнул передо мной Париж, куда я направился по совету одного благожелательного друга, имевшего ввиду больше интересы моего внешнего благополучия, чем внутреннее мое удовлетворение. Теперь, при первом взгляде на этот отвратительный Париж, я отшатнулся от него как от привидения ночи. Я без оглядки бежал от него на свои высоты Альпийских гор, чтобы не дышать зачумленным воздухом современного Вавилона. Здесь в кругу скоро собравшихся честных друзей я занялся прежде всего составлением протеста против тогдашних победителей революции, у которых я хотел отнять державный титул защитников искусства. Таким образом я опять взялся за перо писателя, как это было уже со мной однажды в Париже, когда, отбросив всякие надежды на славу в области искусства, я восстал против господствующего там духа формализма. Теперь я восстал на всю сущность современного искусства, на всю его связь с социально-политическим укладом текущей жизни. Чтобы завершить эту работу, я должен был собрать воедино все свои силы. В небольшой брошюре, озаглавленной «Искусство и революция», я вскрыл указанное взаимоотношение и отказался признать «искусством» все то, что под этим флагом занимается спекуляцией в расчете на дурной вкус и убожество современной публики. В более подробном исследовании под названием «Художественное произведение будущего» я намечаю губительное влияние этого взаимоотношения на самую сущность искусства, в своем раздроблении на части не способного показать настоящее, действительное, понятное творчество с действительно человеческим содержанием. В новейшей моей писательской работе «Опера и драма», подробнее разбираясь в художественно-артистической стороне предмета, я показал, что критики и люди искусства ошибочно считали до сих пор одну оперу тем явлением творчества, в котором уже даны

побеги и даже вся полнота искусства будущего, составляющего предмет моей мечты. Я показал, что лишь полный переворот всего оперного искусства мог бы установить в этой области нечто действительно верное, причем, изображая разумное и единственно целесообразное соотношение между поэтом и музыкантом, я пользовался фактами личного артистического опыта. Полагаю, что этой книгой, а также и настоящим «Обращением», я дал удовлетворение тем стремлениям, которые сделали из меня в конце концов писателя. Сейчас я вправе сказать, что тот, кто не понял меня до сих пор, уже не поймет ни при каких условиях, потому что он понять меня ... н е х о ч е т.

Во весь этот писательский период я не переставал носиться с разными художественно-артистическими замыслами. Положение мое, в общем, представлялось мне чрезвычайно ясным. Я не верил в возможность увидеть какое-нибудь мое произведение на сцене тем более, что сам же основательно отложил в сторону всякую надежду, а также и всякую попытку вступить в какие-либо прочные отношения с нашими театрами вообще. Я не только не стремился к тому, чтобы из невозможного сделать возможное, но и питал к такого рода попыткам полнейшее отвращение. И, однако, немало встречалось на моем пути внешних поводов, создававших отдаленные соприкосновения с официальным искусством. Я ушел в изгнание без всяких материальных средств, и возможный успех мой в качестве оперного композитора в Париже должен был казаться моим друзьям, а затем и мне самому, единственным источником прочного обеспечения моих дел. Но в глубине души я не допускал и возможности такого успеха. Даже более того: самая мысль о соприкосновении с Парижской Оперой была мне глубоко противна. Вследствие нужды, по совету сочувствующих друзей, которые не могли признать благоразумным мое противодействие их планам, я пытался еще раз принудить себя к последней мучительной борьбе с самим собой. Но и тут я не хотел отступить ни на шаг от своего направления. Для парижского оперного либреттиста я набросал план «Виланда кузнеца», с которым друзья мои имели



случай ознакомиться на заключительных страницах «Художественного произведения будущего». Итак, я снова поехал в Париж. В последний раз я совершил под давлением внешних обстоятельств насилие над своей настоящей природой. Это насилие так мучительно подействовало на меня, что я чуть было не дошел до состояния, близкого к отчаянию. С самого приезда в Париж меня одолело бессилие, до такой степени парализовавшее мои нервы, что уже из-за одного этого я вынужден был отказаться от всех шагов, необходимых для успеха моего дела. Вскоре мои огорчения и настроения стали до того невыносимы, что толкаемый могучим инстинктом жизни я ради спасения готов был на крайний поступок: порвать со всем, что когда-либо вызывало мое расположение, и пуститься Бог знает в какие неведомые края. Из этого отчаянного состояния меня спасли люди, питавшие ко мне истинную дружбу. Они протянули мне руку бесконечно нежной любви и не позволили сделать этого шага. Посылаю им мою благодарность! <...>

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

я могу быть понят глубоко и искренне даже людьми, в общем чрезвычайно далекими от меня, он вновь и на этот раз окончательно вернул меня искусств. Этот чудесный друг мой:

### **ФРАНЦ ЛИСТ**

Я хочу здесь подробнее остановиться на характере этой дружбы, так как некоторым она, вероятно, представляется парадоксальной. Я создал себе репутацию человека, во многих отношениях отталкивающего и совершенно неуживчивого, и потому сообщать о полных любви отношениях с этим человеком является для меня своего рода потребностью. Листа я впервые встретил в Париже во второй свой приезд туда (в апреле 1840 г. – А. К.), когда, униженный и охваченный глубоким отвращением, я отказался от всякой надежды, от всякой мысли об успехе и весь сосредоточился на борьбе с миром тогдашнего искусства, подробно обрисованной мной выше. Лист показался мне совершенно чуждым по всей своей натуре, по своему положению в том мире, где мне так хотелось достигнуть авторитета и блеска, куда, тяготая к высокому, я рвался из жалких условий моей жизни. Он вырос в нем бессознательно, был предметом его гордости и восхищения, тогда как меня этот мир холодно и бессердечно оттолкнул, и с горечью обманутого в своих надеждах человека я должен был осудить его пустоту и ничтожество. Но Лист был для меня больше, чем явление, достойное зависти. У меня не было случая познакомиться с собою, с моей сущностью, с моими произведениями. Он имел обо мне поверхностное представление, и встреча наша тоже оказалась поверхностной. Да это и было вполне понятно для человека, перед глазами которого проходили самые различные меняющиеся события. Но я был тогда не в таком настроении, чтобы спокойно и верно понять простую причину того, что произошло между нами: при общем дружеском характере и предупредительности с его стороны его поведение могло оскорбить только меня. Я не сделал Листу второго визита и, не зная его совсем, даже не чувствуя никакого расположения ближе с ним познакомиться, подумал, что это одна из тех на-

тур, которые кажутся нам по существу чуждыми и враждебными. Впоследствии, когда постановка «Риенци» в Дрездене вызвала такое неожиданное внимание ко мне, мой отзыв, который я не раз повторял перед другими при аналогичных настроениях, дошел до Листа. Его совершенно ошеломило, как неверно понят он, судя по этому отзыву, человеком, которого он почти не знал и которого узнать казалось ему теперь небезынтересным. Сейчас, когда я вспоминаю об этом моменте, мне представляются необычайно трогательными ревностные и упорные старания Листа внушить мне иное о себе мнение. Он не знал ни одного из моих произведений и поэтому в намерении сойтись со мной ближе не было еще настоящей артистической симпатии с его стороны. Это было чисто человеческое желание рассеять случайно закравшуюся в наши отношения дисгармонию, к которому примешивалось, может быть, бесконечно тонкое беспокойство, не обидел ли он меня чем-нибудь. Кому знакомы бесконечно себялюбивая бесчувственность и холодная небрежность всех наших социальных отношений, особенно отношений современных художников друг к другу, тот не может не изумиться, даже прийти в восхищение, узнав о том характере поведения, который избрал по отношению ко мне этот необыкновенный человек.

Но тогда я еще не в состоянии был почувствовать всю привлекательность любвеобильной души Листа: я смотрел сначала с некоторым удивлением на его попытки сблизиться со мной и, каюсь в моем скептицизме, даже склонен был выразить это удивление самым тривиальным образом. Лист, наконец, присутствовал в Дрездене на им самим подготовленном представлении «Риенци». После этого во всех концах света, куда бы его ни забрасывали артистические турне, Лист постоянно с непрерывным упорством, как писали мне об этом разные люди, говорил о радости, какую доставила ему моя музыка, причем он делал это просто, без всякого намерения пропагандировать меня, что было мне особенно приятно. Случилось это как раз в тот период, когда у меня сложилось окончательное убеждение, что мои драматические произведения не будут иметь ника-

кого внешнего успеха. И в то самое время, как все отчетливее и отчетливее и, наконец, совершенно решительно обозначился мой неуспех, Лист собственными усилиями создал прибежище для моего искусства. Он бросил свои скитания, обосновался в маленьком скромном Веймаре, хотя был своим человеком среди пышных городов всей Европы, и взялся за дирижерскую палочку. Там я встретил его в последний раз, когда, не зная еще ничего об истинном характере грозившего мне преследования, на несколько дней остановился в Тюрингии перед неизбежным бегством из Германии. В тот самый день, когда, по полученным сведениям, личное мое положение становилось все более и более небезопасным, я присутствовал на репетиции «Тангейзера», которую вел Лист, и был поражен, увидев в этом человеке, в его исполнении, мое второе Я. То, что чувствовал я, создавая эту музыку, чувствовал он, исполняя ее. То, что я хотел ею сказать, творя ее на бумаге, говорил и он, передавая ее в звуках. Удивительно! В тот самый момент, когда я терял родину, любовь этого редкого друга сотворила родину для моего искусства, действительную, давно желанную родину, которую я напрасно искал в других, неподходящих местах. Теперь, когда я был обречен на скитания вдали от привычных горизонтов, он, этот много переживший скиталец, водворился на продолжительное время в маленьком городке, чтобы сделать из него мой дом. Всегда и повсюду заботясь обо мне, помогая быстро и решительно, когда нужна была его поддержка, широко откликаясь на всякое мое желание из преданной любви ко всей моей сущности, Лист стал для меня тем, чего я не находил никогда раньше, в мере, оценимой лишь тогда, когда мы окружены такой симпатией со всех сторон.

В конце моего последнего пребывания в Париже, когда больной, жалкий и удрученный, я томился в бездействии, взгляд мой упал на партитуру почти позабытого мной «Лоэнгрин». Мне стало вдруг невыносимо больно, что эти звуки никогда не заговорят с мертвенно-бледной бумаги, и я написал об этом два слова Листу. Ответом его было сообщение об огромных для

скудных средств Веймара приготовлениях к постановке «Лоэнгрин». Все, что было в силах людей и вещей, было сделано для того, чтобы произведение это было понято. Но то единственное, что при неизбежных изъянах современного театрального дела действительно могло бы помочь пониманию моего произведения, активная фантазия самой публики, не находилось еще на должной высоте и искажалось рутинной. Ошибки и ложное толкование затруднили успех, для которого было так много сделано. Но что можно было предпринять для того, чтобы восполнить отсутствующее, чтобы проложить широкую дорогу к пониманию и успеху оперы? Лист очень быстро постиг и сделал это: он предъявил публике свое личное понимание, свое ощущение от оперы с захватывающей убежденностью и увлекательным проникновением, с которыми не сравнится ничто. И слова его имели успех. Тогда, увенчанный успехом, он пришел ко мне и сказал: смотри, вот чего мы достигли! Теперь дай нам новое произведение, чтобы мы могли достигнуть еще большего <...>

**Евгений Браудо**

### **ВАГНЕР И ЛИСТ**

В годы изгнания особенно окрепла дружба Вагнера и Листа. Вот как пишет об этом в комментариях к письмам Вагнера к Листу Евгений Браудо – 30-летний выпускник филологического факультета Петербургского университета, изучавший историю музыки в Германии у Римана, позднее профессор различных музыкальных институтов Петрограда и Москвы<sup>4</sup>.

13 мая в комнату Листа в Erbprinzen Hotel поступался совершенно неожиданно творец «Тангейзера», ныне уже не придворный саксонский капельмейстер, а опасный политический преступник, которому грозила чуть ли не смертная казнь. И вот Листу, столь чуждому политике, пришлось обратить всю свою энергию на то, чтобы скрыть его от преследований полиции, разославшей во все концы Германии приказы о задержании

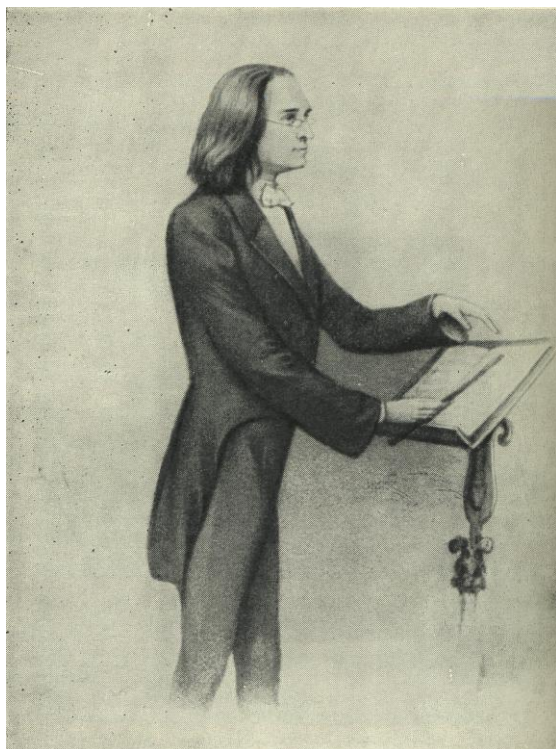
---

<sup>4</sup> Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. С. 522 – 529.

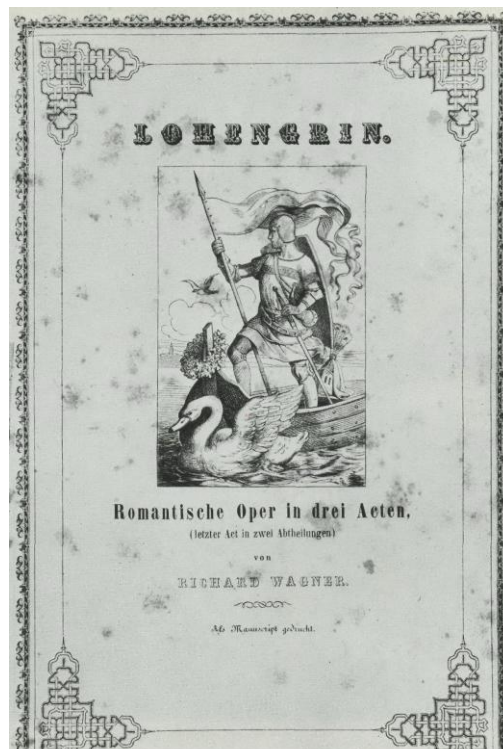
Вагнера с точным описанием его примет. С большими трудностями Листу удалось раздобыть для него паспорт на имя доктора Видманна и передать его попечению надежных людей. С их помощью Вагнер благополучно перебрался через немецкую границу и прибыл в Цюрих, где нашло себе убежище большинство беглецов из Дрездена <...>

Он обращается с трогательной просьбой к другу поставить «Лоэнгрину». Лист тотчас же отвечает ему полной готовностью сделать для этого в Веймаре все возможное и с искусством опытного театрального деятеля берется за осуществление своей задачи. Письмо Вагнера помечено 21 апреля 1850 года. В конце августа того же года в Веймаре предполагалось освящение памятника Гердеру (знаменитому немецкому драматургу XVIII века. – А.К.). На это торжество должны были съехаться гости со всех концов Германии. Лист решил воспользоваться этим случаем и поставить «Лоэнгрину». Были созваны певцы, находившиеся в отпуску, и подготовка «Лоэнгрину» шла совершенно особо, вне обычных репетиций текущего репертуара. «Твой «Лоэнгрин», — писал Лист, — будет поставлен в совершенно исключительных условиях, предвещающих несомненный успех. Дирекция решила израсходовать для этой цели около 2000 талеров, чего еще никогда не делалось за все время существования театра в Веймаре. Будет обращено внимание на прессу, и в разных газетах появится ряд серьезных и вполне литературных статей о «Лоэнгрине». Весь персонал горит энтузиазмом, число скрипок будет несколько увеличено (18 вместо 16). Куплен бас-кларнет. Вся музыкальная ткань, весь рисунок оперы будет передан в мельчайших деталях. Я буду вести репетиции хора, оркестра, аккомпанировать на рояле. Генаст (режиссер Веймарского театра. – А.К.) с увлечением выполнит твои указания относительно инсценировки. Само собой разумеется, что мы не изменим ни одной ноты, не сократим ни на йоту твоего произведения — мы дадим его в обаянии чистейшей красоты, насколько только это нам вообще доступно». В дальнейших письмах Лист просит у Вагнера точных указаний относительно темпов и до-

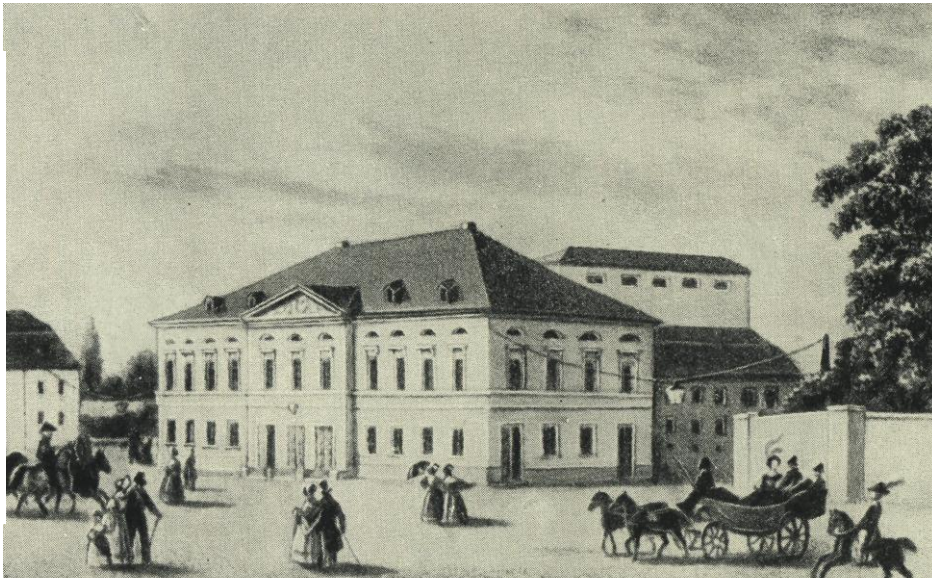
полнительных замечаний к пометам, имеющимся в партитуре <...> И целый ряд его писем о постановке «Лоэнгрина» может и поныне еще служить чистейшим источником для познания сущности современной музыкальной драмы и концепции «Лоэнгрина» в частности. Великое событие в жизни Вагнера произошло 28 августа 1850 года, в день рождения Гёте, в третью годовщину окончания «Лоэнгрина». Успех оперы был не так несомненен, как успех «Тангейзера» или «Риенци»: слушатели по-видимому еще не освоились с новым оперным стилем. Зато Лист был полон радости и энтузиазма: «Твой «Лоэнгрин» от начала и до конца – произведение великое. Многие отдельные места вызвали у меня слезы. Так как все это произведение одно неделимое чудо, я совершенно не могу указать на ту или иную особенность, ту или иную комбинацию, тот или иной эффект, как на нечто особенно удачное, более удачное, чем все остальное». Чтобы ввести публику в круг идей новой музыкальной драмы, Лист написал брошюру, посвященную «Лоэнгрину», замечательную и в музыкальном, и в литературно-поэтическом отношении.



Лист – дирижер  
С литографии Гофмана



Обложка либретто к опере  
«Лоэнгрин», 1850 г.



Придворный театр в Веймаре

Постановка «Лоэнгина» имела огромное значение для дальнейшего развития творчества Вагнера. И тотчас же после веймарской премьеры Вагнер решил приняться за композицию «Смерти Зигфрида» <...> чтобы дать Вагнеру возможность спокойно закончить эту работу, Лист под видом заказа на оперу выхлопотал у великого герцога для него аванс в 500 талеров, которые были предложены дирекцией Королевского театра автору «Лоэнгина» с условием представить новую оперу 1 июля 1852 года. Обдумывая план постановки «Смерти Зигфрида» в Веймарском театре, Вагнер не мог, однако, не понять, что инсценировка такой сложной вещи будет совершенно не по силам Веймару. Где найти подходящих исполнителей, где найти достаточно подготовленную публику? И вот вместо того чтобы писать музыку к законченной драме, он предпринимает для веймарской сцены совершенно новое произведение, мысль о котором зародилась у него еще в Дрездене. Это произведение должно было служить введением к «Смерти Зигфрида». Письмо, в котором Вагнер сообщает Листу о своем плане, не дошло до нас. Зато мы знаем ответ Листа: «Итак, ты обещаешь нам «Юного Зигфрида». Поистине, ты совершенно невероятный человек, и трижды хочется поклониться тебе в ноги. Исход, который ты нашел, меня радует душевно, и в твое новое произведение я верю от всего сердца». Этих строк было достаточно, чтобы мысль о «Юном Зигфриде» всецело овладела творческой фан-



тазией Вагнера. В невероятно короткий срок, в три недели, текст поэмы был совершенно закончен, и Вагнер решил немедленно приступить к музыкальной композиции драмы. Но мысль о том, что он может познакомиться своего друга с новой поэмой лишь письменно, наполняет его сердце тоской. И он умоляет Листа приехать в Цюрих или назначить ему свидание в другом каком-нибудь городе. Но — увы — все это оказалось невозможным, так как Лист принужден был провести все лето с тяжело больной княгиней Витгенштейн (своей гражданской женой. — А.К.) на немецком курорте, недоступном для политического эмигранта.

Последующие годы были заняты у Вагнера разработкой общего цикла драм, посвященных Зигфриду <...> Не без внутреннего трепета он сообщил в длинном письме свой новый план Листу. И, конечно, все, кроме Листа, сочли бы эту новую концепцию Вагнера безумием. Но гениальный Лист сразу понял, какое бесконечно важное значение для современного искусства будет иметь осуществление этого плана: «Задача создать из эпоса о Нибелунгах драматическую трилогию вполне достойна тебя, и я нисколько не сомневаюсь, что тебе суждено сотворить монументальное произведение». Такое глубокое понимание его идей привело Вагнера в сильнейший восторг. «Всем, кто близок мне, я показал твое письмо, — пишет он Листу в ответ, — и всем им сказал я: смотрите, какой у меня друг!».

Годы, когда Вагнер писал «Зигфрида», были годами самых интимных, нежных забот Листа о нем, и потому мы с полной уверенностью можем сказать, что не будь у Вагнера такого преданного друга, нам не пришлось бы услышать этого замечательного произведения. Чтобы дать Вагнеру возможность отдохнуть и набраться свежих сил, Лист переслал ему довольно значительную сумму денег для летней поездки. Но гораздо важнее была та идейная пропаганда, которую Лист вел в интересах своего друга. В феврале 1853 года ему удалось осуществить необычайно смелое для того времени предприятие: «Неделю Вагнера», в течение которой были поставлены «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Что борьба за новые музыкальные

идеи навлекла немало вражды на самого Листа, что могущественная в то время консервативная критика с каким-то упоением преследовавшая Вагнера, перенесла свои злые нападки на личность его друга, ясно само собою. Через несколько месяцев после веймарских «Вагнеровских спектаклей» состоялось, наконец, то свидание между друзьями, которого с таким нетерпением ждал Вагнер. 2 июля 1853 года Лист приехал в Цюрих. В его письме к княгине Витгенштейн мы находим следующие, между прочим, строки: «Когда Вагнер увидел меня, он и плакал и смеялся в одно и то же время <...> Клавираусцуги «Риенци», «Тангейзера» и «Лоэнгрин» имеются у него в красных великолепных переплетах. По-видимому, ему очень хочется придать своей обстановке известный внешний блеск, хотя и очень скромный. Выглядит он хорошо, но значительно похудел по сравнению с тем, каким он был четыре года тому назад. Черты его лица, особенно его рот и нос, приобрели какую-то тонкость и резкость линий. Он носит светло-розовую шляпу и ни в коем случае не напоминает по своим манерам демократа <...> В отношениях своих к артистам он держится как высокопоставленное лицо. Его требования, предъявляемые к ним, беспощадно строги. Меня он любит от всей души и беспрестанно повторяет: «В и д и ш ь, ч е м я т е б е о б я з а н», когда дело идет о вопросах, касающихся его славы и популярности. Двадцать раз в день он бросается мне на шею, катается по полу, ласкает свою собаку Пепса и беспрестанно говорит глупости <...> Одним словом, это большая, подавляющая личность, какой-то Везувий, который, играя огнем, выращивает на поверхности кусты сирени и роз». Еще восторженнее повествует об этих днях радости Вагнер: «Я пережил бурную, полную волнения, но все же прекрасную неделю: лишь несколько дней тому назад отсюда уехал Лист. У нас накопилась масса тем, о которых хотелось поговорить друг с другом. Ведь, в сущности, мы интимно сошлись с ним впервые только в этот раз, ибо раньше я имел возможность видеть его лишь в течение нескольких кратких часов. Те восемь дней, которые мог уделить мне Лист, исполнены были такого возбуж-

дающего содержания, что я почти совершенно опьянен им». Цюрихское свидание было самым радостным моментом в дружбе Листа и Вагнера. Главной темой разговоров служило «Кольцо Нибелунга». В кругу друзей Вагнер с одушевлением изложил свой план постановки тетралогии в специально для этого построенном театре в течение осеннего сезона, при участии певцов, специально приглашенных для данной цели. Когда один из этих друзей Вагнера, доктор Вилле, скептически высказался относительно возможности выполнить такой безумный план и с насмешкой заявил, что для осуществления таких фантастических «фестшпилей», наверное, потребуется миллион марок, Лист воскликнул по-французски (он всегда говорил на этом языке, когда был сильно возбужден): «Il l' aura! le million se trouvera!» («Он его получит! Миллион найдется!»). Вагнер устроил чтение своего «Кольца» в доме Гервега (немецкого поэта, также политического эмигранта. – А.К.), и Лист высказался тогда за некоторые сокращения в тексте «Валькирии», в диалоге последней сцены между Вотаном и Брунгильдой. Вагнер, однако, не согласился с этим мнением, и когда впоследствии Листу была доставлена партитура «Валькирии», именно эта сцена произвела на него особенно сильное впечатление. Цюрихские июльские дни ввели веймарского маэстро в круг друзей Вагнера, и тогда-то было основано содружество, поставившее себе целью издание художественного журнала, посвященного пропаганде новых идей в духе Вагнера, под редакцией Гервега. Но, к сожалению, план этот не был осуществлен на деле.

Для Вагнера присутствие Листа было тем же, что пребывание Фрейи среди богов. С огненной энергией он (после второго свидания с Листом в октябре того же год в Базеле) взялся за музыкальную композицию «Золота Рейна», и по мере того как подвигалась работа над «Кольцом» Лист с напряжением всех сил заботился о безбедном существовании друга. Но, к сожалению, все его попытки уговорить фирму «Брейткопф и Гертель» приобрести у Вагнера за сравнительно небольшую сумму право собственности на «Лоэнгрин» не привели ни к какому результату. Решающую роль сыг-

рало в данном случае враждебное отношение к музыке Вагнера некоторых лейпцигских профессоров, особенно биографа Моцарта О. Яна, которые имели влияние на ход издательских дел у Брейткопфа. Попытки Листа спасти от провала «Лоэнгрин» в Лейпциге оказались также неудачными, как не удалось ему помочь своему другу довести до благополучного конца переговоры с дирекцией Берлинского королевского театра относительно постановки «Тангейзера». Вагнер требовал от директора придворных театров Ф. Гюльзена, чтобы его опера была поставлена в Берлине под управлением Листа. Гюльзен на это не согласился, и Вагнер еще в начале 1853 года получил обратно свою партитуру. Однако Лист предпринял целый ряд собственных шагов для осуществления этого дела. Чтобы расположить в свою пользу нового придворного капельмейстера в Берлине Дорна, он даже решил поставить на веймарской сцене совершенно ничтожную в художественном отношении оперу последнего. Затем он попробовал через герцога веймарского обратить внимание прусского короля на «Тангейзера» и расположить последнего в пользу вагнеровского плана постановки этой оперы в надежде, что король лично пригласит его взять на себя разучивание с персоналом Берлинской оперы этого произведения. Но ничто не могло сломить упорство Гюльзена. В конце концов Вагнеру пришлось уступить и разрешить безусловную постановку «Тангейзера» в Берлине. Такой тривиальный конец всей истории с «Тангейзером», в сущности говоря, был тяжелой обидой для Листа. Но в его письме к Вагнеру на эту тему не видно ни малейшей тени раздражения: он решил с неизменной готовностью делать и в дальнейшем все, что от него зависит, на благо друга. Благородство и бескорыстие Листа доходили до того, что он не отказался даже принять по приглашению Гюльзена и Дорна участие в нескольких черновых репетициях «Тангейзера», и в переписке его с Вагнером мы находим подробное описание первой постановки этой оперы 7 января 1856 года.

Конец 1853 года и начало 1854 года были очень тяжелой эпохой в жизни Вагнера, и письма его к Листу

в эти месяцы полны самого мрачного отчаяния. Тяжелую скорбью отзывались эти строки в душе его преданного друга, но материально он ничем решительно помочь ему тогда не мог <...> 1854 год знаменует собой, как известно, решительный перелом в мировоззрении Вагнера, вызванный его знакомством с философией Шопенгауэра. Нигде в сочинениях Вагнера мы не находим такого яркого изложения его новой веры, как в письмах его к Листу. К этому же периоду относится и первое знакомство Вагнера с «Божественной комедией» Данте. И какова должна была быть его радость, когда Лист сообщил ему, что и он занят теперь симфонией на эту тему. Для Вагнера Дантовская симфония оставалась всегда любимым произведением Листа: он видел в ней музыкальное «воплощение души дантовской поэзии в ее чистейшей просветленности». За это время, спасаясь от нужды, Вагнер съездил в Лондон для дирижирования несколькими симфоническими концертами местного филармонического общества.

Возвратившись из Лондона в Цюрих, Вагнер серьезно заболел рожистым воспалением лица. Болезнь была настолько упорна и мучительна, что ему пришлось даже попросить Листа, которого он ждал с таким нетерпением, отложить свой приезд на некоторое время. На этот раз Лист был в состоянии помочь материально другу: он послал ему 1000 франков для курса лечения в санатории близ Женевы. Единственным материалом для музыкального гения Вагнеру служили тогда партитуры симфонических поэм Листа, и чтение это доставило ему высокое наслаждение. Несомненно, что в чисто музыкальном отношении Вагнер в своих позднейших сочинениях во многом является продолжателем тех новшеств в области гармонии, которыми современная музыка обязана преимущественно Листу. Яснее всего это можно заметить, сопоставляя «Лоэнгрин» с «Тристаном», в котором уже с первых тактов вступления чувствуется непосредственное влияние гармонических особенностей листовского стиля. «Только тем обстоятельством, что музыкальные драмы Вагнера гораздо скорее, чем симфонические поэмы Листа, стали об-

щим достоянием публики, можно объяснить себе, почему среди широких слоев ее укоренилось убеждение, что Лист есть только эпигон Вагнера, подражавший в своих поэмах драматическому стилю байройтского мастера» (пишет Капп, известный немецкий исследователь творчества Вагнера. – А.К.). Скорее можно было бы, напротив, указать заимствования Вагнера у Листа. Весь «Парсифаль», например, в своей музыкальной концепции напоминает «Легенду о Святой Елизавете». По поводу этих реминисценций листовских поэм и ораторий жена Вагнера Козима рассказывает следующую очень характерную историю. В начале прелюдии к «Парсифалю» встречается тема, напоминающая одну из фраз в листовской кантате «Страсбургские колокола». «Я обокрал тебя, — заметил во время исполнения этой композиции Вагнер Листу в шутливом тоне. — Слушай внимательно, сейчас пойдет тема, взятая у тебя». «Вот и прекрасно, — ответил на это Лист, — по крайней мере теперь публика хоть услышит ее» <...>

Осенью 1856 года Вагнер возвратился из швейцарской лечебницы в Цюрих, чтобы приступить к композиции «Зигфрида», и к тем мотивам, которые раньше заставляли его с таким напряженным ожиданием мечтать о встрече с Листом, прибавился еще новый: желание услышать, хотя бы на рояле, свою «Валькирию». Лист в это время был занят сочинением торжественной мессы (Graner Festmesse) для освящения нового кафедрального собора. Тотчас же после окончания большой концертной поездки по Венгрии, на которой была исполнена его новая композиция, Лист поспешил к своему другу. Чтобы встретить его подобающим образом, Вагнер решил раньше всего заменить свой очень посредственный рояль таким инструментом, который был бы достоин искусства великого пианиста. По просьбе Листа мадам Эрар обещала прислать Вагнеру в Цюрих рояль своей фабрики. Наконец, в середине октября в Цюрих приехал Лист вместе с княгиней Витгенштейн и ее дочерью. Но это свидание друзей не было уже проникнуто больше такой чистой радостью, как цюрихская неделя 1853 года. Уже в эти дни можно заметить первые тени охлаждения между друзьями. Кня-

гиня, очень образованная женщина, любила собирать вокруг себя выдающихся людей, и весь этот сонм профессоров, артистов, литераторов, толпившихся в салоне Листа, производил на Вагнера отталкивающее впечатление. Под тем или другим предлогом он старался избегать посещений отеля, где жил Лист. Но зато, с другой стороны, эти дни пребывания Листа в Цюрихе принесли с собой моменты радостнейшего наслаждения музыкой. В день рождения Листа Вагнер устроил концерт при участии его самого, Листа и жены местного капельмейстера Гейма, обладательницы прекрасного сопрано. В один из последующих вечеров Лист сыграл на рояле свою симфонию «Данте», которая произвела на Вагнера очень сильное впечатление. Когда после блестящего музыкального праздника в Сен-Галлене, где исполнялись симфонические поэмы Листа под управлением автора и «Героическая» Бетховена с Вагнером во главе оркестра, друзья должны были расстаться, – Вагнер почувствовал себя особенно одиноким <...> К радости Вагнера один из цюрихских его друзей, О. Везендонк, предложил ему убежище в небольшом домике рядом со своей великолепной виллой. Думал ли Вагнер, переезжая в этот уютный домик, что ему скоро придется покинуть «Зеленый холм», тот холм, где им написана была поэма любви и смерти («Тристан и Изольда». – А.К.)? Ко времени переезда в дом Везендонка Вагнер написал одну из наиболее глубоких своих теоретических работ, неоценимую по своему значению для современной музыкальной эстетики: «О симфонических поэмах Листа».

Но жизнерадостное настроение, охватившее Вагнера в дни переезда на «Зеленый холм», было омрачено известиями о новых неудачах. Переговоры с Гертелем относительно партитуры «Кольца» окончились полным фиаско, старания Листа добиться постановки тетралогии Вагнера на сцене Веймарского театра тоже не привели ни к чему. Последнее было особенно тяжело для Листа. Еще в 1856 году он в письме своем к герцогу настаивал на необходимости создать в Веймаре национальный театр, посвященный нарождающейся музыкальной драме, новым произведениям Рихарда

Вагнера. Герцог вначале очень сочувственно отнесся к идее такого театра. Уже было отведено для него место в лучшей части города, но в решительную минуту он усомнился в успехе предприятия и побоялся затратить на него необходимую сумму. Для Листа с этого момента деятельность в Веймаре потеряла всякий интерес.

Ввиду таких неблагоприятных для него обстоятельств Вагнер решил пока что отказаться от дальнейшей работы над партитурой «Зигфрида», по-видимому, совершенно для него «безнадежного» произведения, и взяться за композицию «Тристана», которого ему, как казалось, легче будет «протащить» на какую-нибудь сцену. Мир «Тристана», мир новых идей, был чужд и непонятен Листу. Чем вдохновеннее излагал Вагнер свои новые философские взгляды, тем больше поражала его сдержанность ответов Листа и тем яснее становилось для него все различие их интеллектуальных интересов. И Вагнер, который умел любить своих друзей только страстно, нераздельно, который искал в дружбе полной гармонии и взаимного понимания, не мог не почувствовать, что он для Листа является не тем, чем Лист для него. Все это ложилось между ними темной тенью. В этом ощущении скрытых душевных разладов, обостряемых тем влиянием, какое имела на Листа княгиня Витгенштейн, а не во внешних мелких размолвках надо искать причину временного охлаждения между друзьями. Письма Листа уже до конца их дружеского союза оставались только ответами на письма Вагнера. Напрасно Вагнер умолял своего друга приехать к нему в Цюрих. Лист по разным причинам все откладывал поездку <...> Трагично было то, что обоим друзьям, переживающим в эти годы наиболее тяжелые душевные страдания, не удалось встретиться лично: быть может, такая встреча устранила бы тогда тяжелые осадки раздражения и усталости, которые стали примешиваться к их переписке <...>

## **ВАГНЕР ПИСЬМА К ЛИСТУ <sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV.



Цюрих, 14 октября 1849

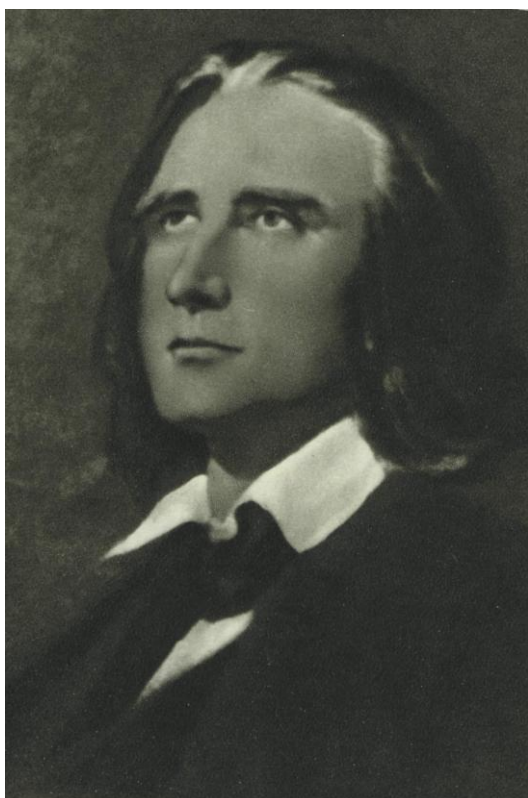
<...> Любезный друг, посмотри на меня серьезным, но добрым взглядом!

Все несчастья, которые когда-либо постигали меня в жизни, явились только естественным результатом раздвоения моей внутренней личности: силы, мне присущие, не поддаются никакому подчинению, никакой ломке, и они отвечают бурным взрывом мести, если я пытаюсь подчинить их внешнему давлению или вношу в мою душу разлад. Быть всецело тем, кем я хочу и быть должен, я могу только тогда, когда окончательно изменяю всему внешнему, всему, что может быть наложено на меня путем насилия. Если бы это было не так, силы мои всегда и вечно находились бы в состоянии полного раздробления, и надо мною всегда и вечно тяготели бы одни и те же несчастья. Во всем, что я делаю и чувствую, я только художник, не больше чем художник, далекий от современной общественности. И упаси меня Бог от всякого соприкосновения с нею на почве политики! Бедный и беспомощный лицом к лицу с настоящей жизнью, без всякого преимущества и наследства впереди, я могу жить лишь трудом моих рук. Но я не учился ничему, кроме моего искусства, а обратить это искусство в источник заработка по нынешнему времени совершенно для меня невозможно. Искать для себя публики я не могу. Единственное, что могло бы меня спасти как художника, это если бы публика стала искать меня. Однако должен сказать, что я могу творить только для небольшой кучки единичных людей: это вся моя публика! Вот к этим-то единичным людям я и должен обратиться сейчас и задать им вопрос, настолько ли они любят меня и мою артистическую деятельность в ее лучших выражениях, чтобы по мере сил помочь мне быть самим собою и свободно развивать свою деятельность на почве искусства? Людей этих немного, и они разбросаны по разным местам. Но участие, которое они во мне принимают, имеет интенсивный характер. Любезный друг, вопрос идет о жизни и смерти! Ты открыл передо мной Париж, и, конечно, я от него не откажусь. Но то, что мне хотелось бы наме-

тить и сделать для Парижа, поистине не может быть намечено и сделано в один момент. Я должен стать совсем другим человеком и в то же время не изменить самому себе. Все мои многочисленные планы могут быть исполнены только мною лично и притом на немецком языке. Вещи, которые я готов был представить Парижу, как, например, «Иисус из Назарета», оказались при ближайшем рассмотрении с практической стороны и с других точек зрения для него неподходящими. Таким образом, надо выиграть время и досуг для внушений, которые могут прийти из областей, чуждых моей натуре. Теперь передо мной текст «Зигфрида». После того, как в течение двух лет я не написал ни одной ноты, я всем художественным существом моим рвусь написать музыку к этому тексту. Но то, что я могу извлечь из парижских успехов, не даст мне никаких средств к существованию, ибо все это я должен вернуть кредиторам, если только не хочу прослыть человеком окончательно недобросовестным.

Итак, речь идет вот о чем: как и откуда добыть средств к существованию? Неужели мой «Лоэнгрин», совершенно готовый, ничего не стоит? Неужели и та опера, которую мне хотелось бы довести до конца, тоже не имеет никакой цены? Конечно, в настоящую минуту для современной публики, как она есть, оперы эти должны показаться некоторой роскошью. Но, спрашивается, как быть с теми немногими, которые любят мои работы? Не должны ли они предоставить бедному терпящему нужду творцу этих произведений если не награду за труд, то по крайней мере возможность идти вперед в своем творчестве? К торгашам обращаться я не могу! Я могу обращаться только к тем, в ком чувствую настоящее благородство — не к князьям по положению, а к князьям по духу. И ради высшего, интимнейшего блага моей души мне приходится действительно искать не заработка, а именно милости. Если мы, немногие, в это презренное время торгашества не будем милосердно относиться друг к другу, то как же мы будем жить во имя искусства, во славу его?

Дорогой друг! ты единственный человек, на кого я могу теперь опереться <...>



Лист  
С портрета В. Каульбаха



Вагнер, 1853 г.

Скажи мне что-нибудь! Помоги, посоветуй! До настоящей минуты мы с женой жили на деньги, взятые в долг у одного здешнего друга. Но к концу текущего октября у нас иссякнут последние гульдены, и перед нами широко откроется прекрасный мир, голодный и холодный. Дорогой мой, по-княжески благородный друг мой, подумай, не можешь ли ты что-нибудь сделать для меня. Пусть кто-нибудь купит, всего целиком, «Лоэнгрин». Пусть кто-нибудь закажет мне «Зигфрида»! Пойду на самые скромные условия. Если ты решил предать забвению прежний наш план — создать содружество вождей немецкого народа, то не найдутся ли отдельные люди, согласные образовать нечто единое и оказать мне поддержку общими силами — раз ты возьмешься настоящим образом истолковать им это дело? Неужели я должен напечатать в газетах: «Мне не на что жить, кто меня любит, пусть даст, что может»? Не могу, ради жены не могу — она умерла бы со стыда! О,

как ужасно трудно устроиться в этом мире такому человеку как я! Но если тебе ничего не удастся в этом направлении, то нельзя ли, по крайней мере, устроить концерт «в пользу художника, находящегося в нужде»? Подумай, любезный Лист, и, главное, постарайся достать немедленно что-нибудь, хоть какие-нибудь деньги. Мне нужны дрова, теплое пальто — старого пальто, пришедшего в негодность, жена совсем не привезла. Подумай же! <...>

Париж, 21 апреля 1850

<...> Друг мой, я только что просмотрел несколько страниц партитуры «Лоэнгрин» — вообще говоря, я не перечитываю никогда моих работ. Меня охватило невыразимо страстное желание увидеть эту вещь на сцене. Взываю к твоему сердцу. Поставь «Лоэнгрин»! Ты единственный человек, к которому я обращаюсь с этой просьбой. Никому, кроме тебя, я не мог бы доверить осуществление этого дела. Но тебе поручаю его с полным и радостным спокойствием. Поставь, где хочешь, все равно, хотя бы только в одном Веймаре! Уверен, что ты найдешь все возможные и необходимые для этого средства и никаких препятствий не встретишь. Поставь «Лоэнгрин»! Пусть его рождение в мир будет делом твоих рук! <...>

Тун, 28 июля 1850

Любезный Лист!

<...> Так как до меня дошло известие, что ты хотел бы поставить «Лоэнгрин» 28 августа, то спешу не опоздать, по крайней мере на этот раз, с передачей моих заметок. При этом оставляю за собой право вернуться к некоторым деталям в ближайшем письме. В приложении к настоящему письму говорю прежде всего о сцене и декорациях. Сделанные мной рисунки доставят вам большое удовольствие. Я считаю их лучшим выражением моего духа. Там, где они хромают по части техники, вы должны будете удовольствоваться одними моими намерениями, которые легко разгадать по литературному комментарию. Навес деревьев причинил мне на этот раз непреодолимые затруднения. И если каж-

дому живописцу перспектива дается с таким трудом, то нельзя, конечно, живопись назвать легким ремеслом. Во всем остальном настоятельно обращаю внимание на партитуру, в которой гораздо подробнее и определеннее, чем в тексте, я устанавливаю полное созвучие между сценическим действием и музыкой. Режиссеру остается, таким образом, сообразоваться точнейшим образом с партитурой, хотя бы по ее клавираусцугу.

Относительно оркестра я набросал для тебя несколько замечаний.

И вот я хочу обратиться к тебе с большой просьбой:

Поставь оперу такую, какая она есть, ничего не вычеркивай! <...>

Я употребил все усилия, чтобы создать между музыкой, текстом и сценическим действием верное пластическое отношение, и кажется, что мне это удалось. Положись на меня, не думай, что моими устами говорит влюбленность в собственное произведение. Однако, если ты сочтешь необходимым по соображениям слишком больших трудностей предпринять и некоторые другие сокращения, то прошу подумать, не будет ли лучше при недостатке необходимых средств совершенно отказаться от постановки. Но я уверен, что к твоим услугам окажется все необходимое и что ты преодолеешь все трудности, если только твоя воля, вся целиком, будет на стороне этого дела. Если ты себе скажешь: это должно быть, то убежден, что это будет! Иначе ты лучше совсем откажись от всего предприятия. В этом пункте – надеюсь – мы с тобой солидарны <...>

А затем вот еще что. Подумай, любезный Лист, нельзя ли как-нибудь устроить, чтобы я мог инкогнито присутствовать в Веймаре на первом представлении. Дело это в высшей степени рискованное, особенно в данную минуту, когда для меня далеко не безразлично, как это было еще недавно, окажусь ли я или не окажусь среди обитателей королевской саксонской каторжной тюрьмы. Подумай об этом! <...>

8 сентября 1850. Цюрих  
Дорогой друг!

Я уже не могу не писать, хотя было бы приятнее дождаться от тебя письма и дать ответ на все вопросы. Насколько могу по дошедшим до меня отчетам судить о характере постановки «Лоэнгрин», с полной определенностью и несомненностью вижу одно — твое неслышанное напряжение, твои жертвы, трогательную любовь твою ко мне, гениальную способность из невозможного творить почти возможное. Только задним числом выяснилось для меня, какую колоссальную работу ты взял на себя и довел до конца. Не знаю, чем и отблагодарить тебя за все это! <...> Так как ни у кого в мире я не видел такого рвения, такой энергии, как у тебя, то, обсуждая те средства, которые должны привести к осуществлению нашего общего желания, считаю возможным обратиться только к твоему содействию.

Вот что раньше всего необходимо установить: продолжительность представления была утомительна. Откровенно говоря, я пришел в ужас, когда услышал, что представление тянулось почти до 11 часов. Когда я окончил оперу, я в точности рассчитал, как долго должна продолжаться ее постановка, и по моим соображениям первый акт должен тянуться немногим больше часа, второй — 5/4 часа, последний опять-таки немного больше часа, так что, считая и антракты, все представление должно продолжаться от шести максимум до 3/4 десятого. Я мог бы думать, что ты взял темпы, не согласные с моими указаниями, если бы не знал от моих музыкальных друзей, которым хорошо известна моя опера, что ты держался тех самых темпов, какие я им показывал, а в отдельных случаях скорее брал их слишком быстро, чем затягивал. Таким образом, я должен предположить, что замедление происходило там, где в качестве дирижера ты терял свою непосредственную власть, а именно в речитативах. И действительно, мне говорили, что певцы брали их не так, как я их показывал за роялем. Позволю себе дать несколько более подробное объяснение на этот счет и прошу прощения, что не сделал этого раньше.

То печальнейшее обстоятельство, что на наших немецких сценах даются исключительно оперы, пере-

веденные с чужих языков, внесло невыразимую деморализацию в среду певцов. Переводы французских и итальянских опер делаются обыкновенно неучами, во всяком случае не теми, кто был бы в состоянии привести свой перевод в такое же согласие с музыкой, какое существует между словом и музыкой в подлиннике <...> Отсюда с течением времени получилось то, что певцы приучились совершенно упускать из виду связь между словом и музыкой и с акцентированной нотой мелодии соединяют самые безразличные слоги, а слова, имеющие важнейшее значение, сочетают с второстепенными в ритмическом смысле нотами. Они до такой степени привыкли к этой полнейшей бессмыслице, что часто для нас уже совершенно безразлично, произносят ли они вообще что-нибудь или нет. В высшей степени забавным кажется мне тщеславие немецких критиков, утверждающих, что только немец понимает драматическую музыку, тогда как из опыта известно, что любой скверный итальянский певец в любой сквернейшей итальянской опере декламирует с большей жизненностью и выразительностью, чем кто угодно из наших немецких актеров. Но хуже всего обстоит дело с речитативами. Певцы окончательно приучились видеть в речитативе только известное чередование звуков, которые они могут по собственному усмотрению видоизменять и растягивать. Когда в опере очередь доходит до речитатива, то это обозначает только следующее: «Ну, слава Богу! Кончилась проклятая зависимость от темпа, принуждавшего петь довольно осмысленно! Теперь мы можем плыть по воле ветра, тянуть любую ноту до тех пор, пока суфлер не подаст следующей фразы. От дирижера нам больше ничего не нужно. А за все его претензии мы можем ему отомстить! Теперь мы будем командовать им! Теперь мы будем указывать, когда ему опустить палочку!». Если не все певцы осознали такое свое отношение к речитативу, то большинство из них все же бессознательно разрешает себе эту безалаберность, поддерживающую инертность и вялость духа. Композитор, пишущий для немецких певцов, должен все внимание свое обратить на то, чтобы инертное легкомыслие это подчинить сво-

ему художественному велению. В партитуре «Лоэнгрина» я нигде не ставил пометки «речитатив». Певцы совсем и знать не должны, что у меня имеются речитативы. Я всеми силами стремился так отчетливо и резко подчеркнуть и наметить декламаторскую выразительность речи, что стоит только брать ноты по их продолжительности в указанном темпе, и вся экспрессивность создастся сама собой. Вот почему я прежде всего и притом настойчиво прошу певцов декламационные места оперы петь в темпе, указанном мною. Если они будут петь их с живостью, с отчетливой выразительностью произношения, то этим уже будет достигнуто многое. Если же при этом основном условии они сумеют преодолеть то, что есть раздражающего в самой необходимости держаться известного темпа и в рамках осмысленной вольности проявят скорее некоторую огненность, чем отсталую медлительность, а речь их будет производить впечатление своей натуральностью, своей поэтичностью, то вот и все, что нужно!

Большое впечатление произвела на меня сочувственная блестящая статья Дингельштедта (веймарского режиссера. – А.К.) о «Лоэнгрине». Он сознается, что до того ничего не знал обо мне, и этим обстоятельством объясняет то смущение, которое вызвала в нем первая постановка моей оперы. Смущение это он переносит и на самый характер произведения. Он распространяется о бесчисленном множестве идей, которые будто бы перекрещиваются в нем, но которые он, в действительности, сам же мне и навязывает. Однако нигде из статьи его я не мог усмотреть, чтобы он напал на след той единственной идеи, которая действительно руководила мною, идеи совершенно простой, обнаженно стоящей перед глазами: идеи драмы. Он много говорит о впечатлении, которое произвели на него флейты, скрипки, литавры и трубы, но ни единым словом не упоминает о драматических исполнителях, вместо которых, как он выражается, вещали эти инструменты. Из этого я заключаю, что в постановке «Лоэнгрина» впереди всего стояло чисто музыкальное исполнение, что оркестр, как это подтверждают люди вполне компетентные, был прекрасен, и что друг мой Лист во всем, что зависело



от него лично, был настоящим гением вечера. Но если говорить о музыке по существу, честно, без эгоизма, то мы обязаны признать, что взятая в большем масштабе, она является только средством к цели. Эта цель для всякой осмысленной оперы — драма, и эта драма всецело находится в руках сценических лицедеев. То обстоятельство, что именно лицедеи совершенно не существовали для Дингельштедта, что вместо них он слышал только речи оркестровых инструментов, огорчает меня чрезвычайно, потому что из этого я заключаю, что огонь и выразительность шли позади оркестра, который, в сущности говоря, должен только поддерживать актера. Допускаю, что певец, которого оркестр поддерживает так, как это требуется для данного случая, должен обладать наилучшими и наивысшими качествами. Верю, что такого актера не только в Веймаре, но и вообще по всей Германии найти нелегко. Но, спрашивается, что же в данном вопросе играет наибольшую роль? Неужели голос? Конечно, нет. Тут главную роль играет ж и з н ь, о г о н ь и, сверх того, серьезное рвение и твердая, крепкая воля. На примере лучших певцов в Дрездене я убедился, что актеры могут иметь прекраснейшие намерения, могут питать величайшую любовь к своей задаче и, однако, они все же не в состоянии справиться с тою все обессиливающей инертностью, которая при современном положении вещей является характерной чертой всех главарей нашей сцены. Так, в Дрездене я из партитуры «Тангейзера» с величайшей тщательностью вносил в партии отдельных певцов все заметки, которые могут иметь какое-нибудь значение для понимания различных сценических ситуаций и драматического действия, и должен был во время представления с ужасом убедиться, что мои указания были оставлены без всякого внимания. Я увидел — представь себе только мое отчаяние! — что Тангейзер в состязании певцов поет свой гимн Венере прямо в лицо Елизавете! <...> Что могло, что должно было при таких условиях получиться из всего этого? Ничего, кроме конфуза для публики, конечно, не понявшей, в чем тут дело! Действительно, я убедился тогда в Дрездене, что публика познакомилась с содержа-

нием оперы в первый раз по подробному печатному тексту и потому, лишенная непосредственного восприятия, должна была истолковать себе театральное представление при помощи собственной фантазии. Но разве певцы наши в Веймаре ушли дальше наших знаменитых дрезденских певцов? Не думаю. Без сомнения, они тоже употребляют все усилия, чтобы преодолеть трудности, связанные с чистотой интонаций и с заучиванием партий на память, а на сцене будут стремиться исполнить только то, что укажет им, со своей обобщающей точки зрения, режиссер <...>

Уже во время одной из репетиций «Тангейзера» в Веймаре я имел случай указать отдельным артистам на их невнимательное отношение к моим указаниям. Так, например, Елизавета во время оркестрового отыгрыша, следующего за ее дуэтом с Тангейзером во втором акте, оправдывает в сценическом смысле этого слова вступление нежной темы кларнета в медленном темпе не тем, что она, как подчеркнуто это в партитуре, следит глазами за удаляющимся в сад Тангейзером и не тем, что посылает ему свой прощальный привет, а тем, что совершенно безучастно остается на авансцене и только ждет окончания музыки. Отсюда получается одна лишь невыносимая задержка в ходе представления. Каждый такт драматической музыки находит свое оправдание только в том, что он имеет то или иное отношение к сценическому действию, к характеру действующих лиц. Эта реминисценция, эта тема кларнета звучит здесь не сама для себя, не ради определенного чисто музыкального эффекта, которому только по необходимости Елизавета должна дать сценическую параллель, а совершенно наоборот: кивок прощального приветствия Елизаветы и есть то самое главное, что я имел в виду, а реминисценция кларнета введена для того, чтобы дать музыкальную параллель для определенного сценического движения. Какому же злосчастному извращению подвергается музыка моей оперы, если, как это было в данном случае, главный ее мотив (драматическое действие) был совершенно исключен, а то, что играет роль только второстепенную (аккомпанемент музыкальной темы) выступило вперед! Но вот

еще один факт, сообщенный мне относительно постановки «Лоэнгрина». С виду как будто и незначительный, но по поводу которого считаю необходимым показать, какое важное и решающее значение имеют для верного понимания моих замыслов именно такого рода факты.

В самой концепции и в разработке второго акта я не мог не сознавать, какую огромную важность представляет для меня создать в зрительном зале особенное настроение. Впечатление, вызываемое последним диалогом между Эльзой и Лоэнгрином, не должно носить успокоительного характера. Публика должна иметь ощущение, что Эльза только что с величайшим усилием преодолела все сомнения, но надо со страхом предвидеть, что, вдавшись в сложные раздумья по поводу Лоэнгрина, она все-таки не устоит и перешагнет через запрет. В создании такого именно настроения, в создании тревожного ожидания и заключается то, что сделало необходимым еще один, третий акт, в котором и сбываются все наши опасения. Иначе опера должна была окончиться на этом месте, ибо главная тема ее не только намечена, но и разрешена вполне удовлетворительным образом. И вот, чтобы вполне отчетливо изобразить до полной осязаемости это необходимое для меня настроение, я придумал следующий драматический момент. В заключительной сцене акта Эльза вместе с Лоэнгрином поднимается по ступеням, ведущим в собор. Взойдя на последнюю ступень, она бросает в сторону взгляд, полный ужаса и страха. Непроизвольно она ищет глазами Фридриха, о котором все еще продолжает думать, но встречается с взглядом Ортруды. Ортруда стоит внизу, угрожающе подняв кверху руки. В оркестре произносится FF в f-moll'e реминисценция лоэнгриновского запрета, которая успела уже достаточно запечатлеться в душе зрителя, и которая, сопровождаемая выразительным жестом Ортруды, совершенно определенно говорит нам следующее: «Иди, иди! Ты все-таки перешагнешь через запрет!» Вслед за этим Эльза с испугом отвращает свой взгляд от Ортруды. И только тогда, когда король после краткого перерыва в действии приближается к жениху и невесте, па-

дает занавес. Но что могло получиться из всего этого, если весь указанный момент совсем и не был поставлен, а занавес упал еще перед вступлением f-moll'ной реминисценции в оркестре! <...>

Пусть Генаст (режиссер постановки. – А.К.), которому приношу искреннюю благодарность за дружеские ко мне чувства, соберет перед новой постановкой «Лоэнгрин» весь актерский персонал для необходимой читки. Пусть певцы по печатному тексту, увы, изобилующему многими ошибками, читают свои роли, каждый в соответствующую очередь, отчетливо и выразительно. Пусть Генаст возьмет партитуру и по сделанным в ней пометкам разъяснит певцам все, что относится к отдельным ситуациям на сцене. Пусть он поставит им на вид тесную связь, которая существует здесь, такт за тактом, между текстом и музыкой. При таких условиях, да еще при доброй воле со стороны актеров, разве только один черт сможет воспрепятствовать успеху моей оперы. Еще раз повторяю: пусть Генаст выйдет из роли режиссера, которую он исполняет, конечно, как никто. Пусть он станет руководителем тех, кто еще не созрел для настоящей задачи, кто еще не отведал истины.

Всем этим я вовсе не выражаю никаких сомнений насчет певцов вообще и их сценической игры в частности. Их огромные в музыкальном отношении усилия, давшие тебе решимость предпринять постановку моей бесконечно трудной по своей необычности музыки, немало свидетельствуют в их пользу. Речь идет исключительно о требованиях, какие никто раньше к ним не предъявлял. Если Генаст сочтет достойным для себя раскрыть перед ними смысл этих требований и добиваться, чтобы они, актеры, оказались на их высоте, он будет иметь полное право считать себя одним из главных рычагов той революции, которая разобьет в пух и прах всю театральную рутину.

Актер, исполнявший роль Лоэнгрин, был, по видимому, не на своем месте — об этом мне сообщают со всех сторон. Нельзя ли заменить его кем-нибудь другим? Я думал, что веяние радости должно пронестись по залу, когда появится на сцене Лоэнгрин, а на

самом деле оказалось, что великая радость начиналась, когда он сцену покидал.

Только что получил от тебя письмо, полное сочувствия и дружбы. Что за славная душа у тебя! <...>

Если опера подвергнется сокращениям, то узел ее внутренней идейности будет разрушен, и все направление музыки, не рассчитанное ни на какую популярность, только что слегка приоткрывшееся для публики, еще раз закроется и для нее и для актеров. Капитулировать перед врагом — это не значит победить! Враг должен все сдать, а враг этот — лень и инертность актеров, которые ждут толчков для чувств, для мысли. Если не выиграю этой битвы, если даже в настоящем случае, имея на своей стороне столь могучего союзника как ты, я должен буду сдаться, то никогда уже не выйду ни на какую борьбу. Если «Лоэнгрин» может иметь успех только через разрушение столь зрело обдуманной внутренней связности его отдельных частей, т. е., другими словами, если «Лоэнгрин» должен подвергнуться купюрам в угоду актерской ограниченности, то я совершенно отказываюсь от него. При таких условиях Веймар может быть интересен для меня не в большей мере, чем всякий другой город, а «Лоэнгрин» — моя последняя опера. Мужественно подняв знамя во имя мое, только ты один, дорогой Лист, и можешь завоевать для меня полный успех! <...>

Альбисбрунн, 20 ноября 1851

<...> С полной правдивостью изложу историю художественно-артистического замысла, с которым вожусь уже давно, но который необходимо должен получить теперь новый оборот. Осенью 1848 года я впервые набросал весь миф о Нибелунгах в тех общих чертах, которые поэтически слились с ним для меня навсегда. Ближайшая по времени попытка моя была извлечь из целого построения один момент, главную катастрофу всех сплетений мифа и обработать его для сцены в форме драмы под названием «Смерть Зигфрида». Осенью 1850 года я был уже, несмотря на долгие колебания, на пути к тому, чтобы заняться музыкальной стороной этой драмы. Но мысль о том, что и это произведе-

дение не получит должной постановки, оторвала меня от работы, и чтобы освободиться от настроений, полных отчаяния, я стал писать книгу «Опера и драма». Прошлой весной статья твоя о «Лоэнгрине» произвела на меня такое впечатление, что, окрыленный, я вновь принялся, чтобы сделать удовольствие тебе, быстро и радостно за осуществление моей драматической концепции. Об этом я писал тебе тогда же. Но «Смерть Зигфрида» стала для меня, по крайней мере в данную минуту, вещь совершенно невыносимой. Я понял это отчетливо. Я понял, что взяться за эту тему можно только пройдя через другую драму, через новую ступень. И вот я приступил к осуществлению плана, давно уже лежавшего у меня на сердце: создать поэтическое произведение, которое имело бы своим сюжетом «Юного Зигфрида». Все то, что в «Смерти Зигфрида» могло бы иметь характер только рассказа, чего-то полужизненного, должно предстать здесь перед глазами зрителя в живых и светлых чертах действительного сценического происшествия. Быстрым темпом я набросал и завершил общий очерк всего произведения. <...> Затем я приступил к музыкальной композиции. К радости моей я убедился, что музыка сливается со стихами как нельзя более естественно, как нельзя более легко, как бы сама собой <...> Теперь, по спокойном обсуждении, артистический мой план предстал передо мной во всей своей полноте и последовательности. Слушай!

Этот «Юный Зигфрид» является лишь частью одного общего произведения и как индивидуальная величина может произвести верное, несомненное впечатление только в том случае, если займет подобающее место в построении всего драматического мифа, т. е. рядом со «Смертью Зигфрида» по теперешнему плану. В этих двух драмах многое и притом чрезвычайно важное по необходимости должно быть передано посредством рассказа. Многое должно быть предоставлено фантазии слушателя. То именно, что сообщает сюжету и лицам бесконечно волнующее, глубокое впечатление, не может быть выведено на сцену как некоторая современность и потому должно быть предоставлено мысли зрителя. Но по моему глубокому убеждению

всякое произведение искусства, а следовательно и драма, только тогда оказывает на нас надлежащее действие, когда поэтическая концепция, все главные ее моменты, всецело обращена к нашим чувствам. Значит именно я меньше всех на свете должен грешить против этой истины. Весь миф во всем глубоком и широком его значении должен быть обрисован с величайшей артистической отчетливостью, если только я хочу, чтобы меня поняли вполне. Впечатления зрителя не должны дополняться никакими мыслями, никакими рефлексиями. Непосредственное чувство само должно через орган художественного восприятия постигать всю вещь в целом, ибо оно способно верно воспринимать ее отдельные части <...>

Замысел этот простирается на три драмы: 1. «Валькирия», 2. «Юный Зигфрид», 3. «Смерть Зигфрида». Но чтобы с надлежащей отчетливостью предстала вся картина, необходимо этим трем драмам предпослать еще обширное вступление «Похищение золота Рейна». Содержание этой вещи составляет то, о чем рассказывается в «Юном Зигфриде»: похищение золота, возникновение власти нибелунгов, уничтожение этой власти Вотаном и проклятие Альбериха. При такой ясности сценического действия я имею возможность отбросить совершенно все растянутое, все повествовательное, превратить все мотивы в отдельные связующие моменты мифа и придать импульсам драматического движения захватывающую силу, тогда как при прежнем полуэпическом обосновании произведения приходилось все подрезывать и ослаблять <...>

Теперь перейду к практическому плану постановки всего произведения.

Ни о каком разъединении частей я и думать не могу. Это значило бы наперед разрушить общую концепцию. Весь комплекс драм должен пройти перед глазами в быстрой последовательности. И чтобы сделать это возможным с внешней стороны, я могу допустить только следующие облегчения. Представление «Нибелунгов» должно иметь место в определенное, установленное для этого время. Оно должно простираться на три следующих друг за другом дня, не считая кануна, ве-

вчера постановки вводной для всего цикла оперы. Если бы мне удалось добиться представления «Нибелунгов» на этих условиях, то потом я бы допустил и повторение всего цикла, причем каждая драма, являясь самостоятельным произведением, могла бы быть поставлена отдельно, сообразно с обстоятельствами. Но во всяком случае впечатление от общей постановки, как она мной задумана, должно предшествовать впечатлению от постановки отдельных частей мифа.

Где и при каких обстоятельствах можно будет осуществить весь сценический план — этот вопрос не беспокоит меня пока. Самое главное — довести большое дело до конца. А для этого потребуются работа в течение трех, по крайней мере, лет, если хоть сколько-нибудь щадить здоровье <....>

Если мои замыслы покажутся тебе слишком смелыми и необычными, даже слегка фантастическими, то все-таки прошу тебя верить, что они порождены не капризом известного расчета, а анализом самого существа сюжета. Они являются как бы выводом из этого сюжета, столь взволновавшего меня и настроившего на широкую разработку всей темы. Довести эти замыслы до конца так, как это подобает поэту и музыканту, — вот единственная цель, которую вижу впереди для себя. Все остальное совершенно не интересует меня в настоящее время <....>

15 ноября 1854

Дорогой!

«Золото Рейна» окончено — но кончено и со мной!!!

Я до такой степени вынужден был совершенно сознательно изолировать себя во имя работы от всего мира, что за последнее время приходилось подавлять всякий мотив писать, пока труд мой не будет готов. Но вот наступило, наконец, первое утро, когда ничто уже не мешает вырваться тому воплю, который я так долго таил и душил в себе. Пусть прорвется на волю — дальше сдерживать себя не могу!

Кроме твоего любезного извещения о лейпцигской постановке «Лоэнгина», я получил еще сообщение,



напечатанное в «Немецкой всеобщей газете». Вот настоящее оскорбительное наказание за тот акт кощунства, который я совершил над всей своей сущностью, над своей совестью, когда два года назад поступил против собственного столь обоснованного плана действий и разрешил постановку моих опер! Как я был чист и целен в моих настроениях тогда, когда имел перед глазами только тебя и Веймар и, не желая знать никаких других театров, совершенно не мечтал ни о каких дальнейших успехах! <...>

Какой позор! Отдав то, что было во мне самого благородного, я даже не могу найти ничего, что хоть сколько-нибудь вознаградило бы меня за это. Я остался таким же нищим, каким был до сих пор. Дорогой Франц! Жизнь последних лет на грани каждого нового года неизменно приводила меня к последнему пределу моих решений и ставила меня лицом к лицу с вопросом, не положить ли совсем конец моему существованию на земле? Все исчерпано, все потеряно! Дорогой мой, искусство стало для меня, если говорить правду, только спасением от катастрофы, ничем другим! С каждым днем оно все более и более приобретает характер именно такого рычага спасения: нужда заставляет искать в нем базы для жизни. Принимаюсь теперь за него с истинным отчаянием в душе. Но если это так, если опять я должен отрешиться от всякого соприкосновения с миром действительности, если я опять должен броситься в волны художественной мысли и искать удовлетворения только среди созданий мечты, то пусть же по крайней мере помогут моей фантазии, пусть поддержат чем-нибудь разбег моего воображения! Не могу я при такой работе жить как собака, спать на соломе и услаждаться плебейскими напитками. Я должен чувствовать веяние ласкающей атмосферы, когда, обливаясь кровавым потом, духом творю самое тяжелое дело: творю образ несуществующего мира! <...>

Страдать, терпеть нужду и нести заботы о жизни, которую презираешь, которую проклинаешь! Быть посмешищем для тех, кто посещает твой дом! И при этом благороднейшее создание духа сознательно отдавать

на произвол тупо-невежественных театральных клик,  
на презрительный смех филистеров!

Боже, что я должен думать о самом себе! Если бы верить, по крайней мере, с радостью верить, что есть один человек в мире, который понимает, какими глазами я смотрю на себя! Слушай, Франц мой, ты должен мне помочь! Со мною плохо, очень плохо! Если опять я должен научиться терпеть (под этим словом разумею очень многое), то на том пути, на котором началось проституирование моего искусства, должно быть сделано по меньшей мере нечто порядочное. Иначе не будет ничего! <...>

Дорогой мой, не сердись на меня! Имею право на тебя как на человека, меня создавшего! Ты сотворил меня таким, каким я чувствую себя сейчас. Живу жизнью, которую даешь мне ты — это не преувеличение! Так подумай же о своем создании! Вопию к тебе о том, что составляет твою прямую обязанность.

Речь идет, в конце концов, только о деньгах — ведь достать их все-таки возможно. Ни слова о любви! Но искусство??

«Золото Рейна» доведено до конца. Оно вышло гораздо законченное, чем я сам рассчитывал. С какой верой, с каким радостным чувством я приступал к этой музыкальной композиции! И я шел вперед в моей работе с безумием настоящего отчаяния. Наконец я поставил точку. Ах, как отразилось на мне проклятие, тяготеющее над золотом! Поверь, никто не творил музыкальных композиций при таких условиях. Думаю, что музыка моя ужасна: это смутное сплетение страшного и высокого <...>

Не верю больше ничему. Только одна надежда и осталась у меня: сон, сон, такой непробудно глубокий сон, чтобы в нем окончательно онемели все мучения моей жизни! Такой сон я должен обрести для себя сам, и сделать это не слишком трудно. Господи, подниму злобу против себя и в твоём сердце! Но зачем же ты сблизил меня с собою? Подарок княгини (Витгенштейн. — А.К.) вызвал у меня улыбку, готовую перейти в рыдание. Напишу ей на днях, если только буду жив. Тогда же пошлю тебе мой портрет и сделаю надпись, ко-

торая приведет тебя в полное смущение. Ну, как обстоят твои дела? Сожги мое письмо! Оно безбожно, ибо Бога нет во мне самом. Будь ты Его святым. Я же могу верить только в тебя. Да! Да! Еще раз говорю: да!

Твой Р.В.

Надо что-нибудь предпринять в Лондоне. Поеду в Америку, чтобы оправдать доверие будущих моих кредиторов. Вот что осталось еще сделать ради окончания «Нибелунгов».

(Без даты. – А.К.)

Дорогой Франц!

Пишу опять, хочу попытаться хоть сколько-нибудь облегчить страдания сердца. Дорогой мой, вечные мучения становятся в конце концов невыносимыми. Вечно терпеть и никогда не иметь возможности, хотя бы с риском погибнуть, врезаться в водоворот страданий и подчинить его своей воле, это должно рано или поздно возмутить и самого смиренного человека. Я должен действовать, должен что-нибудь делать! Все чаще и чаще приходит в голову мысль броситься куда-нибудь далеко. Но это было бы скорее бегством от жизни, чем завоеванием новой жизни. Я так одинок! Я должен непременно что-нибудь предпринять, сделать нечто такое, что могло бы видоизменить мое теперешнее положение, как оно есть, настолько, чтобы, окончив произведение, я был в силах заняться другой деятельностью, способной рассеять и утешить. Оказывается, что в то самое время, как я живу здесь в полной нищете подаянием с барского стола, в Бостоне, по сообщениям, идущим из Америки, даются уже «Wagner-nights». Меня осаждают просьбами приехать туда. Там занимают мною с постоянно возрастающим интересом. Концертами и другими вещами я мог бы заработать в Америке много денег. «Много денег»! Бог мой, никаких мне не нужно денег, шла бы только жизнь туда, куда меня влекут природные стремления! Но если действительно я должен непременно что-нибудь предпринять, что-нибудь сделать в этом духе, то, спрашивается, как достойным образом выйти из моего положения, на ка-

кие средства отправиться туда, где меня ждут деньги? И как я буду себя там чувствовать?

Боже, я унизил бы себя до смешного, если бы продолжал возиться с этим невозможным проектом! О моем произведении, о «Нибелунгах», пришлось бы совершенно забыть. Это произведение — единственное, что привязывает меня к жизни. Когда я думаю о жертве, когда призываю себя к жертве, думаю и говорю при этом только о «Нибелунгах». В них вижу цель моей теперешней жизни. Ради этого произведения я должен терпеливо перенести все и притом не сходя с той почвы, на которую однажды ступила моя нога, на которой мне пришлось начать работу. Моя сознательная воля, мои мысли направлены только на то, чтобы непременно довести это произведение ценою всего на свете до конца. Но сам я тут ничего сделать не могу. Все должно быть сделано другими! Вот почему мной стало овладевать за последнее время горячее желание добиться амнистии, нового свободного доступа в Германию. Тогда я мог бы что-нибудь предпринять, мог бы быть полезен при постановке моих опер, мог бы взять на себя дирижирование «Лоэнгрином», причинившим мне столько терзаний и мучений. Для того чтобы вознести мое произведение над лейпцигским провалом, считаю в высшей степени важным мой приезд в Германию. Я, пожалуй, дерзнул бы сделать это и без всякого пропуска, но боюсь рискнуть личной свободой. (Боже, «свобода»! Какая ирония!). В более спокойные минуты мне хочется писать королю саксонскому. Но вижу, что это было бы бесполезно, что это связано с унижением личного достоинства <...>

Опять сижу со стиснутыми руками, опять отдаюсь страданиям безлично чистым, бескрасочным. Ничем заняться не могу, кроме «Нибелунгов»! Но и это возможно только в том случае, если мне будет оказана большая и энергичная помощь. Иначе все пропало!

Друг мой, лучший, единственный друг мой! Слушай: если мне не помогут другие, я ничего не сделаю <...> Трудно иногда постичь в человеке то, что для него самого является крайней необходимостью. Удивительно, сколько «бесполезного» я часто считал непре-

ложно нужным! Только тебе одному и могу сказать, что мое теперешнее положение в высшей степени мучительно для меня, что нужна быстрая помощь. Это самое важное, самое необходимое для спасения всей моей будущности. При бесконечной чувствительности в таких делах мне остается только одно, если из-за пустяков не лишит себя жизни — собраться в один миг и двинуться в Америку! Горе иметь дело с таким человеком как я. И такому другу, как ты, при твоей любви ко мне приуготовлены многие мучения! Знаю. Брось же меня совсем, если можешь, и тогда — все кончено!

Вместе с этими ужасными заботами вернулись и мои сильнейшие нервные страдания. Но во время самой работы чувствую себя очень хорошо. Бури совершенно прошли. Что-то красивое поднимает и нежно несет меня. Большею частью молчу от внутренней радости, и — странно! — даже какая-то надежда мягко веет над моим сердцем. Маленькие дети из сказки подходят к плачущему лесному духу и говорят ему: «Не плачь, и тебе еще дастся блаженство и счастье!» Но уносимые далью, которая растет и растет, все глуше и глуше звучат слова утешения. И вот я не слышу уже ничего. Тихо! Древняя ночь окутала меня опять. О, если бы она поглотила меня совсем!

Прости, иначе писать не могу!

Прощай, мой Франц! Будь здоров! Будь здоров!

Твой Р.В.

(Без даты. – А.К.)

Дорогой Франц!

<...> Медленный темп моих музыкальных работ дал мне возможность заняться человеком, который при моем одиночестве оказался для меня, хотя и с одной только литературной стороны, настоящим даром неба. Это Артур Шопенгауэр, величайший после Канта философ, который, по его собственным словам, первый вполне продумал до конца кантовские мысли. Сорок лет подряд немецкие профессора благоразумно замалчивали этого человека, но недавно он был открыт, к стыду немецкого народа, каким-то английским критиком. Какими шарлатанами оказываются по сравнению с Шопенгауэром все эти наши Гегели и другие! Его глав-

ная мысль — радикальное отрицание воли жизни, — мысль необычайная по своей глубокой серьезности, является для нас в то же время и мыслью спасительной. Мне лично она не могла, конечно, показаться особенно новой, но, вообще говоря, ее не поймет тот, в ком она никогда раньше не жила. Благодаря Шопенгауэру эта мысль предстала передо мной с особенной ясностью. И вот теперь, когда я оглядываюсь на пережитые бури сердца, на всю конвульсию его бессознательных тяготений к жизни, полной надежд, на эти бури, которые и сейчас довольно часто разыгрываются целыми ураганами, я невольно думаю, что наконец-то я нашел то, что может успокоить меня, что одно только и может вернуть мне сон, нашел мысль о сердечно искреннем стремлении к смерти. Полная бессознательность, полное небытие, абсолютная пустота воображения — вот что должно, в самом деле, спасти человека! <...>

Ради лучшего из видений моей жизни, ради «Юного Зигфрида» я должен закончить весь цикл «Нибелунгов». «Валькирия» захватила меня с такой силой, что я уже никак не могу не думать об этой ожидающей меня в будущем радости. Сейчас подхожу к концу второго акта. Все же произведение в целом надеюсь завершить к 1856 — 1858 годам, и если судьбе будет угодно, оно увидит свет рампы на десятом году моего изгнания. И хотя мне и не дано было никогда испытать настоящее счастье любви, я все же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии, такой памятник, в котором все от первого до последнего штриха будет насыщено любовью. В голове у меня бродит мысль о «Тристане и Изольде»: простая, но полная вдохновения музыкальная концепция! Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою самого себя и — умру! <...>

Цюрих, 28 июня 1857

<...> Я решил отказаться от мысли, исполнение которой требует упорного труда: кончить «Нибелунгов». Моего юного Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там я слезно простился с ним под липой. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где бы то ни

было. Для того чтобы я мог вернуться когда-нибудь к «Нибелунгам», потребуются большие облегчения со стороны. Иначе должен буду сказать себе, что подарить их миру — в полном смысле этого слова — решительно не могу. И действительно, достаточно было простой размолвки с Гертелями (нотопиздателями. – А.К.), этого первого соприкосновения с той средой, которая должна дать средства для реализации моего предприятия, чтобы мной овладело отчаяние, чтобы я признал полную химеричность моих планов. Ты единственный значительный человек, который верил в их осуществимость, но верил, кажется, только потому, что с ясностью не видел всех трудностей, ожидающих меня на этом пути. Но Гертели, которые должны выложить на стол деньги, видят все дело в более верном освещении. Они совершенно правы, считая его осуществление недостижимым тем более, что сейчас без их содействия автор не в силах кончить свое произведение.



Вагнер и Лист  
Карикатура В. Битхорна

Что касается меня лично, то должен сказать, что было время, когда без всяких перспектив на будущую постановку я создал всю концепцию этого произведения, приступил к нему и довел до половины. Еще про-

шлой зимой твое доверие к моим планам, выразившееся в минуту нашего прощания, твоя надежда на то, что скоро я выйду из моего немого, беззвучного уединения, внушили мне необходимое мужество продолжать работу.

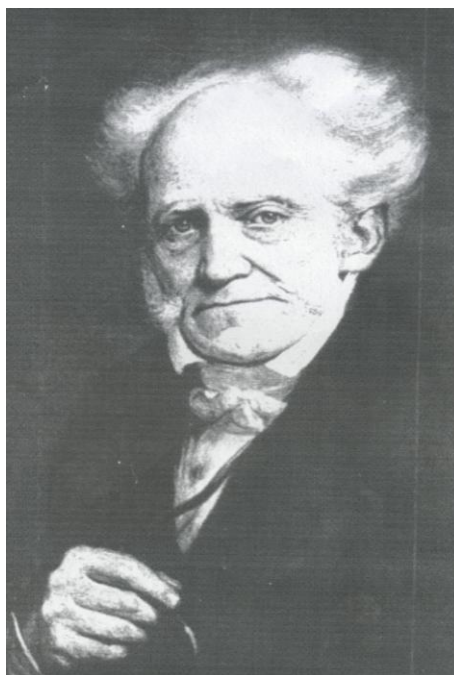
И это было так важно, потому что, оставаясь восемь лет без ободряющих сценических впечатлений от моих опер, я не мог не чувствовать всей невыносимости моего положения. Наши попытки сделать что-нибудь при помощи рояля отчетливо подчеркнули мое бессилие в качестве музыканта. Я понял, что даже тебе я могу многое вполне объяснить только удачной постановкой. Но с тех пор, как отнята у меня последняя надежда на этот счет, чувствую всю неотвратимую горечь разочарования и больше не могу верить ни в какие будущие перспективы. С истинной, редкой дружбой ты сделал все, что зависело от тебя, то одним, то другим способом стараясь поднять мой дух, мою бодрость и работоспособность. Но и ты сейчас ничего не видишь для меня впереди! Таким образом, мне остается прибегнуть только к самопомощи. Я решил завершить сейчас же, в размерах, удобных для постановки, «Тристана и Изольду» и отныне ровно через год вступить в переговоры по этому поводу с Ниманом и Мейером в Страсбурге. Там имеется хороший театр. Какой-нибудь ближайший к Страсбургу королевский театр (хотя бы в Карлсруэ) мог бы доставить оркестр и остальной, второстепенный персонал. Собственными средствами и собственным разумением, да с Божьей помощью, сделаю что-нибудь такое, что внесет освежающую струю в мои намерения и вернет мне сознание личных сил <...> И вот я могу, кажется, надеяться, что гибкое с практической точки зрения произведение, каким будет мой «Тристан», быстро соберет некоторый доход и на известное время сделает мою жизнь достаточно комфортабельной. Кроме того, я придумал еще следующий экстравагантный шаг. Хочу дать мое произведение на итальянской сцене и затем предложить его театру в Рио-де-Жанейро, который должен раньше поставить «Тангейзера», как произведение оригинально итальянское, для одного первого представления. Посвящу



«Тристана» императору Бразильскому. Я послал ему недавно экземпляр трех последних опер. Надеюсь, что из всего этого выкристаллизуется некоторая возможность прожить хотя бы короткое время без мучений. Возьмусь ли я когда-нибудь вновь за «Нибелунгов», сказать наперед не могу. Это зависит от обстоятельств, над которыми я не властен. Но в данную минуту я сделал над собой истинное насилие: среди наилучших настроений я оторвал от сердца «Зигфрида» и живого положил под замок за железными дверями. Пусть там и остается! Никто не должен увидеть из него ни единого штриха, ибо он закрыт даже для меня самого. Кто знает, может быть, сон окажется для него благодетельным! Во всяком случае разбудить его собственными силами я не смогу никогда. Мне стоило тяжелой, отчаянной борьбы с самим собой, прежде чем я решился на такой шаг. Но дело это кончено навсегда! <...>

### ВАГНЕР И ШОПЕНГАУЭР <sup>6</sup>

Рождение «Тристана и Изольды» тесно связано с именем Шопенгауэра. С его главной книгой «Мир как воля и представление» Вагнер познакомился в конце 1854 года. Этот труд философа из Данцига, законченный в августе 1818 года и опубликованный в следующем году, на протяжении более трех десятилетий не привлек ничьего внимания, — как и изданный в 1844 году второй том, представляющий собой дополнение к четырем книгам первого. Вплоть до начала 50-х годов Шопенгауэр был известен в Германии не как философ, а как сын популярной данцигской писательницы Иоганны Шопенгауэр, собрание сочинений которой со-



Артур Шопенгауэр  
С портрета Ю. Лунтешютца

<sup>6</sup> Времен связующая нить. СПб., 2004. С. 92-100.

ставило 24 тома (ее салон в Веймаре посещали Гёте, Виланд и многие другие немецкие знаменитости). Но после краха надежд, порожденных «весной народов» — революцией 1848–49 годов, пессимистическая философия Шопенгауэра увлекла многих, и книга его стала знаменитой. В 1851 году вышла его работа «Parerga und Paralipomena» (греч. «Примечания и дополнения»), включающая особенно популярные «Афоризмы житейской мудрости», и в 1859 году — третье издание «Мира как воли и представления». (Интересно, что и в России пик увлечения философией Шопенгауэра приходится на период, последовавший за поражением революции 1905–1907 годов)

Вагнер послал «глубоко чтимому мыслителю» экземпляр «Кольца Нибелунга» с надписью «В знак преклонения». Сопроводительное письмо отсутствовало — «отчасти из робости, которую я чувствовал при мысли, что предстану перед таким великим человеком, отчасти из смутного чувства, что если Шопенгауэр, прочитав мое произведение, сам не поймет, с кем имеет дело, то подробнейшее письмо не поможет ничем». Личная встреча композитора с философом, жившим отшельником во Франкфурте, не могла состояться: смерть Шопенгауэра последовала в 1860 году, когда Вагнер еще не добился амнистии и был лишен возможности посетить Германию.

Душевное состояние Вагнера как нельзя более способствовало восприятию им идей Шопенгауэра. Композитора не могли не поразить многочисленные страницы книг философа, где тот рисовал окружающий человека мир, или такие афоризмы: «страдание положительно, счастье же чисто отрицательно», «ближайшая и непосредственная цель нашей жизни есть страдание <...> Хотя каждое отдельное несчастье и представляется исключением, но несчастье вообще — есть правило». При этом Шопенгауэр подчеркивал, что «чем напряженнее воля <...> тем сильнее страдание».

Конечно, Вагнеру очень импонировало в учении Шопенгауэра излюбленное романтиками противопоставление гения и толпы, к которому философ возвращается в своем трактате неоднократно (например: О

гении. О безумии). Сравнивая гения с «обыкновенным человеком, этим фабричным товаром природы, какой она ежедневно производит тысячами», Шопенгауэр утверждает, что гений все чувствует острее — в том числе и страдание: мука «тем сильнее, чем яснее познает человек, чем он интеллигентнее: тот, в ком живет гений, страдает больше всех». А запись Вагнера в дневнике почти дословно повторяет это утверждение: «Люди более низменной природы в огромном большинстве случаев ощущают свои страдания гораздо слабее, чем люди высшей организации»; «натура высокая есть то, что она есть, именно благодаря тому, что путем собственных страданий она возвысилась до самоотречения». Сам композитор многократно оказывался в положении не признанного толпой гения и часто воплощал эту ситуацию в своих операх: непонятыми, отвергнутыми являются не только молодой рыцарь Вальтер фон Штольцинг, чье новаторское искусство чуждо косным мейстерзингерам, но и Голландец в веселой толпе на норвежском берегу, и Тангейзер, воспевающий чары Венеры перед миннезингерами в Вартбурге, и Зигмунд, пришедший из леса к людям, которые хулят все, что нравится ему, и Лоэнгрин, принесший избавление Эльзе, но преданный ею...

Столь волновавшей Вагнера проблеме самоубийства Шопенгауэр уделил большое место в своей книге. Он доказывает, что самоубийство не является коренным решением важнейшего вопроса существования, но просто произвольным уничтожением отдельного явления воли. Необходимостью же является истинное отрицание воли к жизни: «умирать добровольно, умирать охотно, умирать радостно — это <...> преимущество того, кто отверг и отринул волю к жизни». Эту идею, ведущую в его философии, Шопенгауэр почерпнул в космогонических учениях древней Индии — буддизме и брахманизме (не случайно один из исследователей его творчества — Т. Рибо — назвал Шопенгауэра «заблудившимся на Западе буддистом»). Характеризуя состояние, при котором достигнуто полное отрицание воли к жизни, Шопенгауэр использует буддийское понятие нирваны, приводя целый ряд его этимологических

толкований на санскрите, монгольском, бирманском языках: аннигиляция, угасание, отрицание греховных желаний, освобождение от скорби, полное исчезновение, — в противоположность сансаре, которая представляет собой мир вечных возрождений и обмана чувств. Интересно, что нирвана — последнее слово, завершающее «Мир как воля и представление». Таким образом, весь трактат направлен к этому понятию.

Как это удивительно созвучно основным идейным мотивам «Тристана и Изольды»! И вагнеровские герои — натуры неординарные, сильные, страстные, особенно остро переживающие страдание, — решаются на самоубийство. Но, как и для Шопенгауэра, для Вагнера это не выход, и самоубийство не удастся; в конце же оперы оба героя отвергают волю к жизни и совсем по Шопенгауэру «умирают охотно, умирают добровольно, умирают радостно» — отвергают сансару и обретают нирвану.

Вслед за Шопенгауэром и Вагнер увлекся буддизмом. Заканчивая работу над «Тристаном», он 16 мая 1856 года набросал эскиз буддийской драмы «Победители», которая долго волновала его воображение, но так и не получила музыкального воплощения. Однако некоторые ее ситуации и образы (страстная любовь девушки низшей касты к ученику Будды, святому аскету, отвергающему чувственную любовь, ее страдания, самоотречение, отказ от плотской любви и искупление грехов прежнего существования) впоследствии были решены на совершенно ином материале — не буддийском, а христианском. Они подробно разработаны во взаимоотношениях Кундри и Парсифаля, хотя их прообразом, наряду с «Победителями», послужил и более ранний драматический набросок, тоже никогда не осуществленный в музыке — «Иисус из Назарета» (1848): ряд сцен «Парсифаля» повторяет сцены между Иисусом и Марией Магдалиной. И в этом также обнаруживается претворение Вагнером идей Шопенгауэра. Философ неоднократно указывал на единство буддизма и христианства. Так, в конце 1-й книги «Мира как воли и представления» он проводит параллели между «победителями мира и добровольно кающимися, которые

представлены нам индийской мудростью, и тем дивным образом, полным глубокой жизненности, величайшей поэтической правды и высочайшего смысла, совершенной добродетели, святости и благородства в состоянии высочайшего страдания, — образом христианского Спасителя».

Однако в понимании некоторых важнейших проблем Вагнер расходился с Шопенгауэром. И это связано прежде всего с представлением философа о предназначении женщины и роли любви. По Шопенгауэру женщина создана лишь для продолжения рода. «Она не предназначена для слишком большого труда, ни духовного, ни телесного», она всегда в подчинении мужчины, «для которого она должна быть терпеливою и ободряющей подругою. Она не создана для высших страданий, радостей и могущественного проявления сил». Женщина — это «род промежуточной ступени между ребенком и мужчиной, который и есть собственно человек». Вагнер же в письме от 25 января 1854 года пишет: «Несомненно, что каждый человек есть мужчина плюс женщина <...> только соединение мужчины и женщины, только любовь творит человека в метафизическом и чувственном смысле этого слова».

В философии Шопенгауэра любовь предстает явлением сугубо отрицательным. Он утверждает, что все индивидуальные чувства, любовная страсть — только иллюзия, ибо в основе всякой половой любви лежит лишь инстинкт продолжения рода, направленный исключительно на будущее дитя. Весьма иронично пишет Шопенгауэр о тоске любви, «которую поэты всех времен неутомимо воспевали на разные и бесконечные лады и которой все-таки не исчерпали». Правда, он сочувственно цитирует французского писателя 2-й половины XVIII века Шанфора: «Влюбленные предназначены друг для друга самой природой, имеют друг на друга божественное право, вопреки законам и условностям человеческого общежития», однако объясняет подобную неодолимость страсти весьма прозаически: влюбленные — простые орудия гения рода, издевающегося над правами и интересами индивидуума, —

гений рода действует всегда в своих целях, направленных на бесконечные ряды грядущих поколений.

А Вагнер в «Тристане и Изольде» рисует неодолимую силу страсти, действительно, по Шанфору, оправданную «божественным правом, вопреки законам и условиям человеческого общежития» — рисует не только поразительно новаторскими средствами, но и, подобно презируемому Шопенгауэром поэтам, с искренним восторгом и величайшим сочувствием. При этом Изольда ни в чем не уступает Тристану, как и все вагнеровские героини, будь то положительные или отрицательные. Они отнюдь не пассивные продолжательницы рода, а сильные, величавые женщины, чувствующие не слабее мужчин, подобно им созданные — в противоположность утверждению философа — «для высших страданий, радостей и могущественного проявления сил». Наоборот, женщины Вагнера — обычно природы даже более цельные, не подверженные колебаниям и сомнениям вагнеровских мужчин. Такова Сента рядом с Голландцем, Елизавета рядом с Тангейзером, Брунгильда (в «Гибели богов») рядом с Зигфридом, опоенном напитком забвения.

У Вагнера совершенно иная философия любви, связанная отнюдь не с Шопенгауэром, а с Фейербахом и немецкими романтиками, и нашедшая свое наивысшее воплощение в идее искупления любовью. Недаром он утверждал в дневнике, что видит свою задачу в том, чтобы показать «никем еще, даже самим Шопенгауэром, не открытый путь к полному умиротворению воли через любовь — не через абстрактную любовь к целому человечеству, а через любовь, <...> выражающуюся в склонности мужчины к женщине». Не случайно центральное произведение Вагнера — тетралогия «Кольцо Нибелунга», посвященная коренным проблемам мироздания, рождению и смерти целого мира, — построена на оппозиции любовь — власть (золото). Во всех его операх любовь — это наивысшее проявление чувств, и везде — за исключением «Парсифаля» — она воспевается в виде чувственной страсти или, по терминологии Шопенгауэра, половой любви. В отличие от философа, у композитора она вовсе не связана с про-

должением рода, являясь не безличной, но, наоборот, подчеркнута индивидуальной. Достаточно сравнить любовные дуэты в соседствующих по времени создания операх: как непохожи они в «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Лоэнгрине», как разнообразны в «Валькирии» и «Тристане», в «Зигфриде» и «Гибели богов»!

Впрочем, и сам Шопенгауэр противопоставляет чувственную любовь-страсть, в которой нет ничего, кроме себялюбия (философ именует ее по-гречески эросом), и истинную, чистую любовь, которая всегда является состраданием (Шопенгауэр называет ее по-гречески агапе или по-латыни каритас); «заметим, кстати, — пишет он, — что по-итальянски сострадание и чистая любовь выражается одним и тем же словом: *pietà*». Это положение философии Шопенгауэра прямо перекликается с вагнеровскими представлениями. Ведь любовь Сенты к Голландцу или Елизаветы к Тангейзеру, Зиглинды к Зигмунду или Лоэнгрини к Эльзе, хотя и пронизанная эротической силой, основана на сострадании; да и величайший эротический гимн во всей оперной литературе — любовь Тристана и Изольды — также зародилась из сострадания, когда ирландская принцесса впервые увидела умирающего рыцаря. А вот в «Парсифале» Вагнер прямо следует за Шопенгауэром, противопоставляя эротическую страсть Кундри, погубившую когда-то Амфортаса и грозящую гибелью Парсифалю, — любви-состраданию главного героя, спасающей и Кундри, и Амфортаса, и весь мир Грааля. Не случайно небесное пророчество так характеризует этого спасителя: «*durch Mitleid wissend*» («умудренный состраданием»).

И именно в завершающем творческий путь Вагнера «Парсифале», а не в написанном непосредственно после знакомства с книгой Шопенгауэра «Тристане» композитор воплотил шопенгауэровскую философию любви. То же относится к частному моменту: оппозиции свет – тьма. В книге 3-й «Мира как воли и представления» философ традиционно воспринимает свет как символ всего доброго и благодатного, красоты, вечного спасения, противостоящего тьме, вечной ночи,

проклятию. Он ссылается и на персидскую религию зороастризма, где «Ормузд обитает в чистейшем свете, Ариман — в вечной ночи», и на светящийся рай в «Божественной комедии» Данте, ассоциируя в то же время свет с познанием. Так и в «Парсифале» в начале II акта в башне Клингзора разверзается бездна тьмы, тогда как в предшествующем финале I акта чаша Грааля, несущая вечную жизнь, светится таинственным светом, который загорается от небесного луча. А в финале оперы обретенное Парсифалем священное копье — символ спасения — пронизывает ослепительным сиянием весь замок, где царили мрак и смерть с тех пор, как Грааль был скрыт под покровом.

В «Тристане» же Вагнер дает совсем иную трактовку оппозиции свет – мрак, день – ночь. Сцена со светильником (начало II акта), который Изольда приказывает потушить, чтобы наступила ночь, где будет светить лишь любовь; проклятия дню и свету и прославление ночи любви в знаменитом дуэте — своеобразном философском трактате (чем вызваны его колоссальные размеры, превышающие все оперные любовные дуэты, в том числе и самого Вагнера); объяснение Тристаном (в начальном монологе III акта) причины своего возвращения к жизни из блаженной тьмы смерти — свет еще сияет для Изольды, обманывая ее ясностью и золотым блеском, — все это и многое другое подтверждает оригинальную, нигде более не встречающуюся трактовку композитором символов света и тьмы.

Таким образом, диалог Вагнера и Шопенгауэра был длительным и всеобъемлющим. И самое главное: взгляды философа объяснили композитору его собственное мировоззрение и творчество. Издав еще в 1853 году полный текст «Кольца Нибелунга», Вагнер, однако, лишь после знакомства с книгой Шопенгауэра (за полгода он проштудировал ее четыре раза и в течение многих лет, как сам говорил, не выпускал из рук) понял своего Вотана и с изумлением обнаружил в либретто основные положения того пессимистического мирозерцания, которое так поразило его при чтении «Мира как воли и представления».



## **ВАГНЕР В ПАРИЖЕ**

В годы изгнания Вагнер гастролировал в разных странах Европы как дирижер. В начале 1860-х он дал три концерта в Париже и, приложив колоссальные усилия, добился постановки «Тангейзера» в первом театре Франции – Большой Опере. Но надежды добиться славы и денег не осуществились.

Премьера «Тангейзера» 13 апреля 1861 года сопровождалась самым грандиозным скандалом, какой когда-либо знала эта сцена. Националистически настроенная часть публики не могла допустить успеха немца, а реакционеры видели в Вагнере революционера, «музыкального Марата». Аристократическая золотая молодежь, объединенная в Жокей-клуб, заказала особые свистки, и в их резком свисте потонули протесты других слушателей, требовавших вывести «жокеев» из зала и желавших слушать вагнеровскую музыку. Зал бушевал. Громкие оскорбления летели в адрес композитора и артистов, согласившихся участвовать в его опере. Так продолжалось три спектакля подряд. Наконец, Вагнер не выдержал и потребовал снять оперу. Дирекция, надеясь замять скандал, назначила еще два представления, но композитор заставил отменить их, обратившись с протестом к министру.

Лишь Шарль Бодлер, автор скандально известного сборника стихотворений «Цветы зла», появившегося за четыре года до того, и блестящих статей о художниках, выступил в поддержку Вагнера. Под впечатлением концертов он написал Вагнеру восторженное письмо, а пять дней спустя после провала «Тангейзера» – большой очерк о его творчестве.

### **ПИСЬМО ШАРЛЯ БОДЛЕРА РИХАРДУ ВАГНЕРУ <sup>7</sup>**

17 февраля 1860 года

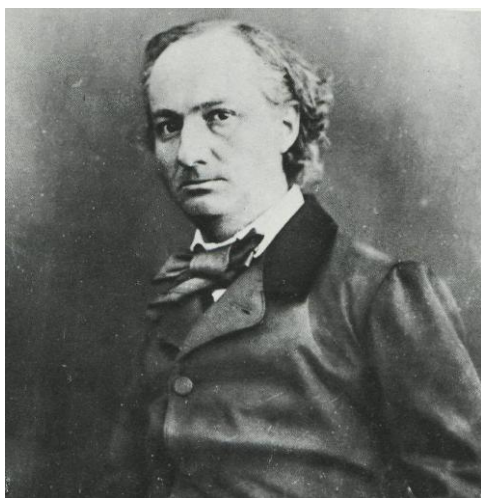
Сударь,

Я всегда полагал, что как бы ни был привычен к славе великий художник, ему не дано остаться равнодушным к искреннему выражению восхищения, когда

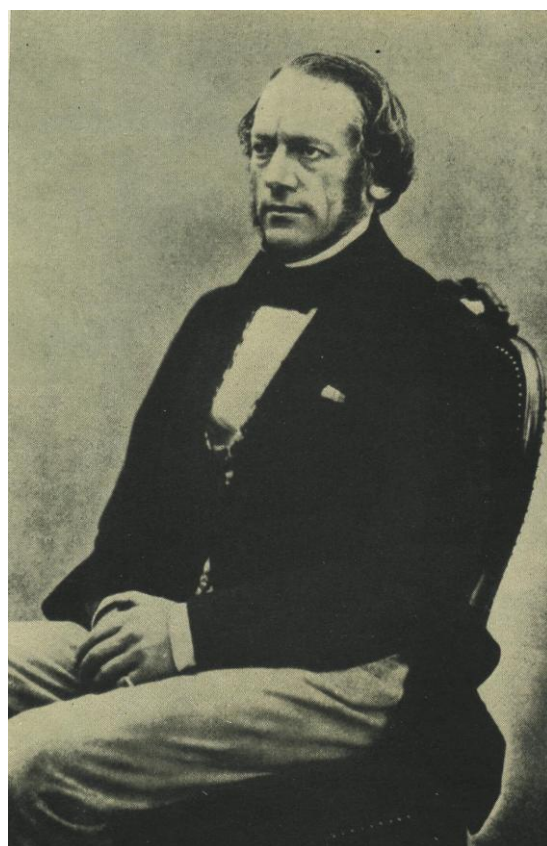
---

<sup>7</sup> Музыкальная жизнь, 1988. № 12.

оно — словно единственный в своем роде возглас признательности француза — человека, чуждого энтузиазму и рожденного в стране, где почти не прислушиваются ни к поэзии, ни к живописи, и того меньше — к музыке. Прежде всего я хочу Вам сказать, что обязан Вам самым большим музыкальным наслаждением, когда-либо испытанным мною. Я уже не в том возрасте, когда тешат себя письмами к знаменитым людям (Бодлеру было почти 40. — А.К.), и я долго сомневался бы, прежде чем засвидетельствовать Вам этим письмом свое восхищение, если бы каждый день мне не попадались на глаза статьи недостойные и смехотворные, изо всех сил старающиеся опозорить Ваш гений. Вы не первый человек, сударь, из-за которого мне приходится мучиться и краснеть за мое отечество. Наконец, негодование побудило меня выразить Вам свою признательность; я сказал себе: я не хочу быть похожим на всех этих дураков.



Шарль Бодлер



Вагнер в Париже

Когда я впервые отправился в театр Итальянской оперы (1 февраля. – А.К.) слушать Ваши произведения, я был мало расположен к ним, и даже — признаюсь в этом — полон дурных предрассудков; но мне это прощительно, я так часто оказывался наивным; я слышал столько шарлатанской, на многое претендующей музыки. Вами же я был покорен сразу. Испытанное мною — неописуемо, и, если Вы сообразоволяете не смеяться, я постараюсь Вам это передать. Сначала мне показалось, что я уже знаю эту музыку, и впоследствии, размышляя о ней, я понял, откуда шло сие ложное ощущение; мне казалось, что эта музыка — моя собственная, и я узнал ее, как всякий человек узнает вещи, которые ему суждено любить. Кому угодно, исключая людей мыслящих, такая фраза показалась бы бесконечно забавной, особенно будучи написанной человеком, не искусственным в музыке, вроде меня, чье образование ограничивается несколькими прослушанными (правда, с большим удовольствием) отрывками из произведений Вебера и Бетховена. Что более всего потрясло меня в Вашей музыке — это величие. Она выражает величие, она зовет к величию. Повсюду я находил в Ваших творениях торжественность великих шумов и великих явлений природы, торжественность великих страстей человеческих. Сразу же чувствуешь себя покоренным и исполненным вдохновения. Один из самых странных отрывков, подаривший меня новым музыкальным ощущением, это тот, который живописует религиозный экстаз. Эффект, произведенный «Шествием гостей» (из «Тангейзера». – А.К.) и «Свадебным хором» (из «Лоэнгина». – А.К.) колоссален. Я ощутил все величие жизни, более просторной, нежели наша. И еще: я часто испытывал весьма странные чувства; это гордость и наслаждение от понимания, проникновения, охвата истинно чувственной неги, сходной с подъемом ввысь или выходом в море. И в то же время музыка дышала порой гордостью жизни. А в целом эти глубокие гармонии казались мне похожими на возбуждающие средства, заставляющие чаще биться пульс воображения. Наконец я тоже испытал — я умоляю Вас не смеяться — ощущения, которые происходят, вероятно, от склада моего ума и от обык-

новенных моих занятий. Повсюду нечто вдохновенное и вдохновляющее, нечто непомерное и превосходное. Например, если прибегнуть к сравнениям, принятым в живописи, к воображению, перед глазами широкое темно-красное пространство. Если этот красный цвет означает страсть, я вижу его постепенное нарастание во всех переливах красного и розового, в накаливании пекла. Казалось бы, трудно, почти невозможно представить себе что-то более пылающее; и в это время последняя ракета прочерчивает след еще более ослепительный, чем окружающий фон. Это, если хотите, высший крик души, поднявшейся до своего пароксизма.

Я начал было записывать некоторые мысли об услышанных фрагментах из «Тангейзера» и «Лоэнгрина», но осознал невозможность высказать все.

Так я мог бы продолжать свое письмо до бесконечности. Если Вы смогли его прочесть — благодарю Вас. Мне остается лишь добавить несколько слов. С того дня, когда я впервые услышал Вашу музыку, я без конца повторял себе, особенно в трудные минуты: «Если бы я мог послушать нынче вечером хоть немного музыки Вагнера».

Есть, без сомнения, и другие люди, думающие как я. В целом Вы должны быть удовлетворены публикой, чей инстинкт оказался куда выше дурной учености журналистов. Почему бы Вам не дать еще несколько концертов, включив в их программы новые сочинения? Вы одарили нас предвкушением новых наслаждений; имеете ли Вы право лишить нас остального? — Еще раз благодарю Вас, сударь, в тяжелое время Вы напомнили мне обо мне самом и о великом.

Ш. Б.

Я не прилагаю своего адреса, так как Вы, может быть, подумаете, что я намерен Вас о чем-то просить.

Шарль Бодлер

**РИХАРД ВАГНЕР И «ТАНГЕЙЗЕР» В ПАРИЖЕ <sup>8</sup>**

**1.**

Вернемся, пожалуй, к истоку вопроса, удаленному от нас на тринадцать месяцев, и да будет мне при этом позволено зачастую говорить от своего собственного имени. Автора сплошь и рядом обвиняют в дерзости, но в то же время он весьма скромно и ограничивает себя самыми скромными рамками искренности. А таким образом облегчается достижение цели. Нет нужды точно следовать вероятностной логике, чтобы обрести уверенность в том, что эта искренность будет по-дружески встречена беспристрастными читателями: ведь всегда есть надежда, что наивный критик, повествуя о собственных впечатлениях, расскажет и о мнениях нескольких неизвестных сторонников.

Итак, тринадцать месяцев назад Париж пребывал в большом волнении. Немецкий композитор, долгое время живший у нас в безвестности, нищете и без работы, но уже пятнадцать лет прославляемый немецкой публикой как гений, возвращался в город, ставший свидетелем его былых неудач, для того чтобы представить свои творения на наш суд. До того Париж мало что слышал о Вагнере, было лишь широко известно, что за Рейном широко обсуждался вопрос о реформе лирической драмы, и что Лист с жаром принял взгляды реформатора. Г-н Фетис разразился чем-то вроде обвинительной речи против немецкого композитора, и если любопытные перелистают «Revue» и «Gazette musicale de Paris», то лишний раз убедятся в том, что литераторы, похваляющиеся суждениями самыми мудрыми и самыми классическими, совсем не претендуют ни на мудрость, ни на чувство меры, ни даже на обычную вежливость — в критике взглядов, противоположных их собственным. Статья г-на Фетиса — не более чем достойная сожаления диатриба, но ожесточение старого дилетанта послужило лишь доказательством значимости произведений, которые он предавал анафеме и осмеянию. Впрочем, за тринадцать месяцев, в течение

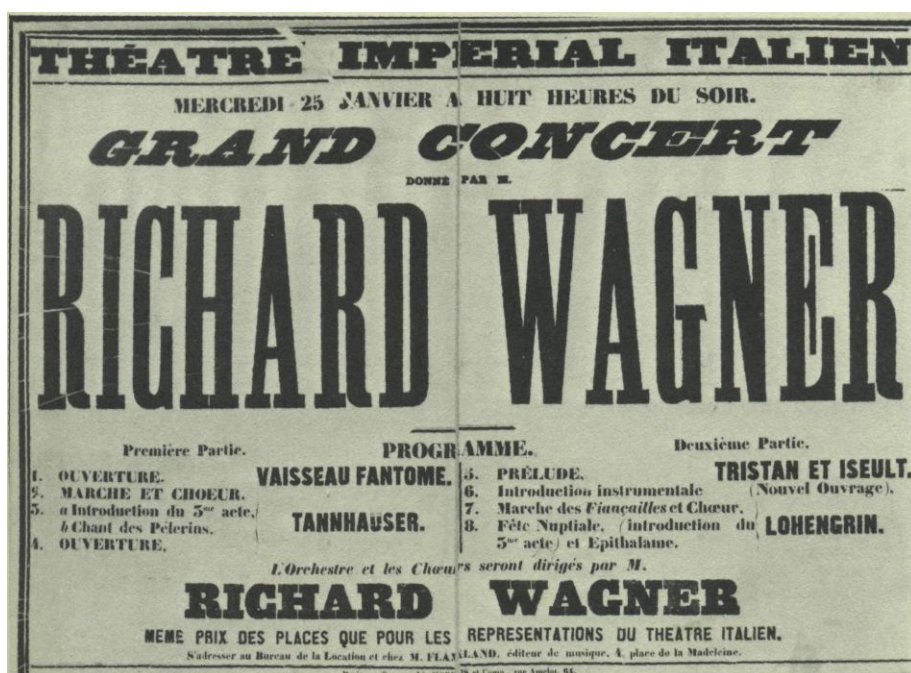
---

<sup>8</sup> Музыкальная жизнь, 1988. № 12, 13.

которых общее любопытство не ослабло, Рихард Вагнер претерпел немало других несправедливостей. Несколько лет назад, вернувшись из путешествия по Германии, Теофиль Готье, растроганный представлением «Тангейзера», поведал в «Moniteur» о своих впечатлениях с той пластической выразительностью, которая придает всему написанному им неотразимое очарование. Но разнообразные свидетельства, появлявшиеся с большими перерывами, ускользали от разума толпы.

Как только афиши возвестили о том, что в зале Итальянской оперы Рихард Вагнер дает концерт, включающий фрагменты из его произведений, произошел забавный случай, с которым мы уже встречались и который подтверждает бессознательную и стремительную потребность французов совать свой нос во все вопросы до изучения их или обсуждения. Одни возвещали чудеса, другие без меры хулили никогда не слышанные сочинения. Эта комическая ситуация сохраняется доныне, и можно сказать, что никогда еще незнакомый предмет не знал таких дискуссий. Короче, вагнеровские концерты стали настоящей битвой доктрин, одним из тех торжественных кризисов искусства, тех рукопашных боев, в которых критика, артисты и публика имеют обыкновение беспорядочно отдаваться страстям; кризисов счастливых, возвещающих здоровье и богатство интеллектуальной жизни нации, — от них, к слову сказать, мы отвыкли после великих дней Виктора Гюго. Я процитирую следующие строки из фельетона г-на Берлиоза (9 февраля 1860 года): «Было любопытно наблюдать за фойе Итальянской оперы в вечер первого концерта. Казалось, ярость, крики, споры вот-вот обернутся насилием». Если бы не присутствие монарха, то подобный скандал мог бы разразиться несколько дней спустя и в Опере, при самой чистой публике. Я вспоминаю, как после одной из генеральных репетиций мне попался на глаза некий уважаемый парижский критик, который не без претензии обосновался у самых дверей зрительного зала лицом к толпе и почти мешал ее выходу. Он покатывался со смеху, словно маньяк, словно один из тех несчастных, которых в домах скорби зовут *оглашенными*. Этот бедняга, полагая, что его

лицо знакомо всем и каждому, будто говорил: «Взгляните же, как смеюсь я, знаменитый С.! Посему потрудитесь привести свое мнение в соответствие с моим». В цитированной только что статье г-н Берлиоз, высказавший, впрочем, куда меньше жару, чем можно было от него ожидать, добавляет: «То, что выдается ныне за нонсенс, за абсурд и даже за ложь — поистине изумительно и с очевидностью доказывает, что как только заходит речь (по крайней мере у нас) об оценке музыки, отличной от уличной, берут верх страсти и предвзятые мнения, мешающие высказаться здравому смыслу и хорошему вкусу».



Афиша концерта Вагнера в Париже

Вагнер повел себя бесстрашно: в программе его концерта не было ни инструментальных соло, ни арий, ни номеров, столь любезных публике, влюбленной в виртуозов и их трюки. Ничего кроме ансамблей, хоров и симфонических фрагментов. Борьба была жестокой, это правда; но публика, предоставленная самой себе, буквально воспламенилась от нескольких великолепных музыкальных отрывков, мысль которых была ей наиболее понятна, и музыка Вагнера восторжествовала во всей своей мощи. Увертюре к «Тангейзеру», пышному маршу из второго акта, вступлению, свадебной музыке и эпиталаме из «Лоэнгрин» устроили овалцию.

Без сомнения, многое осталось непонятым, но умы беспристрастные сказали себе: «Поскольку эти композиции создавались для сцены, надо подождать; вещи недостаточно определенные будут разъяснены языком пластики». Но и в ожидании становилось ясно, что как симфонист, как художник, передающий волнения человеческой души тысячами созвучий, Вагнер поднялся до высоты самого возвышенного и, несомненно, самого великого.

Я часто слышал разговоры о том, что музыка не может похвастаться способностью передавать что бы то ни было с определенностью речи или живописи. Это верно до некоторой степени, но не в полной мере. Она передает все на свой лад и средствами лишь ей присутствующими. В музыке, как в живописи, как в самом конкретном из искусств — письменной речи, всегда присутствует недосказанность, восполняемая фантазией слушателя.

Несомненно, именно эти соображения подвигнули Вагнера рассматривать драматическое искусство (то есть соединение, слияние многих искусств) как искусство *par excellence* — самое синтетическое и самое совершенное. И если пожертвовать на мгновение воздействием пластики, декораций, совокупности создаваемых живыми актерами образов и даже вокальной речи, все равно остается бесспорным: чем выразительнее музыка, тем быстрее и вернее впечатление, тем больше шансов, что люди чувствующие поймут идеи, вдохновляющие художника. Я тут же приведу в пример великолепное вступление к «Лоэнгрину»: его техническому совершенству воздал хвалу в своей замечательной статье г-н Берлиоз, я же поверю художественную ценность произведения впечатлениями от услышанного.

В программе, распространявшейся в Итальянском театре, я читаю: «С первых тактов одинокая благоговящая душа, ожидающая священную чашу, погружена в бесконечные пространства. Перед ней постепенно появляется странное видение, приобретающее осязаемые очертания. Оно вырисовывается все яснее и превращается в *дивный сонм ангелов*, несущих священный



сосуд. Святая процессия приближается. Она растет и ширится, сердце божественного избранника почти пылает восторгом, невыразимого порыва исполнена его душа, *растущее блаженство* охватывает его с приближением *светозарного видения*, и когда, наконец, сам святой Грааль является в центре процессии, *душа молящегося погружается в экстаз обожания, точно для него внезапно исчез весь мир.*

В это время святой Грааль проливает благословение на склонившегося в молитве и посвящает его в рыцари. Затем *постепенно меркнет блеск пылающего пламени*, в святом ликовании сонм ангелов, улыбаясь покидаемой земле, возвращается в небесную высь. Он оставляет святой Грааль под защитой чистых душой людей, *в сердцах которых разлита божественная благодать*; и величественный кортеж исчезает в глубинах пространства так же, как появился».

Читатель тотчас же поймет, почему я выделил эти фрагменты. Теперь я беру книгу Листа и открываю ее на той странице, где воображение великого пианиста по-своему истолковывает тот же музыкальный отрывок:

«Эта увертюра заключает в себе и раскрывает мистический элемент, непременно присутствующий и всегда скрытый в пьесе... Чтобы дать нам ощущение могущества тайны, Вагнер сначала показывает невыразимую красоту святилища, обитель того Бога, который мстит за угнетаемых и не требует от поклоняющихся ничего, кроме любви и веры. Вагнер приобщает нас к святому Граалю, он отражает в наших очах нерушимый храм с благоухающими стенами, золотыми воротами, алебастровыми антаблементами, опаловыми колоннами, внутренними перегородками из драгоценного камня; к великолепным портикам этого храма могут приблизиться лишь те, у кого возвышенное сердце и руки чисты. Мы видим храм вовсе не в его реальном величии; словно заботясь о наших слабых чувствах, Вагнер вначале показывает нам его отражение в некоей голубой волне или радужном облаке» <...>

Вправе ли я поведать, неизбежно впадая при этом в пересказ, о том, что предстало моему воображению,

когда я впервые, закрыв глаза, слушал этот отрывок и почувствовал себя отрывающимся от земли? Я не позволил бы себе снисходительного отношения к своим видениям, если бы не было полезно соотнести их с предыдущими. Читатель знает, какую цель мы преследуем: показать, что истинная музыка вызывает в разных умах сходные ассоциации. Впрочем, не лишено здравого смысла порассуждать здесь а priori, без анализа и сравнений; так как было бы поистине удивительно, если бы звук не мог внушить цвета, если бы цвет не мог навеять мелодии, а звуку и цвету не было бы свойственно передавать идеи; это вещи, связанные взаимной аналогией с того дня, как Слово Творца создало мир — сложное и неделимое единство.

*Природа — некий храм, где от живых колонн  
Обрывки смутных фраз исходят временами,  
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,  
И взором родственным глядит на смертных он.  
Подобно голосам на дальнем расстоянье,  
Когда их стройный хор един, как тень и свет,  
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,  
Глубокий темный смысл обретшие в слиянье.*

Итак, предположим, мне вспоминается, что с первых же тактов я испытал одно из счастливых ощущений, которые знакомы по снам или грезам всем людям, наделенным воображением. Я ощутил себя освобожденным от пут земного тяготения, и в памяти осталось необыкновенное, разлитое в высях блаженство (замечу, что с цитированной выше программой я не был знаком). Затем я невольно вообразил себе восхитительное состояние человека, томящегося великими грезами в абсолютном одиночестве; ему открыты громадные горизонты, полные рассеянного света, безмерность, не украшенная ничем, кроме себя самой. Вскоре ко мне пришло ощущение более живой ясности, яркости света, нарастающей столь быстро, что всех подвластных слову оттенков недостаточно для описания самовозрождающихся блеска и белизны. Тогда я сполна познал состояние погруженной в светлое пространство

души, парящей вдали от реального мира в экстазе блаженства и озарения.

Вам будет нетрудно уловить различия между этими тремя толкованиями. Вагнер указывает на сонм ангелов, несущих священную чашу, Листу видится дивное прекрасное здание, отраженное в туманном миреже. Мое видение куда менее насыщено предметами материальными: оно более широко и абстрактно. Но нам важнее обратить внимание на черты сходства. Они явились бы достаточным подтверждением и будучи малочисленными; но, к счастью, их много и они даже излишне убедительны. Во всех трех толкованиях мы находим ощущение духовной и физической красоты, одиночества, созерцания чего-то огромного и прекрасного; яркий свет, до самозабвения чарующий глаза и душу; и, наконец, чувство пространства, расстилающегося до крайних пределов постижимости.

Никто из музыкантов не превосходил Вагнера в мастерстве живописания пространства и глубин материальной и духовной. Примечательно, что от этого не смогли воздержаться многие и даже лучшие умы. Вагнер владеет искусством передавать посредством неуловимых градаций все исключительно грандиозное и честолюбивое в естестве и духовном мире человека; и когда внимаешь этой пылающей и деспотичной музыке, то кажется порою, что мрак раздирается головокружительными видениями, порожденными опиумом.

С того момента, то есть с первого концерта, мною овладело желание более глубоко продвинуться в понимании этих единственных в своем роде произведений. Я испытал — по крайней мере мне так показалось — озарение, во мне произошел духовный переворот. Наслаждение, испытанное мною, было столь сильным и столь жутким, что я не в силах был одолеть в себе желание бесконечно к нему возвращаться. В мои ощущения несомненно вошло многое из того, с чем познакомили меня Вебер и Бетховен, но вместе явилось и нечто новое, чему я был бессилён дать определение, и это бессилие порождало во мне гнев и любопытство, смешанное со странной радостью. Много дней подряд я спрашивал себя: «Где бы я мог вечером послушать му-

зыку Вагнера?». Те из моих друзей, у кого было фортепиано, не раз оказывались моими жертвами. Вскоре, как это бывает со всеми новинками, симфонические отрывки из вагнеровских произведений стали раздаваться из казино, ежевечерне открытых для публики, падкой до тривиальных развлечений. Мечущее молнии величие этой музыки стало для них очистительной грозой. Молва распространилась быстро, и мы не раз наблюдали забавные сцены, когда толпа серьезных и деликатных людей спешила насладиться торжественным «Шествием гостей в Вартбург» или величественной свадебной музыкой из «Лоэнгрина». В то же время повторение одинаковых музыкальных фраз в разных отрывках из одной и той же оперы таило в себе неведомые намерения и метод мне не знакомый. Я решил доискаться до причины и обратить свое наслаждение в познание, прежде чем сценическое воплощение ответит мне на все вопросы. Я говорил с друзьями и врагами. Я «сжевал» омерзительный и неудобоваримый памфлет г-на Фетиса. Я прочел книгу Листа и, наконец, за неимением переведенных «Искусства и революции» и «Художественного произведения будущего» — добыл себе «Оперу и драму» на английском языке.

## 2.

Своей чередой сыпались французские шутки, и вульгарная журналистика без передышки орудовала профессиональными остротами. А так как Вагнер никогда не переставал повторять, что музыка — драматическая — должна говорить о чувстве, приспособляться к нему с такой же точностью, что и речь, но, очевидно, совсем по-другому, то есть выражать неопределенную часть чувства, которую речь, будучи чересчур конкретной, выразить неспособна, то толпа людей, поверивших записным шуткам, вообразила, что маэстро наделил музыку властью выражения конкретной формы вещей — то есть поменял местами роли и функции. Равно бесполезно и скучно перечислять основанные на этой фальшивке грубые шутки. Порожденные то ли невежеством, то ли недоброжелательностью, они привели к тому, что публика с самого начала была введена в заблуждение. Но остановить перо, почитающее себя

остроумным, в Париже невозможнее, чем где-либо. Вагнер возбудил всеобщее любопытство — и бесчисленные статьи маэстро приобщили нас к его жизни, к его долгим трудам и мукам. Эти документы ныне хорошо известны, и я процитирую лишь те, что более других, на мой взгляд, проливают свет на натуру и характер художника. «Человек, которому фея еще в колыбели не даровала духа недовольства всем, что существует, никогда не придет ни к чему новому». Написавший это, несомненно, должен был острее чем кто-либо чувствовать боль окружающей жизни. Именно этой легкой подверженностью страданию, общей для всех художников и прямо пропорциональной живущему в них чувству справедливости и красоты, я объясняю революционные убеждения Вагнера. Озлобленный столькими разочарованиями, обманутый в стольких надеждах, он должен был в какой-то момент, вследствие заблуждения, простительного для остро чувствующего и крайне нервного ума, установить идеальное соответствие между плохой музыкой и плохими правительствами. Охваченный высшим желанием видеть идеал в окончательной победе искусства над рутинной, он смог надеяться (это чисто человеческая иллюзия), что революции в политическом устройстве будут способствовать революциям в искусстве. Успех самого Вагнера обманул его предвидения и надежды, так как во Франции понадобилось веление деспота, чтобы исполнить сочинение революционера<sup>9</sup>. Мы уже однажды видели в Париже романтическую революцию, которой благоволила монархия, в то время как либералы и республиканцы оставались упрямыми приверженцами рутины так называемой классической литературы.

Я вижу из заметок самого Вагнера, написанных в молодости, что еще будучи ребенком, он уже жил театром, дышал воздухом кулис и писал комедии. Музыка Вебера, а позднее Бетховена с неодолимой силой подействовала на его ум, и вскоре, обогатившись знаниями и жизненным опытом, он понял, что способен думать только двояко: поэтически и музыкально, и ви-

---

<sup>9</sup> «Тангейзер» был поставлен в Париже по велению императора Наполеона III.

деть всякую идею под двойным углом зрения; одно из искусств для него начиналось там, где кончались границы другого. Драматический инстинкт, занимавший столь большое место в его занятиях, должен был подвигнуть Вагнера к бунту против всех фривольностей, пошлостей и бессмыслиц текстов, которые пишутся для музыки. Так, благодаря Провидению, возглавляющему революцию в искусстве, в юном немецком уме вызрела проблема, столь занимавшая весь восемнадцатый век.

Всякий, кто внимательно читал «Письмо о музыке», служащее предисловием к трем оперным поэмам (либретто «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгина». – А.К.), может не сомневаться на этот счет. Имена Глюка и Мегюля упоминаются там часто и с явной симпатией. Да не рассердит г-на Фетиса, желающего установить абсолютное господство музыки в лирической драме, точка зрения, которой не гнушались такие умы, как Глюк, Дидро, Вольтер и Гёте. Если последние двое и отреклись в дальнейшем от своих пристрастий, то это было для них не более чем проявлением малодушия и отчаяния. Перечитывая «Письмо о музыке», я чувствовал, что в моем сознании возникают как эхо различные отрывки из Дидро, где утверждается, что истинно драматическая музыка не может быть ничем иным, кроме озвученного возгласа или вздоха страсти. Одни и те же научные, поэтические и художественные проблемы встают во все времена, и Вагнер видит в себе не первооткрывателя, а лишь утверждающего старую идею, которая еще раз будет и победительницей и побежденной. Все эти вопросы на самом деле в высшей степени просты, и весьма удивительно видеть восстающими против музыки будущего (воспользуясь выражением столь же неопределенным, сколь и популярным) тех, кто так часто жаловался на страдания, причиняемые всякому здравомыслящему уму рутинной обыкновенного оперного либретто. В том же «Письме о музыке» мы находим живой интерес к древнегреческому театру, совершенно естественный и неизбежный у драматурга-музыканта, который должен был искать в прошлом оправдание своему неприятию

настоящего и полезные советы к созданию новой лирической драмы. В письме более чем годовой давности к Берлиозу Вагнер писал: «Нынче мы с полным правом удивляемся, как тридцать тысяч греков могли с неоскывающим интересом следить за представлением трагедий Эсхила; но если мы будем доискиваться до средства, которым достигались подобные результаты, то обнаружим, что именно слияние искусств способствует данной цели — созданию самого совершенного и единственно правдивого художественного произведения. Это привело меня к постижению взаимосвязи различных видов искусства; уловив связь, существующую между пластикой и мимикой, я стал изучать отношения музыки и поэзии, и этот процесс внезапно озарился ясностью, которая полностью рассеяла тьму, беспокоившую меня до сих пор. В самом деле, я узнал, что именно там, где одно из искусств достигало конечных пределов, тотчас начиналась сфера действия другого; что, следовательно, интимным союзом этих двух искусств выразилось бы с желаемой ясностью то, что невозможно, выразить каждым из них в отдельности <...>».

Это абсолютно деспотическое стремление к драматическому идеалу — где все, от декламации, подчеркнутой столь тщательно, что певцу невозможно отвлечься ни на один слог, от истинных звуковых арабесок, вычерченных страстью, до самых сиюминутных забот, касающихся оформления и постановки, где все детали должны непрерывно содействовать полноте эффекта, — и стало судьбой Вагнера, его вечным послушанием. С того дня, как он избавился от ветхозаветной рутины либретто и отважно отрекся от «Риенци», своей ранней оперы, имевшей большой успех, он шел не отступая ни на шаг к этому властному идеалу. И без удивления я обнаружил в либретто его произведений, особенно в «Тангейзере», «Лоэнгрине» и «Корабле-призраке» («Летучем голландце». – А.К.), замечательные принципы построения, напоминающие архитектуру античных трагедий. Но непрерывно возникающие феномены и идеи при каждом новом появлении обретают дополнительные черты в зависимости от случаев и обстоятельств. Лучезарная античная Венера,

рожденная из белой пены, не смогла безнаказанно пройти сквозь чудовищные сумерки Средневековья. Она не живет уже ни на Олимпе, ни на благоуханном архипелаге. Она скрылась в глубине волшебной пещеры, которая освещается отнюдь не лучами благосклонного Феба. Спустившись на землю, Венера приблизилась к аду и, несомненно, посещает отвратительные торжества, регулярно воздавая честь Архидемону — князю плоти и господину греха. Так же и в поэмах Вагнера, несмотря на то, что они исполнены подлинного вкуса и дивного духа античной красоты, присутствует, и в немалых дозах, дух романтизма. Если они напоминают о величии Софокла и Эсхила, то в то же время порождают воспоминания о мистериях эпохи, давшей наиболее полное пластическое выражение католицизма. Они похожи на грандиозные видения, простертые Средневековьем на церковные стены или вытканые на дивных гобеленах. Все они исполнены характера определенно легендарного: «Тангейзер» — легенда, «Лоэнгрин» — легенда, легенда и «Корабль-призрак». К подобной склонности Вагнера привело не только естественное для всякого поэтического ума влечение, но и категорическая убежденность, почерпнутая в изучении условий, наиболее благоприятных для лирической драмы.

Сам он позаботился о том, чтобы этот вопрос был разъяснен в его книгах. В самом деле, не все сюжеты равно пригодны для создания грандиозной драмы универсального характера. Стало бы, очевидно, огромной опасностью является превращение восхитительных и самых совершенных картин любого жанра во фрески. Драматический поэт найдет понятные всем образы прежде всего в сердце человечества и в истории этого сердца. Чтобы создать в условиях полной свободы идеальную драму, он осторожно устранит все трудности, порождаемые деталями технического, политического и конкретно-исторического характера. Предоставляю слово самому маэстро: «<...> я неизбежно прихожу к убеждению, что идеальным материалом для поэта является миф. <...> В самом деле, в мифе человеческие отношения почти полностью отбрасывают



свою условную и доступную лишь абстрактному разуму форму: они показывают, что есть в жизни истинно человеческого, вечно понятного, и показывают это в конкретной, исключающей всякие подражания форме, которую придает всем настоящим мифам их индивидуальный, узнаваемый с первого взгляда характер <...> В какое бы время и в какой бы национальной среде ни появилась легенда, она вбирает в себя исключительно все, что есть в этой эпохе и нации чисто человеческого. <...> Особенности сцены и дух легенды одухотворяют мечту, поднимая ее до абсолютного ясновидения, и тогда разуму открывается ряд новых феноменов, до того миру не известных <...>».

Неужто Вагнер, будучи поэтом и критиком, не смог бы с благоговением проникнуться священным, божественным характером мифа? Множество людей склонны были видеть в его сочинениях, в его высоком критическом уме причину недоверия к его музыкальному гению, и я пользуюсь благоприятным случаем, чтобы опровергнуть одно слишком общее заблуждение, корень которого таится в самом, быть может, уродливом из человеческих чувств — в зависти. «Человек, который столько рассуждает о своем искусстве, естественно, не способен на создание истинно прекрасных творений», — говорят некоторые из тех, кто отделяет таким образом гения от его рациональности и наделяет его лишь «растительным» инстинктом. Другие хотят видеть в Вагнере исключительно теоретика, который писал бы оперы лишь для проверки а posteriori ценности своих собственных теорий. Это не только удивительно неверно, ибо маэстро, как известно, начинал в молодости с создания самых разнообразных поэтических и музыкальных произведений, лишь постепенно придя к своему идеалу лирической драмы, — это вещь абсолютно невозможная. Критик, становящийся поэтом, стал бы в искусстве событием невиданным, но это было бы противоестественным нарушением всех законов психики; напротив, все великие поэты естественным и роковым образом становятся критиками. Мне жаль поэтов, ведомых единственно инстинктом, я считаю их неполноценными. В духовной жизни первых не-

избежно наступает кризис, во время которого они жаждут обновления собственного искусства, открытия темных законов, согласно которым они творили, и установления на этой основе системы правил, чья божественная цель — непогрешимость поэтического творчества. Было бы чудом превращение критика в поэта, и невозможно, чтобы в поэте не сидел критик. Читатель не удивится, если я назову поэта лучшим из всех критиков. Люди, попрекающие музыканта Вагнера книгами по философии его искусства и на этом основании отказывающие его музыке в естественности и непосредственности, равным образом должны были бы отрицать способность да Винчи, Хогарта, Рейнолдса написать хорошую картину просто потому, что они вычислили и проанализировали принципы своего искусства. Кто лучше нашего великого Делакруа говорит о живописи? Дидро, Гёте, Шекспир — что ни творец, то замечательный критик. Поэзия возникла и утвердилась первой, породив изучение собственных законов. Такова бесспорная история развития человеческой мысли. Однако поскольку каждый из нас — это мир в миниатюре, а каждый отдельный ум воспроизводит в уменьшенном виде историю ума всеобщего, было бы правильным и естественным предположить, за неимением существующих доказательств, что работа вагнеровской мысли аналогична общечеловеческой.

### **3.**

В «Тангейзере» сошлись две стихии, избравшие человеческое сердце полем решающей битвы: дух и плоть, небо и ад, Бог и Сатана. Эта двойственность поистине великолепно заявляет о себе прямо с увертюры. Разве есть еще хоть что-то не написанное о ней? Тем не менее предвижу, что она и впредь послужит основой доброго числа диссертаций и красноречивых комментариев, ибо творениям истинно художественным дано быть неисчерпаемым источником вдохновения. Увертюра выражает идею драмы двумя темами: монашеской и сладострастной, которые — я воспользуюсь выражением Листа — «предстают перед нами как две силы, уравновешивающие друг друга в финале». Первой с непререкаемостью высшего закона является

песнь пилигримов, словно сразу возвещая о Боге — подлинном смысле жизни и цели всеобщего паломничества. Но сокровенный художественный смысл тут же затопляется в сознании каждого вождением плоти, а равно и священный напев понемногу заглушается вздохами сладострастия. Подлинная, грозная, вселенская Венера овладевает всеобщим воображением. И пускай тот, кто еще не слышал дивной увертюры к «Тангейзеру», не представляет обыкновенных любовников, пытающихся убить время в беседках, пусть ему не слышатся крики опьяненной толпы, бросающей вызов богу на языке Горация. Речь идет о том, что более правдиво и вместе более пагубно. Томление, наслаждение, смешанные с лихорадкой и прерываемые приступами тоски, бесконечные возвраты к жаждущему утоления, но ненасытному любострастию, трепещущие содрогания сердца и чувства, повелительные позывы плоти — весь звукоподражательный лексикон любви слышится здесь. Монашеская тема вновь обретает силу — постепенно, медленно и, наконец, поглощает предыдущую, одерживая над нею мирную и славную победу, победу мощи над слабостью и душевным смятением, архангела Михаила над Люцифером.

В начале этого этюда я уже говорил о том могуществе, с каким Вагнер выразил во вступлении к «Лоэнгрину» мистической жар, стремление духа к неведомому божеству. В увертюре к «Тангейзеру» в воссоздании борьбы двух противоположных начал он предстал перед нами не менее пронзительным, не менее могущественным. Где же подслушал он этот бешеный гимн плоти, откуда это абсолютное знание дьявольского в человеке? С первых же тактов нервы дрожат в унисон с мелодией <...> Сатанинская щекотка безотчетной любви тотчас сменяется воодушевлениями, ослеплениями, воплями победы, стонами благодарности, а затем — воем жестокости, упреками жертв и кощунственными осаннами жрецов, точно варварству суждено присутствовать в драме любви — приводить, по неизбежной дьявольской логике, к отраде преступления. Когда же монашеская тема, вторгаясь в будто сорвавшееся с цепи зло, постепенно восстанавливает порядок

и свое превосходство, когда в красоте нерушимой она вновь вздымается над хаосом агонизирующих наслаждений, — точно свежестью и блаженством искупления наполняется вся душа; этим невыразимым чувством одарит нас начало второй картины, когда бежавший из Венериного грота Тангейзер вновь заживет реальной жизнью меж колокольных звонов, наивной песни пастуха, гимна пилигримов и креста у дороги — символа всех крестов, которые надо пронести по всем дорогам. Неотразимо действует здесь на разум могущество контраста, напоминая о широте и легкости Шекспира. Только что мы были в глубинах земных (Венера, как мы уже говорили, обитает недалеко от ада), в благоуханной, но удушающей атмосфере, пронизанной розовым, несолнечным светом; мы уподобились рыцарю Тангейзеру, который, пресытись изнуряющими наслаждениями, *стремится к страданию!* — величественный возглас такого рода присяжные критики возлюбили бы у Корнеля; быть может, никто не пожелает расслышать его у Вагнера. Наконец мы на земле, вдыхаем свежий воздух, благодарно приемля радости и смиренно — скорби. Бедное человечество возвратилось на свою родину.

Только что, пытаясь описать чувственную часть увертюры, я просил читателя не думать об обычных любовных песнях, какие может вообразить пребывающий в добром настроении ухажер; на самом деле тут нет и тени банальности: это скорее разгул чувств природы энергичной, обращающей во зло все силы, порожденные культурой добра; это любовь разнузданная, грандиозная и хаотичная, возвысившаяся до контррелигии, религии дьявольской. Таким образом, композитор сумел избежать в музыкальном воплощении вульгарности, слишком часто присущей описанию этого чувства. <...> Вагнер также счастливо избавился от занудливой толпы жертв, от бесчисленных Эльвир. Чистая идея, воплощенная в одной Венере, более громгласна и более красноречива. Перед нами не заурядный распутник, перепархивающий от красотики к красоте, а универсальный, всеобщий человек, морганатически живущий с абсолютным идеалом наслажде-

ния, с царственной дьяволицей, королевой всех ведьм и вакханок, водворенных под землю после смерти Великого Пана — с неотразимой и непобедимой Венерой.

Рука более искусшенная в анализе лирических произведений, нежели моя, еще представит читателю полный технический отчет об этом странном и непризнанном «Тангейзере», я же должен ограничиться общими соображениями; они не менее полезны при всей их мимолетности. Впрочем, не удобнее ли некоторым умам судить о красоте пейзажа с высоты, нежели бороздить его дороги?

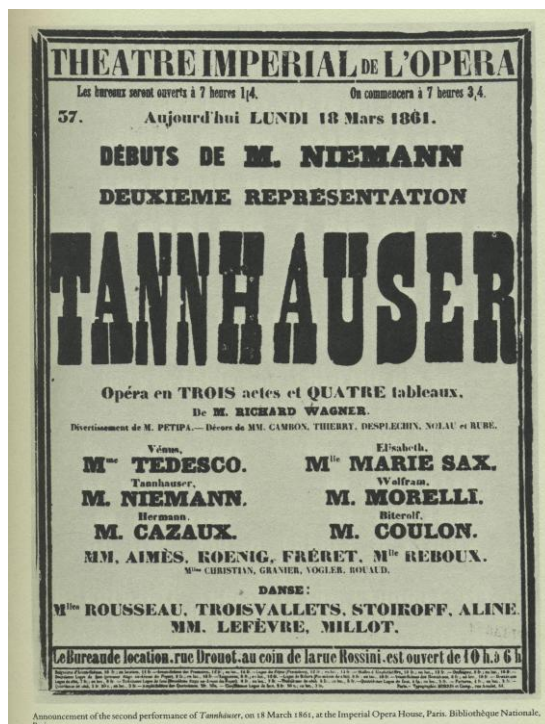
Мне только хотелось бы заметить в похвалу Вагнеру, что несмотря на значение, придаваемое им либретто, увертюра к «Тангейзеру» (как и вступление к «Лоэнгрину») совершенно ясна даже тем, кто не знаком с содержанием оперы; она содержит в себе не только основополагающую идею произведения — то есть лежащую в основе драмы психологическую раздвоенность, но и, главное, рельефно выделенные формулы, выражающие чувства, которые пронизывают всю оперу. Об этом говорит неизменное возвращение дьявольски чувственной мелодии или же хорала пилигримов в те моменты, когда требует действие. Что же касается большого марша из второго акта, то он уже давно завоевал одобрение самых мятежных умов и достоин (как и две описанные выше увертюры) похвал за наиболее зримое, наглядное и красочное выражение идеи. Кто же способен, слышав эти великолепные и гордые созвучия, этот торжественный мерно-элегантный ритм, эти царственные фанфары, вообразить что-то иное, нежели феодальную пышность и шествие высокорослых, облаченных в сияющие одежды, полных могучей воли и наивной веры героев — столь же великолепных, сколь грозных в сражениях?

Как описать рассказ Тангейзера о его паломничестве в Рим, где красота слова столь восхитительно дополнена и поддержана мелодикой, что вместе они составляют неделимое целое? Побаивались длины этого отрывка, но, как мы уже видели, он полон неодолимой драматической мощи. Печаль, терзающая грешника во время путешествия, его ликование при виде

высшего понтифика, отпускающего грехи, отчаяние от сознания неискупимости собственного поступка и, наконец, чувство почти невыразимое — так оно ужасно — чувство радости в проклятии: все сказано, выражено, передано словом и музыкой столь осязаемо, что едва ли возможно представить другой способ поведать об этом. И тогда хорошо понимаешь, что лишь чудо может искупить подобное несчастье, и прощаешь бедного рыцаря, снова ищущего таинственный путь к гроту, где он вкусит адских милостей подле своей дьявольской супруги.



Вагнер  
С портрета О. Ренуара



Афиша постановки «Тангейзера» в  
Парижской Опере



Театр Парижской Оперы

Сюжет «Лоэнгрин»», как и «Тангейзера», заимствован из легенды. Он полон святости и таинственности, но в то же время понятен всем <...>

Читатель, без сомнения, заметил поразительное сходство этой легенды с античным мифом о Психее, равно одержимой неистовым любопытством и не желавшей признавать инкогнито своего божественного супруга. Проникнув в тайну, она утратила счастье. Эльза внимает Ортруде, как Ева — змию. Вечная Ева попадает в вечную ловушку. Обмениваются ли нации и расы сказочными сюжетами подобно тому, как люди передают друг другу культурное достояние, духовное наследие, тайны науки? Было бы соблазнительно поверить в это — так поразительны нравственные параллели между мифами и легендами, рожденными в разных странах. Но такое объяснение чересчур просто, чтобы надолго пленить философский ум. Созданная народом аллегория несравнима с теми семенами, что братски передает один земледелец другому для акклиматизации в иных краях. Ничто из вечного, из всеобщего не нуждается в акклиматизации. Нравственная аналогия, о которой я говорил, подобна божественной печати, лежащей на всех народных сознаниях. Признаки их общего происхождения, доводы в пользу неопровержимости родства хороши, но лишь при условии, что искать их корни будут в общем для всех живых существ начале, в единой первооснове. Миф может считаться братом другого в той же степени, в какой негра называют братом белого. В некоторых случаях я не отрицаю ни братства, ни преемственности; в остальных же, как я полагаю, ум может быть введен в заблуждение внешним сходством или даже духовной аналогией, и если вернуться к образам из мира растений, то миф — это дерево, самостоятельно и без черенков растущее повсюду, в любом климате, под любым солнцем. Религии и поэзия четырех сторон света дают тому многочисленные доказательства. Как повсеместен грех, так повсеместны искупление и миф. Ничто так не космополитично, как Вечное. Да простится мне это отступление, властно увлекшее меня. Я возвращаюсь к автору «Лоэнгрин»».

Замечу, что Вагнер любит пламенной любовью феодальную торжественность, охваченные порывом и наэлектризованные толпы людей, гомерические сборища, где накапливается жизненная сила, — а потому и героический стиль рождается естественно и бурно. Свадебная музыка и эпиталама из «Лоэнгрин» составляют достойную пару с еще более, пожалуй, торжественным и пышным шествием гостей в Вартбург из «Тангейзера». В то же время маэстро с неизменно присутствующим ему вкусом и внимательностью к нюансам не воспроизводит шума, который производила бы в данном случае толпа простолюдинов. Даже в апогее самого неистового возбуждения музыка выражает восторг людей, следующих правилам этикета; это веселится двор, и самое сильное его опьянение все же сохраняет ритм приличия. Плещущая радость толпы сменяется нежной, мягкой и торжественной эпиталамой; шквалу общего веселья несколько раз противопоставляется сдержанный и трогательный гимн в честь союза Эльзы и Лоэнгрин.

Я уже говорил, что постоянное появление некоторых мелодических оборотов в различных отрывках из одного и того же произведения живо заинтересовало мой слух уже на первом вагнеровском концерте в зале Итальянской оперы. В «Тангейзере», как мы заметили, повторение двух основных тем — песни пилигримов и гимна сладострастию — служило для того, чтобы разбудить внимание публики и привести ее в состояние, сообразное ситуации. В «Лоэнгрине» эта мнемоническая система применена куда более тщательно. Каждый персонаж снабжен своего рода символом — мелодией, выражающей его характер и роль в развитии сюжета <...>

#### 4.

Можно сразу же закрыть глаза на то общее, что роковым образом воспроизводит каждый великий и упрямый художник в любом своем творении; остается найти и выяснить, какое же собственное, личное качество отличает его от других. <...> Мы уже заметили, что в Вагнере уживаются два человека: человек порядка и человек страсти. Здесь же речь идет только о



человеке страсти, человеке чувства. В самом незначительном музыкальном отрывке личность творца запечатлена столь пламенно, что не составляет труда отыскать ее основное качество. Одно обстоятельство с самого начала особенно поразило меня: в чувственную, оргиастическую часть увертюры к «Тангейзеру» вложено столько же силы, влито столько же энергии, сколько и в мистическую живопись вступления к «Лоэнгрину». В них обоих одно и то же устремление, один и тот же титанический порыв, те же тонкость и изысканность. Нервный накал, неистовство страсти и воли — вот что прежде всего делает музыку маэстро незабываемой. Голосом самым сладостным или же самым пронзительным говорит эта музыка о тайнах сердца человеческого. Стремлением к идеалу полны все его сочинения; но если в выборе сюжетов и драматургическом методе Вагнер приближается к античному театру, то страстная творческая энергия ставит его сегодня в ряд самых истинных выразителей современного характера. Вся премудрость, все усилия и все хитрости его богатого ума — не более чем усердные слуги его неодолимой страсти. Любой сюжет под его пером обретает черты высшей торжественности. Нечто сверхчеловеческое — я не знаю, что именно — сообщает эту страсть любому предмету, благодаря ей Вагнер постигает все и все делает постижимым. Все, что составляет суть слов: *воля, желание, сосредоточенность, нервное напряжение, взрыв* — ощущается и угадывается в его творениях. Думаю, я не заблуждаюсь и не обманываю никого, утверждая, что я вижу в них основные черты феномена, называемого нами гением. <...> Признаюсь, мне не чужды крайности в искусстве; и никогда умеренность не казалась мне признаком могучей артистической натуры. Я люблю избыток здоровья и неистовство воли, которыми произведение напоено, как вулканическая почва — пылающей смолой; одаривая повседневность периодами, полными животных наслаждений, они предшествуют серьезным моральным и физическим кризисам.

А что будет с музыкально-драматической реформой маэстро? Точно предсказать нельзя. В общем,

можно повторить за псалмопевцем, что рано или поздно низвергнутые будут возвышены, возвышенные — унижены, но не быть ничему сверх того, что равно присуще обыденному течению всех дел человеческих. Мы уже видели, как многое из провозглашенного некогда абсурдом стало впоследствии признанными толпой образцами. Нынешняя публика помнит энергичное сопротивление, которое с самого начала встретили драмы Виктора Гюго и живопись Эжена Делакруа. Впрочем, мы заметили, что ссора, разделившая публику, была уже некогда забыта и внезапно вспыхнула вновь, и что сам Вагнер нашел в прошлом *первоосновы своего идеала*. Его доктрина создана, безусловно, для объединения людей, утомленных кошмарами театра Большой Оперы, и неудивительно, если симпатию к музыканту, который прославился как поэт и драматург, проявит прежде всего литератор — подобно тому как писатели восемнадцатого века восторженно приняли творения Глюка; не могу не заметить, что те, кто высказывает наибольшее отвращение к творениям Вагнера, полны стойкой антипатии и к его предшественнику.

Наконец, успех или неуспех «Тангейзера» абсолютно ничего не доказывает и не может определить даже его благоприятные или неблагоприятные шансы на будущее. «Тангейзер», будучи произведением ненавидимым, смог бы разъярить. Признание же его достоинств означало бы бунт. Фактически вопрос о реформе оперы не исчерпан, и битва продолжится; затихнув, она вспыхнет вновь. Я недавно услышал мнение, что если бы Вагнер имел со своей драмой оглушительный успех, то это было бы не более, чем частным случаем, и что его метод не оказал бы никакого влияния на грядущие судьбы и превращения лирической драмы. Основываясь на изучении прошлого, а значит и вечного, я считаю себя вправе предсказать совершенно противоположное: полный провал никоим образом не отмечает возможности новых поисков в том же направлении, и в очень недалеком будущем не только новые авторы, но и люди весьма уважаемые воспользуются в какой-либо мере вагнеровскими идеями, счастливо пройдя сквозь брешь, пробитую им.

Разве может сразу погибнуть великое дело?  
18 марта 1861

Еще несколько слов

«Дело сделано! Музыка будущего похоронена!», — радостно вопят свистуны и интриганы. «Дело сделано!», — повторяют дурачки-фельетонисты. А хор ротозеев весьма невинно вторит им: «Дело сделано!».

В действительности сделано дело, которому суждено повториться не одну тысячу раз до того, как мир перестанет существовать; ни одному великому и серьезному творению не дано отложиться в памяти людской и занять свое место в истории без оживленных споров о нем; десяток упрямов может пронзительными свистками сбить с толку актеров, одолеть благожелательность публики и даже вторгнуться недостойными протестами в величественный голос оркестра, равного по мощи океану. Наконец выявилось любопытное неудобство — система предварительной, на год вперед, продажи билетов, порождающая некую аристократию, способную в нужный момент по каким-либо причинам или мотивам отстранить публику от всякого участия в обсуждении произведения. Пусть только в других театрах — Французской Комедии, например, установится подобная система — те же опасности и скандалы будут налицо. Узкий круг людей сможет лишить широкие круги слушателей права оценивать сочинения, которые должны обсуждаться всеми.

Люди, возомнившие себя избавленными от Вагнера, чересчур быстро возрадовались; мы можем их в этом заверить. Я горячо советую им не менее торжественно праздновать не делающий им чести триумф и к тому же запастись терпением на будущее. На деле они почти не осознают, что движет человеческими делами, приливы и отливы страстей мало понятны им. Они игнорируют терпение и упрямство, которыми Провидение всегда награждает своих избранников. Сегодня налицо противодействие; оно родилось в тот день, когда слившиеся воедино недоброжелательность, глупость, рутина и зависть постарались похоронить произведе-

ние. Столь явная несправедливость вызвала к жизни тысячу симпатий, проявляемых ныне со всех сторон.

Людям, живущим вдали от Парижа, привороженным и смущенным этим чудовищным скоплением людей и зданий, неожиданное приключение «Тангейзера» должно показаться загадкой. Было бы легко объяснить ее несчастливый совпадением многих причин, часть которых чужда искусству. Сразу же назовем причину основную, доминирующую: опера Вагнера — *серьезное произведение*, требующее постоянного внимания; каждому понятно, что в этом случае у нее мало шансов на успех в стране, где древняя трагедия воспринимается лишь как развлечение. В Италии, если мода не требует аплодисментов, пьют шербет и отплясывают канкан в перерывах между действиями; во Франции — играют в карты. «Вы наглец, вы хотите заставить меня слушать ваше произведение не отрываясь, — вопит норовистый абонент, — я же хочу, чтобы вы предложили мне способствующее пищеварению развлечение, а не испытывали мой ум». К этой главной причине надо добавить и другие, известные ныне всем — по крайней мере в Париже. Сделавший столько чести монарху высочайший указ, за который, как мне кажется, его можно искренне поблагодарить (без всякого риска навлечь обвинение в лести), возбудил против артиста толпу завистников и зевак, неизменно почитающих тьяканье в унисон за независимый поступок. Указ, предоставивший некоторую свободу слова и печати, выпустил на волю давно сдерживаемый вихрь, который подобно обезумевшему зверю обрушился на первого встречного. Им и оказался разрешенный главой государства «Тангейзер», коему открыто покровительствовала супруга иностранного (австрийского. — А.К.) посла. Какой великолепный случай! В любой компании французов долго потешались над горем этой женщины и, что менее известно, даже супругу самого Вагнера оскорбили на одном из представлений. Ужасный триумф!

Более чем неудовлетворительная постановка, осуществленная бывшим водевилистом, вялая и некорректная игра оркестра; фальшивое пение и жалкое усердие немецкого тенора, на которого возлагались

основные надежды; уснувшая Венера, зашитая в пакет из белого тряпья, не похожая ни на жительницу Олимпа, ни на порождение ослепительной фантазии средневекового художника; места, отданные на двух первых спектаклях толпе людей, враждебных или, по крайней мере, безразличных ко всякому идеальному стремлению, — все это должно быть явным образом принято во внимание. Только мадмуазель Сакс и Морелли (Елизавета и Вольфрам. — А.К.) — я, естественно, пользуюсь возможностью их поблагодарить, — приняли огонь на себя. Было бы некорректным хвалить только их таланты, надо воздать должное их отваге. Они сопротивлялись разгрому; они остались невозмутимо верны композитору. Замечательная итальянская гибкость Морелли позволила ему послушно следовать стилю и вкусу автора, и лица, хорошо знающие артиста, утверждают, что эта податливость пошла ему на пользу, что не было у него большей удачи, чем роль Вольфрама. Но что мы можем сказать о господине Нимане (Тангейзере. — А.К.), о его слабостях, обмороках, капризах испорченного ребенка? <...> Наконец, немало способствовал взрыву вопрос о балете, поднятый до уровня жизненной проблемы и обсуждавшийся в течение многих месяцев. «Опера без балета?» — вопрошала рутина. «Что это такое?» — вопрошали покровители балетных девиц. «Берегитесь», — говорил автору сам встревоженный министр. В качестве компенсации по сцене маршировали прусские отряды в коротких юбках с механическими движениями питомцев военной школы; и при взгляде на эти ноги часть публики, введенная в заблуждение плохой постановкой драмы, думала: «Вот плохой балет и музыка, не созданная для танца». Здравый смысл отвечал: «Это не балет, это должно быть вакханалией, оргией, о чем говорит музыка; несколько раз их удалось создать в Порт-Сен-Мартене, в Амбигю, в Одеоне и даже в мелких театрах, но в Опере, где вообще ничего не способны сделать, ничего подобного вообразить не могут». По причине нелитературного характера, из-за элементарного неумения машинистов сцены, пришлось отменить целую картину — новое появление Венеры.

Пусть люди, позволяющие себе роскошь иметь любовницу среди танцовщиц Оперы, жаждут возможно более частого лицезрения на сцене талантов и прелестей закупленного ими живого товара — это почти отцовское чувство, которое весь свет понимает и легко извиняет; но нельзя терпеть, когда те же люди, коих совершенно не трогает ни общественный интерес, ни чужие радости, делают невозможным исполнение произведения, неполюбившегося им только из-за несоответствия требованиям их содержанок. Холите ваш гарем и свято блюдите его традиции, но дайте нам театр, где те, кто мыслит иначе, чем вы, смогут найти зрелище, более отвечающее своим вкусам. Таким образом, мы избавимся от вас, а вы от нас, и каждый будет доволен.

Жертву надеялись вырвать у бешеных, представив ее публике в воскресенье, то есть в тот день, когда абоненты Оперы и Жокей-клуб охотно уступают зал и свободные места досужей публике. Но они рассудили здраво: «Если мы сегодня допустим успех, то администрация сочтет его достаточным поводом для того, чтобы давать оперу тридцать вечеров подряд». И они вернулись к своим обязанностям, запасшись заранее изготовленными смертоносными орудиями (свистками. — А.К.). Публика, вся публика боролась на протяжении двух актов и в своей удвоенной негодованием благожелательности аплодировала (вопреки плохому исполнению и не имея возможности сосредоточиться, чтобы дать верную оценку) не только неотразимым музыкальным красотам, но и отрывкам, которые ее удивляли и смущали. Однако взрывы гнева и энтузиазма в публике немедля влекли за собой столь же неистовую и куда менее трудоемкую реакцию оппонентов. И тогда эта же публика, надеясь, что возмутители спокойствия будут ей благодарны за покладистость, смолкла в желании прежде всего познавать и судить. Но несколько свистунов отважно упорствовали, *беспричинно и беспрерывно*; чудесный рассказ о паломничестве в Рим не был услышан (был ли исполнен? — мне неизвестно), и весь третий акт утонул в шуме.

В прессе — никакого сопротивления, никаких протестов, за исключением статьи г-на Франк-Мари в «Patrie». Г-н Берлиоз усомнился и не высказал своего мнения. Сомнительное мужество. Поблагодарим его хотя бы за то, что он не присоединился ко всеобщей ругани. Ну, а позже могучий вихрь подражания, сходный со странным духом, пробуждающим в толпе чудеса отваги и трусости, всеобщего мужества и всеобщей подлости, французского энтузиазма и галльской паники, увлек всех писак и заставил неистовствовать все языки.

«Тангейзер» даже не был услышан.

Теперь нет недостатка в жалобах: каждый хотел бы увидеть произведение Вагнера и каждый кричит о тирании. Но администрация склонила голову перед несколькими заговорщиками, и уже возвращаются деньги, полученные за следующие представления. Таким образом, перед нами — зрелище небывалое — если только возможен скандал больший, чем тот, которому все мы были свидетели — побежденная дирекция, отказывающаяся вопреки ободрению публики продолжать самые прибыльные представления <...>

Где же искать таинственные причины этого изгнания? Успех помешал бы грядущей деятельности директора? Невразумительные официальные соображения ущемили бы его добрую волю, пошли бы во вред его интересам? Или же надо предположить нечто чудовищное: что директор, дабы набить себе цену, может стимулировать желание ставить хорошие драмы, а достигнув цели, быстро возвращается к своему истинному и, очевидно, более доходному вкусу дурака? Что еще более необъяснимо, так это слабость критиков (некоторые из них — поэты), лелеющих своего главного врага и в массе случаев услужливо поддерживающих его дело (даже если им случается иногда, в припадке проходящей отваги, порицать собственный меркантилизм).

Во всей этой суете, под градом фельетонных острот, за которые приходится краснеть, как краснеет всякий деликатный человек за творимую перед ним пошлость, одна жестокая мысль неотвязно преследова-

ла меня. Я вспоминаю (несмотря на то, что я всегда старательно душил в своем сердце преувеличенный патриотизм, хмель которого может затуманить разум), что в дальних краях, в обществе самых разных людей мне доводилось ужасно страдать, слыша голоса, осмеивающие Францию, — справедливо или несправедливо, какая разница? Все философски подавляемые сыновние чувства вскипали во мне тогда <...>

Так вот, во время скандалов, порожденных творением Вагнера, я говорил себе: «Что думает о нас Европа и что скажут о Париже в Германии? Эта горстка буйных обещивает нас!». Но нет, тому не бывать. Я верю. Я знаю, я присягаю, что среди литераторов, среди артистов и даже в свете есть еще достаточно людей благовоспитанных, наделенных чувством справедливости, людей, чья душа всегда щедро распахнута навстречу новому. Германия ошиблась бы, предположив, что Париж населен лишь повесами, которые сморкаются в пальцы, имея намерение обтереть их о спину проходящего великого человека. Общая беспристрастность не породила бы подобного предположения. Реакция, как я уже сказал, становится все живее; самые неожиданные выражения симпатии поддержали автора в его верности своей судьбе. Если так будет продолжаться, то многие вскоре утешатся, и «Тангейзер» появится снова, но в таком месте, где абоненты театра Большой Оперы не будут заинтересованы в его преследовании.

Идея, наконец, брошена, порыв совершен, и это главное. Не один французский композитор воодушевится благотворными вагнеровскими идеями. Пусть мало времени прошло с момента появления оперы перед публикой — веление императора, которому мы обязаны ее появлением, во многом помогло логическому и любящему порядок французскому уму: теперь он сможет свободно развиваться дальше. Республика и Первая империя в отсутствие павшей духом литературы вознесли музыку до высоты славнейших деяний тех времен. Чем объяснить желание главы Второй империи услышать произведение популярного в соседней стране автора: любознательностью? Или же им владела мысль более патриотическая и более понятная? В любом слу-



чае простое его любопытство да пойдет на пользу всем нам.

8 апреля 1861

Через неделю, 15 апреля, Вагнер ответил Бодлеру письмом.

Мой дорогой господин Бодлер!

Я ни разу не застал Вас дома, хотя заходил неоднократно. Поверьте, что бесконечно велико мое желание поведать Вам о том громадном удовлетворении, которое доставила мне Ваша статья. Она воздает мне честь и ободряет меня больше, чем все до сих пор сказанное о бедном моем таланте. Смогу ли я в ближайшее время вслух сказать Вам, какое опьянение охватило меня при чтении этих великолепных строк, которые подобно самой лучшей поэме донесли до меня впечатления — и мне пристало гордиться ими! — человека столь высокой душевной организации, как Ваша?

Тысячу раз благодарю Вас за оказанную услугу, и верьте, что я горжусь возможностью назвать Вас другом.

До скорой встречи, не так ли?

Весь ваш  
Рихард Вагнер.

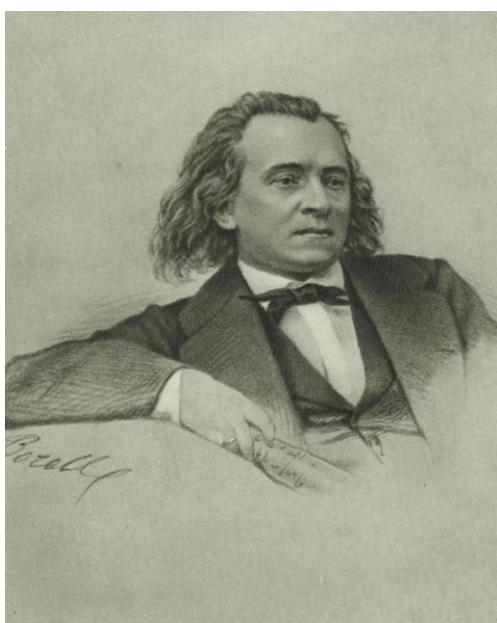
## **ВАГНЕР В РОССИИ**

Единственным светлым лучом в эти мрачные 60-е годы стала поездка Вагнера в Россию.

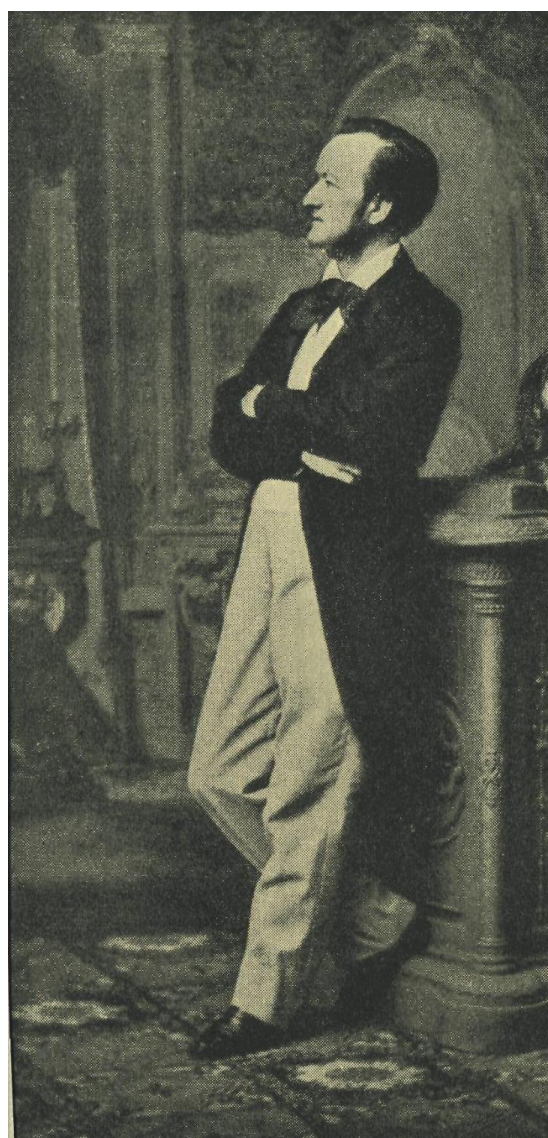
В конце 1862 года петербургское Филармоническое общество пригласило Вагнера дирижировать тремя концертами, причем программу третьего составили исключительно его собственные сочинения. Композитор с радостью согласился и принялся за обработки для концертного исполнения отрывков из новых опер: недавно законченного «Тристана», неизданной «Валькирии», незавершенных «Зигфрида» и «Мейстерзингеров».

В феврале следующего года Вагнер приехал в Петербург. На вокзале его ждала торжественная официальная встреча с петербургскими музыкантами, а затем Вагнера отвезли в немецкий пансион на углу Невского

проспекта и Михайловской улицы (на месте нынешней гостиницы «Европейская»). В приглашении Вагнера в Россию немаловажную роль сыграл известный русский критик и композитор А.Н. Серов. Услышав в 1858 году в Дрезденском театре «Тангейзера», он посетил спектакль шесть раз подряд и был навсегда покорен музыкой Вагнера. После личной встречи, состоявшейся в Швейцарии в следующем году, между двумя композиторами завязалась дружба. «Этот небрежно одетый, болезненный и сильно бедствовавший человек заслужил мое уважение независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью», – вспоминал Вагнер.



А.Н. Серов



Вагнер, 1862 г.

Серов стал самым ревностным пропагандистом творчества Вагнера в России. Ему удалось добиться, чтобы дирекция Императорских театров купила у Вагнера партитуры его трех опер 1840-х годов. Выписать эти партитуры было доверено Серову. Вагнер, отослав ноты, с нетерпением ожидал обещанные за них три тысячи франков, но дирекция медлила, и Серов, который постоянно бедствовал – у него, по его собственным словам, «по целым неделям трех копеек не случалось» – мучительно пытался добыть для Вагнера эти несколько тысяч.

Во время пребывания Вагнера в России Серов помогал ему в составлении программ, знакомил с певцами, постоянно присутствовал на репетициях, писал восторженные рецензии о концертах: «Ни одного незанятого местечка. Тьма народу даже на сцене, между музыкантами оркестра, за кулисами. Сама новизна музыки Вагнера, необычайная и неслыханная, невообразимая смелость в оркестровке в отрывках из оперы «Валькирия», – словно могучий поток увлек всю массу слушателей до крайних пределов самого пламенного сочувствия».

Успех концертов был огромным. При появлении Вагнера весь оркестр в 120 человек поднялся и устроил композитору шумную овацию. Два концерта (19 и 26 февраля по старому стилю) прошли в зале Дворянского собрания (ныне – Большой зал филармонии), третий (6 марта) – в Большом театре (находившемся на месте нынешней Консерватории).

Этот успех побудил дирекцию предложить Вагнеру повторить концерты в Москве. И здесь они прошли (13, 15 и 17 марта в Большом театре) с шумным успехом. Оркестр в 100 человек приветствовал появление Вагнера торжественным тушем, после второго концерта ему были поднесены два лавровых венка и золотая табакерка с видами Москвы. Специальная депутация от оркестра просила Вагнера дать четвертый концерт или хотя бы открытую репетицию, но композитор отказался: он должен был возвращаться в Петербург, где дал еще три концерта (21 марта, 2 и 5 апреля). Всего Вагнер провел в России два месяца и дал 9

концертов, в которых были исполнены, помимо пяти симфоний Бетховена, увертюра «Фауст» и 23 отрывка из семи его опер.

О пребывании Вагнера в России сохранились воспоминания Николая Кашкина – тогда 23-летнего критика, впоследствии профессора Московской консерватории.

**Николай Кашкин**

**ВАГНЕР В МОСКВЕ**  
**(по личным впечатлениям)**<sup>10</sup>

<...> Среди московских музыкантов того времени первое место занимал Н.Г. Рубинштейн, высоко ценивший композиторский талант Вагнера и успевший в первые три года существования московского Музыкального общества, во главе которого он стоял, исполнить некоторые из его произведений с таким успехом, что почти каждое из них пришлось повторить. Ближайшим помощником по концертам был К.К. Альбрехт (будущий инспектор московской консерватории. – А.К.), восторженный поклонник Вагнера, все сочинения которого, появившиеся в печати, он прилежно изучал.

К этому же кружку почитателей Вагнера принадлежал и пишущий эти строки. Наш кружок составлял центр вагнеристов в Москве, тогда, впрочем, очень немногочисленных, ибо хотя имя Вагнера благодаря, главным образом, статьям Серова, было общеизвестно, но сочинений его, кроме исполненных в Музыкальном обществе, не знал почти никто.

Великим постом 1863 года Вагнер, наконец, приехал в Москву и остановился, сколько помнится, в гостинице «Било». Немедленно по приезде в Москву он, между прочим, посетил Н.Г. Рубинштейна как известного артиста и представителя Музыкального общества.

На следующий день была назначена первая репетиция Вагнера в Большом театре, на которую мы и отправились вместе с Н.Г. Рубинштейном, а К.К. Альб-

---

<sup>10</sup> Музыка. 1913. №131. С. 372 – 378.

рект играл тогда в оркестре Большого театра. Перед началом репетиции, когда Вагнер только что явился, произошла сердечная встреча его со старым знакомым, виолончелистом Лутцау, игравшим за 25 лет перед тем под его управлением в рижском оркестре; они встретились как старые товарищи, и Вагнер, очевидно, рад был его увидеть. В программы предстоящих концертов входили только произведения Бетховена и самого Вагнера. Репетиция началась с Пятой симфонии Бетховена; в самом начале Вагнер поразил всех тем, как он встал перед оркестром. До того времени капельмейстеры у нас, как и во всей Европе, становились в переднем ряду оркестра, обратясь лицом к публике, а Вагнер стал перед оркестром, обратясь спиной к зрительному залу, и это оказалось настолько естественным и целесообразным, что с тех пор все делают так же.

Вся Пятая симфония прошла почти без поправок, ибо оркестр, наэлектризованный присутствием европейской знаменитости, играл чрезвычайно внимательно; кроме того, в дирижерских движениях Вагнера было столько осмысленной выразительности, что исполнители сразу понимали капельмейстера и его намерения. Нужно, впрочем, заметить, что манера дирижирования Вагнера была чрезвычайно своеобразна, и он нередко совсем не отбивал такта, а, например, рисовал большое *crescendo* медленным подъемом правой руки на протяжении нескольких тактов, тогда как кистью левой руки слегка лишь указывал скорость движения. Оркестр Большого театра был в то время очень неровен по составу, и если большая половина состояла из хороших музыкантов, то были и довольно слабые из числа игравших на задних пультах смычковых инструментов или во вторых голосах духовых, — но каков бы ни был состав оркестра, его члены делали все для них возможное. На этой же репетиции проиграли еще увертюру из «Тангейзера», в печатной партитуре которого, взятой из библиотеки Музыкального общества, Вагнер сделал карандашом некоторые изменения. Увертюра была уже знакома оркестру по исполнению под управлением Н.Г. Рубинштейна и потому, за исключением

остановок для сделанных композитором небольших изменений, прошла гладко и с блеском.

С первой части симфонии Бетховена можно было уже заметить характерную особенность исполнения Вагнера, заключающуюся в легком колебании скорости движения; это колебание было едва заметно, и я ничего подобного не слышал ни у кого из капельмейстеров ни раньше, ни позже. Нужна была полнейшая внимательность оркестра, чтобы гибкость линии музыкального движения не мешала безукоризненной стройности исполнения. Первой части Пятой симфонии эта манера придавала характер как бы декламационной выразительности. В настоящее время капельмейстеры прибегают к приему весьма сходному, но делают это совсем иначе, резко меняя характер движения, тогда как у Вагнера все ограничивалось легким, едва заметным колебанием, отнюдь не нарушавшем единства общего движения композиции, *tempo rubato*, какое можно было слышать у А.Г. Рубинштейна в исполнении хотя бы сонат Бетховена. В увертюре к «Тангейзеру» колебания темпа были гораздо значительнее, но все же не настолько большие, как делают обыкновенно теперь <...>

В программу входил еще романс «К вечерней звезде» из «Тангейзера», который должен был петь Финокки, полуобрусевший итальянец, состоявший на службе при Большом театре. Финокки отказался петь на репетиции по нездоровью, но надеялся быть в состоянии спеть свой номер в концерте на другой день; тогда Вагнер сказал, что он все-таки пройдет аккомпанемент с оркестром и сам спел весь романс с речитативом довольно сносным, хотя не особенно приятным голосом. Курьезно было то, что Вагнер от начала до конца все время слегка понижал в пении, так что, очевидно, самый лучший слух не гарантирует возможности петь совершенно верно.

На репетиции никого из театрального начальства не было, и по окончании ее Н.Г. Рубинштейн познакомил Вагнера с наиболее выдающимися членами оркестра, а также с пишущим эти строки.

В день концерта Большой театр был совершенно полон, и Вагнер имел огромный успех; таким же успехом сопровождалась и следующие два концерта.

Я ходил на все репетиции Вагнера, также и Н.Г. Рубинштейн. В программу, если не ошибаюсь, второго концерта Вагнер поставил две песни из «Зигфрида», тогда еще не появлявшегося в печати и, кажется, даже не оконченного; песни эти, «Schmiedelieder» (песни ковки. – А.К.) должен был петь тенор Владиславлев, певец очень твердый, но не знакомый ни с одним из иностранных языков. Немецкий текст песен был ему подписан русскими буквами, но бедный певец сколько ни старался, никак не мог заучить этих бессмысленных для него слогов и хотя держал ноты в руках, но на всяком шагу путал и текст и музыку. Вагнер был в полном отчаянии, ибо приходилось вычеркнуть эти номера из программы. Зная музыкальность Владиславлева, я предложил сделать русский перевод текста здесь же на репетиции, но, не доверяя собственному знанию немецкого языка, обратился за помощью к Н.Г. Рубинштейну, и мы, действительно, смастерили перевод очень скоро, и если он не был особенно изящен, то во всяком случае вполне точен. Перевод тотчас же был подписан на нотах певца, чрезвычайно обрадованного и с полной уверенностью обещавшего приготовить оба номера к завтрашней репетиции. На следующее утро он действительно спел все вполне благополучно, а Вагнер рассыпался в благодарностях на немецком и французском языках, ибо ему сказали, что последним я владею свободно <...>

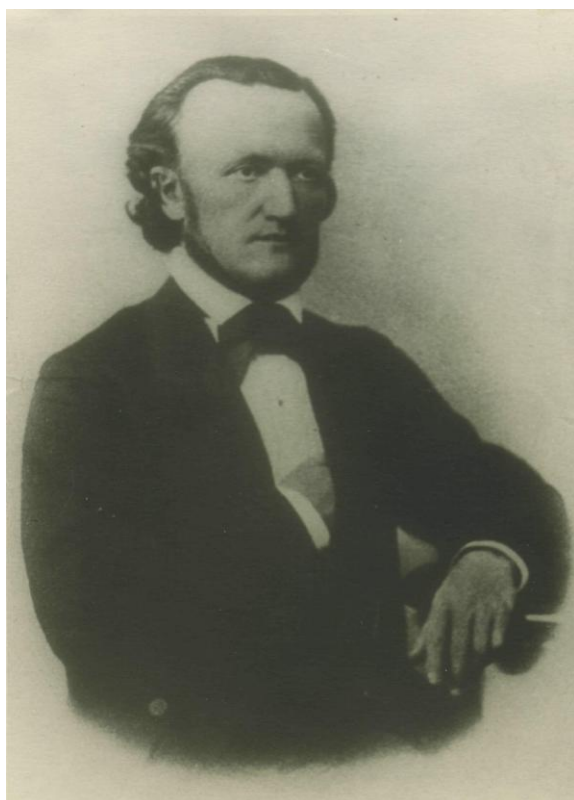
Наш кружок был возмущен отношением к Вагнеру театрального начальства, совсем игнорировавшего его кроме деловых отношений. Нас это тем более поражало, что за несколько месяцев перед тем в Москву приезжал Верди, ставивший в 1862 году в Петербурге свою новую оперу «Сила судьбы». В Москву он приезжал посмотреть город с его достопримечательностями и, пробив несколько дней, не успел, а может быть не хотел познакомиться ни с кем из московских музыкантов. Театральное начальство принимало Верди с необыкновенной помпой, в честь его был устроен банкет,

на котором присутствовали, кроме начальства, наиболее видные из великосветских любителей, но из музыкантов никто не был приглашен. В противовес этому банкету Н.Г. Рубинштейн задумал устроить обед в честь Вагнера именно от музыкантов и прежде всего обратился к членам оркестра, причем большинство из них выразило готовность принять участие. В то время служащие в оркестре Большого театра получали несравненно меньшее жалованье, нежели теперь, а посторонних заработков, за исключением концертов Музыкального общества, совсем не было, поэтому обед пришлось устроить очень дешевый, чтобы он был по карману таким беднякам.

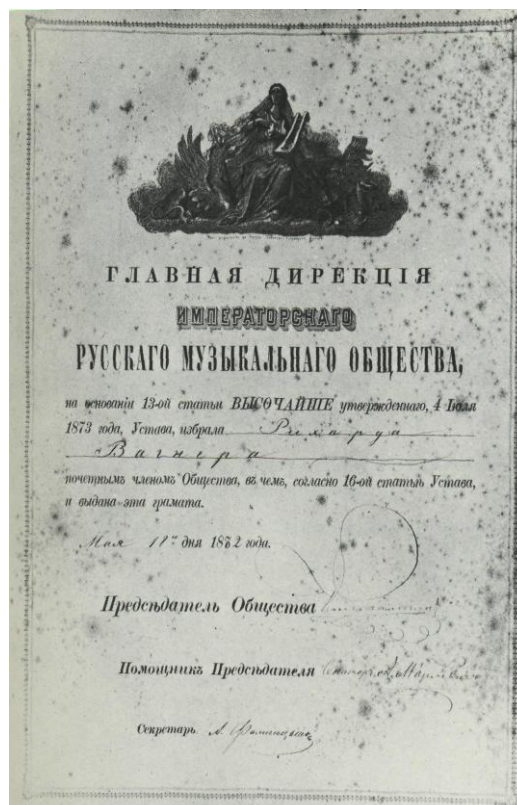
Самое торжество происходило в зале гостиницы Лабади, помещавшейся на Лубянке, направо от Лубянской площади, в доме, принадлежащем сейчас одному из страховых обществ. Час обеда назначен был ранний, и на нем присутствовало человек 40, большей частью членов оркестра, был также князь В.Ф. Одоевский и, сколько помнится, князь Н.П. Трубецкой, один из директоров Музыкального общества. Обед был без всяких затей, а из напитков, кроме водки и пива, было только дешевое красное вино. Н.Г. Рубинштейн уже на свой счет приготовил несколько бутылок вина лучше, и в том числе специально для Вагнера бутылку дорогого рейнвейна; оказалось однако, что Вагнер отечественному рейнвейну предпочитает французское красное вино, а потому рейнвейн поступил в распоряжение князя Одоевского. После первых блюд князь Одоевский произнес по-французски довольно большую приветственную речь, на которую Вагнер отвечал также по-французски, но с сильным немецким акцентом; произносились и другие речи, большую часть по-немецки, и Вагнер отвечал иногда очень остроумно, но в общем не сказал ничего значительного. По окончании обеда князь Одоевский уехал, уехал также и Н.Г. Рубинштейн, которому нужно было отправляться по какому-то делу, но большинство собеседников еще долго оставалось за столом, и обед принял характер музыкантской пирушки. Вагнер, вероятно, вспомнил старину, свое прежнее житье в музыкантских кругах и раз-



веселился до того, что стал даже хвастаться своей гимнастической ловкостью, перепрыгнув через ломберный стол. Разумеется, этому способствовало вино, в потреблении которого Вагнер не принадлежал к числу самых воздержанных. Пирушка начала принимать вид довольно хаотический, и П.И. Юргенсон (московский нотоиздатель. – А.К.), присутствовавший на обеде, предложил Вагнеру поехать к нему, ссылаясь на страшную духоту в зале. Я тогда квартировал вместе с Юргенсоном, и мы втроем отправились на нашу квартиру при магазине Юргенсона. Вагнер находился в необыкновенно приятном расположении духа, но говорил не совсем связно и, выпив бутылочку или две содовой, сидел на диване, а через час или два, после нового освежения содовой водой, Юргенсон проводил его домой, ибо самому Вагнеру, при незнании русского языка, трудно было бы одному добраться. Всем участникам обеда Вагнер впоследствии прислал свои фотографические карточки с собственноручной надписью.



Вагнер в  
Петербурге, 1863



Диплом Русского  
Музыкального Общества

Из московских музыкантов Вагнер ближе всего сошелся с К.К. Альбрехтом, был у него два раза в гостях и подарил ему свой большой портрет, который находится теперь у сына Альбрехта, архитектора. В своей автобиографии Вагнер говорит, что он подарил этот портрет оркестру, но в этом случае едва ли не обманула его память.

На репетициях и после концертов Вагнер говорил немало любезностей оркестру, но на самом деле составил о нем совсем не высокое мнение. Между прочим, Альбрехт спросил его однажды об оркестре и получил в ответ только: «Да, у вас очень хорош гобой», — что относилось к гобоисту Медеру, бывшему потом профессором консерватории. У меня ничего не осталось в памяти относительно отъезда Вагнера.

Лет 5 или 6 спустя бывший в то время профессором консерватории К.К. Клиндворт рассказывал мне, что он был одним из встречавших Вагнера, когда тот возвращался из России. Приехав со станции железной дорога, Вагнер положил на стол тяжелый мешок с золотом и воскликнул: «Das ist Russland!!» («Это Россия!». – А.К.) Помнится, Клиндворт говорил, что сумма, привезенная из России, казалась очень большой, ибо он никогда не располагал такой раньше.

Пребывание Вагнера в России ознаменовалось избранием его почетным членом Санкт-Петербургского филармонического общества, в адрес которого он направил благодарственное письмо<sup>11</sup>.

Высокопочтимые господа!

Присланное вами приглашение в Санкт-Петербург стало для меня важным поворотом судьбы. Последовав этому приглашению, я открыл для себя путь к признанию моих незначительных способностей как дирижера и композитора, — признанию, которого я никогда не ожидал. Мои успехи, которым вы таким образом содействовали, всегда будут оказывать решающее влияние на всю мою дальнейшую жизнь, а воспо-

---

<sup>11</sup> Березовский Б. Филармоническое Общество Санкт-Петербурга, СПб, 2002. С. 295.

минания о возвышенных часах артистического взаимодействия никогда не угаснут в моей благодарной памяти.

И если я благодарю всех, столь редко встречающихся, прекрасных деятелей искусства, участвовавших в руководимых мною концертах, то я должен все же с особой благодарностью оглянуться на тех деятелей, великодушным решением которых я был приглашен изначально. Их заслуги тем более велики перед артистом, жизненный путь которого был в изобилии усеян шипами.

Вы же завершаете свое участие в моей судьбе тем, что принимаете меня в Почетные члены вашего Общества. Поверьте, эта честь весьма весома для меня, и я, как соучастник этой чести, никогда не забуду, чем обязан вам.

Я посылаю вам мои сердечные слова прощания и, воодушевленный самой искренней и теплой благодарностью, заверяю вас в своем дружеском глубоком почтении, с которым всегда буду почитать за честь принадлежать вашему Обществу.

Преданный вам Рихард Вагнер.

*Санкт-Петербург, 30 марта 1863 года*

В Петербурге Вагнер был представлен Великой Княгине Елене Павловне, жене брата царя, урожденной вюртембургской принцессе. В ее салоне он читал либретто «Мейстерзингеров», рассчитывая заинтересовать высокопоставленную публику и получить материальную поддержку. Ходили слухи, что Великая Княгиня прислала Вагнеру накануне отъезда в подарок подписанный договор о покупке для него имения на Рейне, заплатив за него 10 тысяч гульденов. Однако в реальности подарок был совсем иным: тысяча рублей и портрет Великой Княгини, переданный через фрейлину, баронессу Эдит-Федоровну фон Раден.

Но Вагнер продолжал строить планы на поддержку Великой Княгини и работу в России. Сохранилось 24 письма композитора к фон Раден. Вот одно из них<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Л., 1967. С. 129 – 132.

14 сентября 1863 .

Моя дорогая и уважаемая!

<...> Я не перестаю мучительно думать о том, как создать прочную основу своего существования, притом наладить его так, чтобы чувствовать радость жизни, а это для меня возможно лишь тогда, когда я могу отдаваться беспрепятственно моей работе. Тот, кто после моей смерти узнает все обстоятельства моей жизни, удивится, что мои современники не смогли оказать необходимой поддержки столь творчески активному человеку, как я, который уже при жизни получил широкое и горячее признание за свои художественные произведения. Я всегда думал, что это мог бы взять на себя кружок состоятельных друзей искусства. Но не встретил никакого отклика: кое-кто из князей хотел бы видеть меня своим капельмейстером, но не тем, кем я являюсь в действительности. Со времени моего возвращения в Германию я потерял всякую надежду.

Прошлой зимой, до моей поездки в Россию, я совсем пришел в уныние. Там я заработал достаточно для того, чтобы начать заново и вместо совершенно расстроенного жизненного положения заложить иную основу путем создания себе подходящего домашнего очага.

Слух о моем успехе в России разнесся с преувеличением по всему свету; предъявляемые ко мне претензии, часто назойливые, удовлетворялись (ведь многие годы моей жизни поглощались необходимостью выполнять многочисленные взятые мною обязательства). При таких обстоятельствах достигнуть вновь домашнего покоя означало взвалить на себя новые житейские заботы. И вот теперь задача надежного обеспечения стала вновь особенно настоятельной необходимостью. Судьба моего «Тристана», постановку которого пришлось окончательно отложить из-за явной неспособности единственной здешней (венской. – А.К.) певицы к проведению главной женской роли, обрывает последнюю нить надежды, которая еще связывала меня с театром. Итак, я уже спрашивал себя, а также и Вас, почему я не остался у Вас, в Петербурге? Но теперь, ко-

гда я снова, притом ценою больших жертв, обосновался здесь (в Пенцинге, близ Вены. – А.К.) окончательный переезд в Петербург мне кажется неосуществимым, даже если бы я и нашел там подходящее пристанище. Но разве я не мог бы взять на себя какие-нибудь обязательства, которые вынудили бы меня ежегодно посещать Петербург лишь на несколько месяцев? Правда, я могу служить искусству и в Петербурге лишь в особых выступлениях; возможность к этому имеется только во время поста. Помимо того, что я являюсь оперным композитором и как таковой при существующем ныне состоянии петербургской оперы не мог бы найти никакого применения, я, с другой стороны, виртуоз, а именно дирижер, и, таким образом, могу предложить «личное» выступление, что единственно признается светом и вознаграждается, в то время как «творения», собственно говоря, имеют значение лишь для немногих. Если бы только дирекция Императорских театров ангажировала меня на несколько лет, примерно на пять, для проведения во время поста некоторого количества больших концертов, на которых постепенно все выдающееся было бы превосходно исполнено, то я мог бы обещать для музыкального дела в Петербурге следующие выгоды: петербургский оркестр станет первым в мире; прекратится установившийся концертный порядок, который до сих пор во время поста приносил доход собственно лишь исполнителю концерта, а вместо этого общий музыкальный вкус поднимется на такую ступень, которая даст возможность из области оперы предстать в благородном и, надеюсь, даже в высоком национальном духе. Конечно, я заранее предполагаю, что при моем приглашении единственно решающей будет признана художественная часть. При таком понимании моего ангажемента я должен рассчитывать на соответствующий оклад, который должен измеряться тем, что я принесу дирекции не деньгами, но честью. Ибо этот ангажемент должен опять-таки дать мне такой доход, чтобы я полностью избавился от необходимости добывать деньги в другом месте, по крайней мере на годы его действия. По моему расчету мне нужно для этого ежегодное содержание от 5 до 6 тысяч

рублей серебром. Вы должны согласиться, что я составил себе высокое мнение о России, поскольку возымел такую претензию, которая имеет смысл только в расчете, что мое большое чувство чести встретит широкое признание.

Хотя я указал, что мне нужно и что только хотел бы взять на себя при существующем положении дел в области искусства в Петербурге, все же последний пункт не исключает того, что со временем и как только будут созданы к этому подходящие условия, я буду иметь право принять участие в выступлениях оперного театра, но в таких случаях мой оклад не должен повышаться — достаточно будет простого вознаграждения за более длительное пребывание в Петербурге. Это в расчете на будущее.

Но эти планы получают для меня важное значение и потому, что в скором представлении такого ангажемента я вижу вместе с тем и единственную необходимую мне ныне помощь.

Бедные мои «Мейстерзингеры»!..

Лишь сейчас я чувствую в себе появление подлинной радости творчества. И теперь после ужасного перерыва я мог бы отдаться этой радости творчества целиком и полностью, но как раз теперь меня снова осаждают заботы, те заботы, которые с годами все более обескураживают меня.

Если бы я мог теперь завершить моих «Мейстерзингеров»! — это настоящий вопль из самой глубины души. Эта работа особенно привлекает меня. В ней впервые получают развитие элемент интимности, увлечение веселыми, изящными деталями, чуждые моим прежним сюжетам, исполненным страстей. Я думаю, что лишь беспрепятственная работа над этим произведением могла бы исцелить меня и превратить в нового, жизнерадостного человека. Мне кажется, что в этом и заключается показавшееся Вам загадочным значение, которое я придавал вступлению в мое пятидесятилетие: этот труд должен был привести меня через краткую покорность судьбе к новому, заключительному этапу моей жизни, в котором я ищу утешения и исцеления от моих прежних печалей и страданий. Вы види-

те — «подчеркивания» нельзя избежать! Я целиком и полностью отдаюсь своему чувству, когда улыбаясь сквозь слезы взываю к Вам: сделайте так, чтобы я мог оставаться при моих «Мейстерзингерах» и беспрепятственно закончить их! Два месяца в Петербурге не должны помешать мне: если я смогу теперь ежедневно спокойно и без забот творить, то у меня уже будет подготовлено достаточно материала, чтобы в самом Петербурге иметь возможность работать дальше над сочинением. Но если я должен буду до того снова совсем отложить свою работу и смогу приняться за нее лишь после вторичного возвращения из Петербурга, то, боюсь, охота к ней навсегда пропадет, и она останется жалким фрагментом!

Но что же Вы должны сделать?

Положите к стопам Вашей дорогой Великой Княгини бедных «Мейстерзингеров» и вымолите для меня спокойствие и свободу от забот на это крайне важное время, когда действительно должно решиться, будет ли существовать мой Ганс Сакс или нет!..

Как это сделать? О, если бы я это знал! Вы не поверите, как я одинок и каким чужим являюсь здесь для всего света. Я подумал тогда, что если бы состоялся столь желанный мною ангажемент в Петербург, то можно было бы выхлопотать аванс. Если же это снова затянется надолго, то такого ожидания надо избежать каким-то иным образом. Право же, лучше всего было бы, чтобы меня кто-нибудь купил, дал мне возможность ничего на свете не знать и держал бы меня лишь для писания и для музыкальных композиций, как держат кучера для езды и садовника для садоводства. Моя свобода мне в высшей степени тягостна, и как охотно я стал бы рабом того, кто сумел бы извлечь из меня *настоящую* выгоду!

Извините меня за это преувеличенное выражение. В этом повинны «Мейстерзингеры».

Если после всех этих признаний вы сочтете, что мой проезд ненадолго в Карлсбад мог бы быть желательным, то подайте лишь знак.

На сегодня я уже достаточно утомил ваше сострадательное сердце. Вы уже представили себе меня

наслаждающимся спокойным творчеством? Как охотно Вы услышали бы, что все обстоит благополучно к утешению всего внешнего мира, когда, собственно, ничто не обстоит благополучно. Этого еще не случилось со мной. Но Вы это, несомненно, должны пережить — в тот день, когда будут закончены «Мейстерзингеры»!

Примите привет от чистого сердца и горячую просьбу оставаться благосклонной к Вашему

Рихарду Вагнеру

Однако второй поездки Вагнера в Россию так и не случилось. Вероятно, отчасти это могут объяснить документы, сохранившиеся в архиве Тайной полиции. Вагнер находился под пристальным вниманием III отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии, которая завела на него специальное дело. Сохранилось 7 донесений полицейских агентов. В одном из них читаем: «Вагнер, хотя принимал в 1848 году участие в беспорядках в Германии, но ныне кажется остепенился», на что была наложена следующая резолюция: «Несмотря на то, иметь тщательное за ним наблюдение». В течение двух месяцев агенты регулярно сообщали, где остановился композитор, кто содержит гостиницу, кто нанимал для него комнату, кто его посещает. Правда, полной слежки установить не удалось, наблюдения ограничились концертами. К одному из донесений приложена программа концерта 19 февраля, совпавшего с годовщиной освобождения крестьян. По окончании последнего номера Вагнер собрал хористов, чтобы исполнить гимн: «Боже, Царя храни!». Публика, только что восторженно аплодировавшая музыке Бетховена и Вагнера, встретила гимн весьма холодно, а некоторые, услышав первые ноты, повернулись и ушли: «это все были молодые люди с бородами», — доносил агент.

\*\*\*

Вагнер привез из России довольно большую сумму денег — около 7 тысяч рублей. Однако их хватило ненадолго. «Когда у Вагнера есть деньги,



— вспоминал один из его знакомых, — он, точно ребенок, совершенно не думает о том, что все это может кончиться. Он утверждает, что не может работать, если у него нет уютного помещения, большого сада, где он гуляет совершенно один, словом, если он не может жить большим баринном». Такой дом с садом он нашел в окрестностях Вены и обставил его по своему вкусу. В кабинете композитора стены были обиты ярким шелком, нога утопала в мягких, пушистых коврах. Здесь он проводил утренние часы, так как роскошь и яркость красок побуждали его к работе. В этом богатом жилище Вагнер встретил пятидесятый год рождения.

Но русское золото растаяло быстро. Надо было снова что-то предпринимать. «Тристана» не брался ставить ни один театр, «Кольцо Нибелунга» брошено, «Мейстерзингеры» также не закончены. Постоянные мысли о том, где достать денег, не дают возможности спокойно работать. Вагнер обращается в различные города Германии, Австрии, России, предлагая устроить концерты из своих произведений: «Все мое время стало уходить на переписку по поводу концертов». В большинстве случаев приходят отрицательные ответы. Но и доходы от концертов, состоявшихся в Будапеште, Праге, Карлсруэ, Левенберге и Бреслау, почти полностью идут на уплату долгов. Вагнер обращается к ростовщикам и запутывается еще больше: «Не оставалось ничего другого, как подписывать новые векселя для погашения старых».

1864 год композитор встретил без средств; здоровье его подорвано. Он надеялся на гастрели в Киеве. Был разработан подробный план поездки по Черному морю до Одессы, для чего Вагнер, очень страдавший от холода в Москве, предполагал запастись шубой. Но и эта последняя надежда рухнула: из Киева и Одессы пришел отказ. Ростовщики начали угрожать личной свободе Вагнера. Поиски богатого покровителя, который оплатил бы его долги, оказались безрезультатными. Друзья смогли собрать лишь небольшую сумму денег, достаточную для бегства за границу, — другого выхода не оставалось.

Впереди — опять бесконечные скитания, без пристанища, без надежд. «Мысли о смерти приходили все чаще и чаще, и я больше не чувствовал желания отгонять их», — писал композитор. «Есть граница для всякого страдания, — я дошел до него. Счастье покинуло меня совсем».

В марте 1864 года Вагнер тайком уехал из Вены. Проездом в Швейцарию он остановился в Мюнхене. В столице Баварии царил траур по недавно умершему королю. Бесцельно бродя по улицам, Вагнер рассматривал выставленные в витринах портреты нового короля — Людвига II, который привлекал внимание своей молодостью и красотой — ему минуло 18 лет...

Вагнер мечется по городам и странам в поисках выхода. Некоторое время он живет в Швейцарии, где одни отказывают ему в гостеприимстве, а другие даже не вскрывают его писем, боясь оказаться скомпрометированными.

Письма Вагнера пронизаны отчаянием, как, например, письмо к Петеру Корнелиусу, немецкому композитору, другу Листа и одному из самых горячих поклонников творчества Вагнера<sup>13</sup>.

<...> Мысль о том, что сочувствие большинства людей, интересующихся мною, несерьезно, делает меня больным, причиняет мне особенные огорчения <...> Мучительно жду каждую минуту прихода почтальона, жду известий от тебя или Штандгартнера (известного венского врача и любителя музыки. — А.К.) о положении дел, которые я настоятельно просил вас уладить. Штандгартнер любезно прислал мне письма, полученные на мое имя в Пенцинге, но не присовокупил ни одной строки, ни одного слова приветия! Неужели вы не понимаете, что такое молчание должно волновать меня больше, чем самые плохие известия? Или вы не пишете потому, что хотите самих себя избавить от тяжелой необходимости сообщать неприятные вещи? Но интимная дружба должна быть выше всего этого!

---

<sup>13</sup> Рихард Вагнер. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. С. 466 – 469.

Все зависит от того, как закончатся дела, начатые в прошлом. Отсюда обозначается тот путь, каким я должен идти в будущем. Если все будет складываться так же скверно, как до сих пор, то и в дальнейшем я не могу ждать ничего хорошего, ибо я уже дошел до того, что и самую надежду на будущее считаю пагубной для себя. Но всякий, кто примет в соображение мой возраст и жизненный опыт, поймет, что в таком настроении, полном глубочайших страданий, все наслаждения творчеством становятся проблематичными!

И как враждебно настроена сама судьба против меня, ты можешь видеть на следующем примере. Вместе с первым письмом Штандгартнера я получил из Москвы известие от одного моего друга, что письмо мое от 2 февраля пришло туда, к сожалению, 23 марта, и что, не будь этой задержки, можно было бы устроить целый цикл моих концертов, которые, по всей вероятности, дали бы хороший доход.

Каким образом получилось, что письмо, которое я передал с просьбой отправить по назначению одной придворной даме, известившей меня, что поручение исполнено аккуратнейшим образом, с таким невероятным запозданием попало в руки моего московского друга, решительно отказываюсь понять. Я готов предположить, что за всем этим кроется какой-то заговор против меня. Но как бы там ни было, если бы письмо было послано прямо по адресу, если бы оно пришло своевременно, я теперь возвращался бы из Москвы с заработком в кармане, достаточным для приличного отъезда из Пенцинга. Остается еще, правда, надежда, что одна хорошо организованная зимняя поездка в Россию покроет все мои венские долги. Но это возможно только в том случае, если сейчас мои дела в Москве устроятся таким образом, что мне не придется слишком страдать от стыда и недостойного обращения со мною.

Положение мое в высшей степени отчаянное. Иду дорогой столь узкой, что один толчок — и все погибло, и я полетел вниз — все, все!

Но должен блеснуть свет! Должен явиться человек, который энергично подаст мне руку помощи. И то-

гда я достойным образом отвечу на эту помощь. Иначе все пропало — я это чувствую!

Друг мой, Швейцария стала для меня кладбищем. Мне следовало поселиться где угодно, только не здесь, где все полно горьких воспоминаний, где все веет на меня холодом могилы <...>

Но может быть, уже все пропало! Действительно, все внутри меня — я это чувствую — гаснет понемногу. А болезненность, в свою очередь, усиливает тяжесть моих настроений. Чувствую себя усталым, и катар причиняет мне невыносимые страдания. Штандгартнер поступил совершенно правильно, бросив всякое попечение обо мне. Я просил взять у него рецепт. Передай ему, что сегодня я начал пить по утрам виши — говорят, что это облегчает боли при катаре. Может быть, это та самая вода, которую он прописал мне с той же целью. О, небо! Все это я делаю в надежде, что не все погибло. Но так ли это в действительности, я скоро узнаю. Повторяю: должно совершиться нечто благое, чудодейственное — иначе все кончено!

Жуткое молчание кругом будто предвещает, что это радостное чудо уже приближается! <...>

8 апреля 1864

И действительно, не прошло и месяца, как все изменилось точно по волшебству.

Вновь покинув Швейцарию, Вагнер отправился в Штутгарт, и здесь поздно вечером 3 мая в доме одного из друзей ему вручили визитную карточку секретаря короля Баварского. Композитор был неприятно поражен, что его местопребывание кому-то известно, и велел передать, что его нет. Вернувшись в номер гостиницы, Вагнер узнал, что какой-то человек из Мюнхена настойчиво желал его видеть. Композитор провел беспокойную ночь, готовясь к самому худшему. Утром появился королевский секретарь, который разыскивал Вагнера повсюду — в Вене, в Швейцарии, в Штутгарте, — и передал ему письмо Людвига II, его портрет и бриллиантовый перстень.

Вечером 4 мая Вагнер уехал в Мюнхен — навстречу новой жизни.

## ЭПИЛОГ

### ВАГНЕР В МЮНХЕНЕ

21 мая 1864 года Вагнер спешит поведать о наступившей для него новой жизни в Петербург, баронессе фон Раден<sup>14</sup>.

Дорогой, благородный друг!

После стольких огорчений, которые я так часто доставлял Вам своими извещениями о моих нуждах, мне сладостно и глубоко отрадно сообщить Вам о выпавшем на мою долю неописуемом счастье. Самое невероятное, драгоценное и чистое превратилось для меня в чудесную действительность.

В год первого исполнения моего «Тангейзера» (1845. – А.К.) родился тот, кому судьба предназначила дать мне силу и успех в моих исканиях и трудах, выходящих за пределы моей жизни. Когда ему было 15 лет, он впервые присутствовал на исполнении моего «Лоэнгрина»; с тех пор он со всем пылом юношеского увлечения погрузился в мои музыкальные и литературные произведения и в конце концов возымел лишь одно желание — достигнув власти, иметь возможность полностью доказать мне свою любовь. Вдруг неожиданно умирает его отец и оставляет своему юному сыну трон довольно значительного королевства. Юный баварский король — вот о ком я вам говорю. Через четыре недели после своего вступления на баварский престол он послал за мной <...>

Юный король понял меня и мои нужды с пронзительностью чистейшей любви. Он избавил меня навсегда от всяких забот, полностью обеспечил мое положение, предоставил все средства для осуществления моих художественных начинаний. Я живу вблизи него и, благодаря его красоте, уму, сердечности и благородной любви, это будет для меня поощряющим и восхитительным. У меня нет никакого звания, я не несую

---

<sup>14</sup> Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. С. 145 – 147.

никакой службы, у меня нет никаких обязанностей<sup>15</sup>.  
Мое существование щедро обеспечено, как и безмятежный покой для работы. Все, что я закончу, я должен довести до исполнения с привлечением всех вспомогательных средств, какие я найду необходимыми. «Кольцо Нибелунга» должно быть завершено и поставлено полностью по моему плану.

Вот что мне уготовано! Этот необычайный успех был предопределен мне свыше. Сообщите о нем милой, чудесной и глубокоуважаемой женщине, которая прежде всех с княжеским великодушием приняла участие в моей судьбе: повергните мое счастье к стопам дорогой Великой Княгини как дар благодарности, который я приношу ее благосклонности и милости.

Мой юный король поистине царствен: у него нет никакого опекуна, никто не влияет на него; он посвящает себя государственным делам так серьезно и охотно, что ни у кого не остается сомнения, что он подлинно король. Но он выказывает столько нежности к своей «первой любви», что хочет все знать, что касается меня. Я должен был, между прочим, пообещать ему мои фотографии, столь удачно снятые в Петербурге. Смее ли я просить Вас, благороднейший друг, оказать мне большое одолжение — достать для меня у фотографа Штейнбергера несколько экземпляров большого формата (в двух различных видах) и несколько дюжин маленького формата и отправить мне, если возможно, через русское посольство в Мюнхене?

Простите за такое большое беспокойство. Но у меня нет никого в Петербурге, чей адрес я знал бы точно. Надеюсь также, что это Вам ничего не будет стоить, кроме хлопот, ибо, вероятно, при посредничестве посольства удастся вернуть всю сумму издержек.

Наконец-то я смог хоть раз доставить Вам радость. Уже это, дорогая, делает меня счастливым. Подумайте, у Вас, в Вашем благородном кругу я получил надежду на ту возможность, которой так божественно прекрасно было суждено сбыться. Вы пробудили во мне глубокую

---

<sup>15</sup> «У меня нет никаких титулов, никакой должности, никаких обязательств. Я только Рихард Вагнер», – писал композитор тогда же в другом письме.

веру в собственное достоинство, которое должно было быть в конце концов по заслугам оценено. Вы являетесь и останетесь для меня навсегда совершенно незабываемой.

С искренним приветом моим друзьям и приятельницам, от всего сердца уверяю Вас в постоянном и глубоком уважении и остаюсь Ваш верный и преданный

Рихард Вагнер

Портрет 52-летнего Вагнера и описание его жизни в Мюнхене оставил в своих воспоминаниях Эдуард Шюре – французский философ-мистик, автор «Великих посвященных» (от Орфея до Христа), исследователь легенд и песен Франции и Германии, которому во время первой встречи с Вагнером было 24 года.

**Эдуард Шюре**

## **ВОСПОМИНАНИЯ О РИХАРДЕ ВАГНЕРЕ**<sup>16</sup>

Немногие артисты подвергались такой разнообразной оценке, как Рихард Вагнер. Его постигла судьба всех крупных реформаторов. Его противники и враги, которые познавали неукротимого борца главным образом по тем ударам, которые они от него получали, изображали его как человека крайностей, недоступной гордости и безграничного эгоизма, считавшегося с людьми и предметами лишь постольку, поскольку они его касались, и равнодушного ко всему прочему.

Наоборот, его близкие друзья, те, которые жили под чарами могущественного волшебника, самым искренним образом приписывали ему всевозможные добродетели и достоинства. Если первые поддавались безотчетному чувству мести, другие повинуются свойственной всем ученикам потребности идеализировать и боготворить учителя.

Но я не знаю, удовлетворили ли бы эти раболепные поклонники того героя, которого они возводят в

---

<sup>16</sup> Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. СПб. – М., 1909. С. 1 – 38.

святые. Одним из его больших достоинств было презрение ко всякой позе, ненависть к лицемерию и искренность, доходившая до дерзости. Качества и недостатки — он ничего не скрывал от самого себя и всегда являлся таким, каким был на самом деле. Я убежден, что будь еще в живых этот необыкновенный человек, он бы отдал предпочтение своему изображению с натуры, а не пожелал бы быть помещенным в нише как Будда. Мне кажется, что я вижу его возмущающимся робким служителем храма и слышу, как он восклицает, подобно Вотану о Зигмунде (во II акте «Валькирии». — А.К.): «Неужели же я не создам ничего, кроме рабов?». Между колоссальным гением этого человека и другими сторонами его натуры существуют без сомнения противоречия, которые было бы интересно изучить. Не знаю, какой художник изобразил Люцифера, темные крылья и великолепная голова которого погружены во мрак. Лишь один бледный луч едва-едва освещает его печальное и просветленное чело, склоненное над бездной. Но в руке он поднимает факел, который сияет как звезда и разливает свой блеск на далекое пространство. Этот образ дает представление, подходящее к Вагнеру и к его гению, сияние которого разлилось за поле его собственного зрения. Но нужен был такой человек, чтобы нести такой факел<sup>17</sup>.

Как бы там ни было, но по мере того, как время идет, а изумленный свет видит рост творения, оставленного создателем музыкальной драмы, шероховатости характера и мелочность человека исчезают перед величием его гения. Высшая добродетель артиста есть верность своему идеалу. А таковой Рихард Вагнер обладал вплоть до самоотречения, до героизма, причем жизненная карьера его была полна таких препятствий, которые всякому другому показались бы непреодоли-

---

<sup>17</sup> Следует прибавить, что его равнодушие ко всему тому, что не касается его идеи, оправдывается до некоторой степени необходимостью исключительно сосредоточить свою волю на той геркулесовой работе, которую он должен был исполнить, чтобы довести свое дело до хорошего конца. Что же касается тех резкостей и несправедливостей, которые он иногда позволяет себе, то они отчасти объясняются той страшной враждебностью, с которой ему приходилось бороться.



мыми. Он бы принял мученичество ради своих убеждений, если бы его удивительная судьба не приберегла ему к концу триумф, достойный его постоянства и больший, чем все его испытания <...>

Я познакомился с ним в 1865 году в Мюнхене после того, как присутствовал на первом представлении «Тристана и Изольды», на том представлении, которое сам Вагнер считал необычайным событием своей жизни. Я снова увиделся с ним в 1869 году в его люцернском уединении и в 1876 году — во время открытия Байройтского театра и первого представления трилогии «Нибелунгов». Я знал его, таким образом, в течение трех решающих моментов его жизни: сначала в полном разгаре его борьбы с современностью и с общественным мнением своей родины, затем в уединении, которое предшествовало победе, и, наконец, во время окончательного триумфа. Я здесь хочу рассказать только о своей первой встрече с великим поэтом, тем более, что она была в высшей степени интересной и памятной.

Не раз уже описывали счастливого и торжествующего Вагнера времен Люцерна и Байройта. Но никогда не изображали вблизи борца с его почти сверхчеловеческой силой в его трагически-красивом поединке со своим веком. Таковым я его видел как бы в минутном затишье грозы, таковым я бы хотел запечатлеть его несколькими штрихами. Схваченный в виде эскиза, этот образ человека, достигшего апогея напряжения своих сил, может быть, прольет некоторый свет и на его творчество. <...>

#### I. Король Людвиг II и Рихард Вагнер в Мюнхене.

Весною 1865 года мои научные работы завели меня в Мюнхен. Я нашел столицу Баварии в большом волнении. Среди студентов, в литературных кругах только и было разговору, что о восторженной любви молодого короля Людвиг II к Рихарду Вагнеру. Дружба между сказочным королем и смелым гением представлялась мюнхенцам чем-то опасным и странным. Я осведомился об истории короля и музыканта, и вот



Король Людвиг II (с литографии)

приблизительно то, что мне рассказали. Я дополню эти сведения тем, что узнал впоследствии.

Молодой король воспитывался вдали от двора среди Баварских Альп. Надо знать этот замок с его сказочным видом, чтобы понять, какие мысли должны были зародиться в пылком воображении, предоставленном самому себе среди этого волшебного одиночества. Замок Hohenschwandau (это имя означает «высокая страна лебедей») стоит на горе, поросшей сосновым лесом, между двумя маленькими озерами, которые в свою очередь окружены густыми лесами. За одним из озер, Альпзее, как крутая, почти вертикальная стена, возвышаются уже Альпы с их ущельями, вершинами и

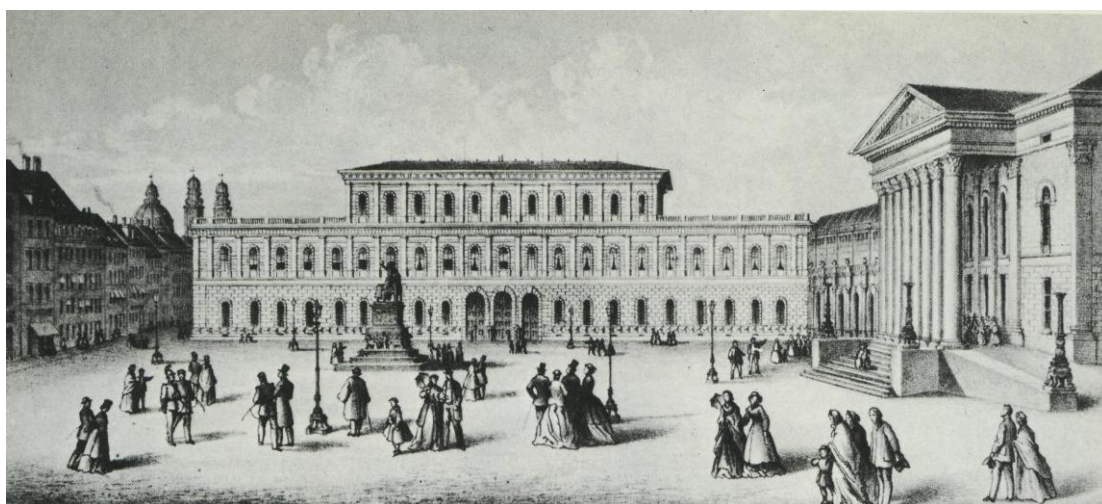
пропастями, которые закрывают и отрезают от мира озеро, спящее за их неприступной крепостью <...> Торговля и промышленность с их неизбежными спутниками в виде дилижансов, железных дорог и фабрик не проникали сюда. Это поместье в течение веков являлось резиденцией королей. Там мирно и тихо живут лебеди и на свободе резвятся дикие козы. Будто в ожидании высоких гостей, стелются ровные дороги, стоят старые, покрытые гладкой корой деревья, всегда сохраняя серьезный и степенный вид.

В этой стране снов родился король Людвиг II. Его первые годы протекли в лесистом уединении, в красивом загородном замке, этой невинной игрушке Средневековья с ее зубчатыми башнями и тенистой террасой, где бронзовые нимфы дремлют под журчание фонтанов. Его первое зрительное впечатление была широкая равнина, представляющая собой любимое местопребывание древних германских императоров и арену их вековой борьбы, тогда как горы и леса вызывали перед его глазами чудесные сказки старой германской поэзии. Его ум развивался, таким образом, вне действительности, вне времени, колеблясь между правдой и фикцией, убаюкиваемый мечтами о царском величии и бесконечной красоте <...>

Молодому государю было 15 лет, когда ему позволили присутствовать на представлении «Лоэнгрин». Этот образец искусства отвечал мечтам подростка со всей ясностью гения. Он произвел такое глубокое впечатление на поэтическую душу будущего монарха, что с той минуты он только и думал о Вагнере. Принц Людвиг оставался безучастным, когда его ментор преподавал ему историю Германии или догматы католической религии. Но, удалившись в свою комнату или найдя убежище в парке, он с жаром и глубоким вниманием изучал те произведения оперного реформатора, которые ему удавалось приобрести тайком. В начале предисловия к либретто «Кольца Нибелунга» Рихард Вагнер говорит, что для осуществления его артистической мечты и для постановки его трилогии ему нужен ни больше ни меньше, как «великодушный монарх». И он заканчивает следующими словами: «Но найдется ли

такой государь?». Молодой человек поклялся себе, что он будет этим монархом, и судьба пришла ему на помощь <...>

Постепенно исчезают преподаватели, запрещения, и в полном распоряжении находятся царская сокровищница и абсолютная свобода. Было от чего потерять голову и менее молодому человеку. Если позднее Людвиг II, увлеченный фантастическим воображением и манией величия, предавался безумным тратам на постройку сказочных замков, то в его первом публичном акте было наивное и поистине царское величие, дышавшее самым благородным идеализмом. Он просил своего личного секретаря отправиться на поиски артиста и привести ему последнего немедленно.



Королевский театр в Мюнхене

Главная суть его царствования должна была заключаться в предоставлении Рихарду Вагнеру возможности испробовать свою театральную реформу и осуществить «искусство будущего» во всем великолепии его мечты поэта и музыканта. После своего изгнания из Саксонии в 1849 году Рихард Вагнер вел бурную бродячую жизнь <...> Двери Германии казались навсегда закрытыми для него: у правительства он был на дурном счету как инсургент 1849 года; музыканты его ненавидели, видя в нем соперника и революционера в музыке; театральные директора опасались, считая неговорчивым автором.

В 1861 году он попытал счастья в Париже, с каким успехом — уже известно. Он был слишком горд, слишком абсолютно предан своему идеалу, чтобы считаться с духом времени, хотя бы в малейших деталях. Он выдерживал долго, наконец потерял мужество и упал духом. «В начале 1864-го, — пишет он одной своей приятельнице, — я понял, что мне больше нет возможности избежать краха. Все то отвратительное и недостойное, что случилось со мной, я все предвидел, без поддержки, с мужеством отчаяния всему смотрел прямо в глаза. Вы свидетельница того, как я испил чашу до дна».

Секретарь короля Людвига II следовал за Вагнером из города в город, не находя возможности его повидать. Он застал его наконец в гостинице в Штутгарте. В знак своей миссии он передал ему царское кольцо. Потом он объявил, что Баварский король заплатит все его долги и предоставит Мюнхенский театр в полное его распоряжение для постановки его произведений. Артиста просили отправиться как можно скорее к монарху, который горел нетерпением увидеть таинственного волшебника своей молодости. Можно себе представить изумление музыканта. Луч радости проник в душу Моряка-скитальца. Его звезда, уже готовая померкнуть, всходила на горизонте еще ярче прежнего. Ему уже мерещилось, как в дивном ее сиянии по мановению скипетра легендарного короля возникает из небытия театр его мечты. Он не верил своим ушам. И все-таки все было правдой, все должно было осуществиться <...>

## II. Первое представление «Тристана и Изольды».

Приезд Вагнера в Мюнхен, царские подарки, которыми он был осыпан, театральные празднества, которые проходили в городе, — все это поражало и удивляло мюнхенское общество. Все потеряли равновесие, головы кружились, задавались вопросом, не наступило ли светопреставление, не одержимы ли безумием искусство, власть и музыка? Музыканты ничего не хотели слышать о Вагнере; критики его не понимали. Литераторы, бедные поэты об одном издании не могли смотреть без некоторой зависти на чародея, который один

привлекал к себе все царское внимание и все царские сокровища. Поэтессы, не находившие издателей, тоже подняли крик. Честные обыватели недоумевали: надо ли восхищаться или смеяться? Нелепые слухи, странные преувеличения распространялись в публике. Говорили о странностях артиста, о его презрении к толпе, о его безумных тратах и о целом ряде фантастических эпизодов, которые разыгрались у секретаря государя. Я слышал, как филистеры с ужасом рассказывали друг другу о том, что у Вагнера шестьдесят халатов. Я слушал эти разговоры с большим изумлением и иногда спрашивал себя, не попал ли я случайно в царство принца из «Тысячи и одной ночи», заколдованного опасным кудесником? Только что оставивши школьную скамью, я знал из Вагнера лишь хор пилигримов из «Тангейзера», так как играл его на рояле. Из его произведений я не знал ничего и был совершенно незнаком с его теориями. Но я не мог не испытывать тайной симпатии к человеку, который обладал даром потрясать умы и переворачивать свет. Поэтому я с нетерпением ждал первого давно объявленного представления «Тристана и Изольды». Как изобразит немецкий маэстро самую поэтичную, самую страстную кельтскую легенду?

Наконец настал давно ожидаемый день 10 июня 1865 года. Зал был переполнен. Двадцатилетний король появился один в своей большой, изукрашенной золотом царской ложе, находившейся против сцены. Он был одет в штатское платье. В тот момент он сиял необычайной красотой. Кроткий свет озарял его тонкие юношеские черты, его выпуклый лоб, обрамленный каштановыми локонами, большие темносиние глаза со взглядом, всегда обращенным вверх. Все его существо дышало спокойным восторгом и чистым восхищением. Громкие трубные звуки и многократные виваты приветствовали его, но, как бы взором ища свою мечту, он, казалось, не замечал приветствовавшей его толпы. Г-н Бюлов поднял свою дирижерскую палочку, и увертюра началась. <...>



Тристан  
Скульптура К. Цумбуша



Тристан и Изольда  
Иллюстрация Ф. Штрассера



Тристан и Изольда  
Супруги Шнорр  
фон Карольсфельд



Вагнер в Мюнхене



В настоящее время все музыканты знают удивительный первый акт «Тристана и Изольды», и многие поэты восхищаются им, не смея и надеяться когда-нибудь с ним сравниться. Любовь, скрытая сначала в самых глубоких, еще неосознанных душевных тайниках обоих влюбленных, с каждой сценой все возрастает, покуда, наконец, роковым и торжествующим образом не прорывается сквозь ненависть и гордость, служившие ей маской. Это есть чудо музыкальной психологии и одновременно шедевр страсти. Я вспоминаю до сих пор так же, как будто это случилось вчера, ту дрожь и волнение, которые охватили меня при первом возгласе Изольды, внезапно пробуждающейся от тяжелого сна <...>

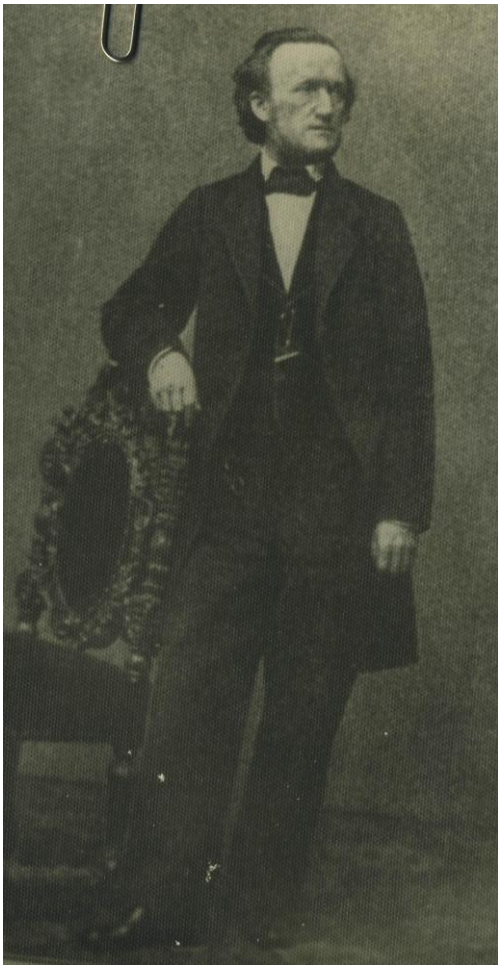
Я совершенно потерял голову, окунувшись так неожиданно в вагнеровский оркестр. Я познакомился без подготовки с его новыми приемами, с его самой смелой попыткой. Мне казалось, что я попал на корабль во время сильнейшей бури и слышу, как трещат все снасти. Я был потрясен, меня трепали волны и ветер, ослепляла пена, оглушал шум <...>

Даже в самых смелых мечтах я не мог представить себе такой силы, такой правды выражения. Надо сказать, что и передача произведения была не менее удивительна, чем оно само. Роли Тристана и Изольды исполнялись г-ном и г-жою Шнорр фон Карольсфельд. Последняя искупала некоторую слабость своего высокого голоса замечательной игрой и страстностью темперамента, достаточно соответствующей роли. В нем же не было ничего актерского; он был человеком, действовавшим во всей широте своей натуры, это был с ног до головы сам герой, воплотившийся Тристан. Его высокий рост, прекрасная голова с каштановыми вьющимися волосами заставляли забыть его несколько полную фигуру. Его темносиние глаза зажигались иногда кротким светом, и тогда казалось, что в их глубине горят две звезды. Серебристые же волны его приятного и сильного голоса лились как бесконечный источник звуков. Жесты, фигура, черты лица — все выражало в нем глубокое волнение, сдерживаемое сильной волей. В его игре соединялись благородство и последняя сте-

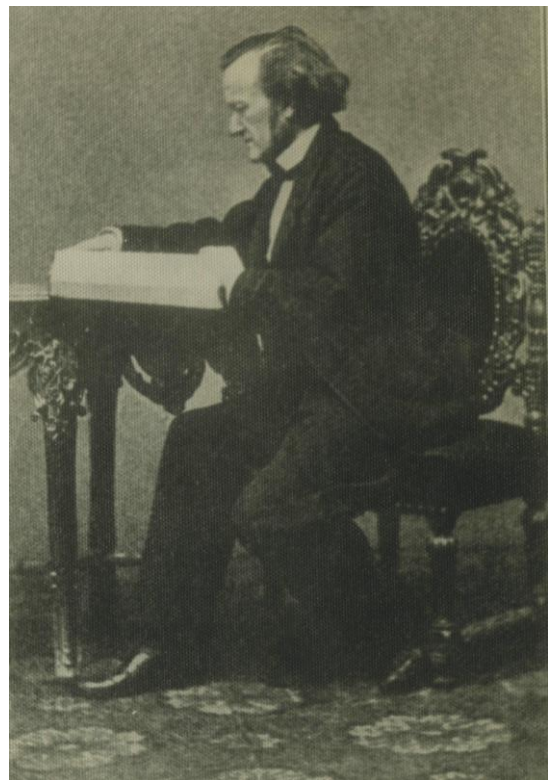
пень страстности, вместе с необычайной нежностью. Сын знаменитого художника, Шнорр получил прекрасное образование. По словам Вагнера, он был совершенно законченный артист, одинаково одаренный и в поэзии, и в музыке; красота голоса заставила его избрать театральную карьеру. Еще до личного знакомства с маэстро, только просмотрев партитуру, Шнорр увлекся ролью Тристана, которая всеми музыкантами считалась не только непонятной, но сопряженной с непреодолимыми трудностями. <...> Таким образом, в этом чудесном юноше Рихард Вагнер нашел толкователя, который превышал все его надежды. Поэтому он и называет его «героем, достигшим высшего совершенства в искусстве пения» <...>

На репетиции большой сцены третьего акта, после проклятия любовного напитка, которое является кульминационным пунктом и требует неслыханного напряжения голоса и страсти, он был охвачен таким волнением, что бросился к своему певцу и обнял его со словами: «Я ничего не могу сказать тебе; ты осуществил мою мечту» <...>

Чтобы дать представление о мощи пения и игре актера, Вагнер резюмирует свое впечатление, говоря, что весь оркестр в «Тристане» с его невероятной сложностью мелодий и потоком бурной гармонии «исчезает перед певцом — или, вернее, кажется заключенным в его живом слове». После представления публика вызывала автора. Когда занавес поднялся, появился человек маленького роста между высокими фигурами Тристана и Изольды, которых он держал за руки. Его лицо было лихорадочно и бледно. Он с серьезным видом раскланялся перед публикой, затем, повернувшись к своим толкователям, он многократно потряс им руки, как бы желая перенести на них большую часть успеха. Я ничего не знал тогда ни об отношении Вагнера с его певцом, ни о том чудесном стечении обстоятельств, которое сделало возможным подобное представление. Но у меня было сознание того, что я присутствовал при крупном событии, при чем-то вроде чуда в искусстве.



Вагнер в Мюнхене





Вагнер в Мюнхене



### III. Посещение Вагнера.

В течение двух следующих дней я не мог думать ни о чем другом. Чарующие сцены драмы стояли у меня перед глазами день и ночь. Я всецело находился под обаянием слышанной музыки. Через лабиринт странных гармоний и резких, чарующих мелодий я проникал все глубже в суть характеров действующих лиц и тайну их судеб. Я находился как бы под чарами колдовства, но я не только не избегал их, а, наоборот, всецело предавался им. С утра до вечера я бродил по обширному парку, расстилающемуся за Мюнхеном, и перечитывал оперное либретто, ставшее для меня самой захватывающей поэмой, и ждал с нетерпением того времени, когда вновь откроется театр, и я снова буду иметь возможность увидеть «Тристана и Изольду». Но после четвертого представления серия их закончилась. Очарование исчезло.

Мне тогда пришло в голову написать Рихарду Вагнера. Я это сделал тем охотнее, что немецкие рецензенты осыпали его градом глупостей и пошлостей. Карикатуры на маэстро и на его героев украшали собой мюнхенские журналы. В немецком литературном обществе я встречал полнейшее незнание произведений Вагнера и заметную враждебность к его личности. Его поклонники составляли лишь незначительный кружок. Могло ли искреннее восхищение иностранца искупить потоки чернил и желчи, изливавшиеся в то время в Германии на великого артиста, которым она должна была так гордиться? Но я хотел воздать по крайней мере должное тому, кто открыл мне новый мир. Я не помню точно содержания моего письма, знаю только, что там были следующие выражения: «Ваше произведение напомнило мне слова Гёте о том, что музыка выражает невыразимое. Вам удалось сделать то, что ни одному поэту, ни одному музыканту не удавалось до вас: вы изобразили генезис любви».

Велико было мое удивление и моя радость, когда несколько дней спустя я получил письмо от Вагнера, в котором он приглашал меня к себе. Мне страшно было очутиться лицом к лицу с великим композитором, и сердце мое сильно билось, когда я миновал Пропилеи и

вступил на Бриеннерштрассе: Вагнер занимал там элегантную виллу, окруженную садом, наполовину скрывавшуюся в деревьях. Я открыл калитку, позвонил, лакей-мулат ввел меня в маленькую гостиную с темными драпировками и роскошным ковром, украшенную картинами и статуэтками, едва видневшимися в царившем таинственном полумраке. В ту же минуту приподнялась занавеска и вышел маэстро. Его нервная рука пожала мою, и я очутился перед автором «Тристана и Изольды». Он казался усталым, и улыбка его выражалась лишь слабым сжатием губ. Речь его была порывиста, он коротко отрывал каждую фразу. После обычных приветствий первое, что он сказал мне:

— Ваше письмо доставило мне огромное удовольствие. Я показал его королю и сказал ему: «Вы видите, что еще не все погибло».

— Как могло все погибнуть, — воскликнул я, — после ваших дивных представлений? Печать против вас, но публика идет за вами.

Он быстро перебил меня:

— Не думайте этого, публика ничего не понимает. Поддавшийся увлечению француз уже не знает удержу. Но немцы другое дело. Если они чем-нибудь взволнованы, они начинают с того, что проверяют, согласуется ли их волнение с философией. Они справляются с «Логикой» Гегеля или с «Критикой чистого разума» Канта, или же пишут десятки томов для того, чтобы доказать, что они не испытывали никакого волнения и не могли испытать такового. О, эта публика, эта пресса, эта критика, все это ничтожно до последней степени; как будто их не было.

— Значит, вы недовольны?

— Доволен? (он вскочил как ужаленный с горящими глазами). Доволен? Когда у меня будет мой театр, тогда, может быть, меня поймут. В настоящее время я измучен и страшно раздражен.

Он бросился на диван, закинув назад голову. Он казался в самом деле больным; цвет лица его был желтоватый, и выражение усталости разлилось во всех его чертах. Но вздрагивавшие губы и лихорадочная поспешность речи выражали его неутомимую энергию и

волю, всегда готовую воспрянуть. Свет из окна падал на его голову, и я мог, наконец, рассмотреть его во всех подробностях. Вагнеру было тогда пятьдесят два года. Невозможно хоть раз видеть эту голову волшебника, имевшего дар вызывать и покорять души, без того, чтобы не сохранить о нем неизгладимое впечатление. Какая печать тяжелой борьбы и бурных ощущений лежала на его потрепанном и истерзанном энергичном лице, на губах, одновременно чувственных и насмешливых, на остром подбородке, выражавшем непреклонную волю! И над этой демонической маской возвышался его колоссальный выпуклый лоб, свидетельствовавший о мощи и смелости. Да, это утомленное лицо носило следы страстей и страданий, которых хватило бы на несколько человеческих жизней. Но чувствовалось также, что великий ум, который работал в этой голове, покорила себе жизнь материальную и превратил ее в жизнь духовную. В его голубых глазах, то томных, то искрившихся желанием, всегда как бы устремленных к одной непреложной цели, преобладало одно постоянное выражение, которое придавало им вечную юность: то было стремление к идеалу, гордые грезы гения. Наблюдавший за головой Вагнера мог видеть поочередно на одном и том же лице чело Фауста и профиль Мефистофеля. Иногда он походил на павшего Люцифера, который мечтает о небе, говоря: «Оно не существует, но я сумею создать его» <...>

На его обширном челе мысли и чувства сменялись с быстротою молнии и не походили друг на друга. Он носил в себе своих великих героев. В несколько минут в выражении его лица можно было проследить и черную тоску Скитальца, и необузданные желания Тангейзера, неприступную гордость Лоэнгина, холодную иронию Хагена и бешенство Альбериха <...>

Но над всеми этими сменявшимися характерами в нем преобладали два, которые всегда проявлялись почти одновременно, как два противоположных полюса его натуры: Вотан и Зигфрид. Да, по глубине своей мысли Вагнер походил на Вотана, на этого германского Зевса, скандинавского Одина, которого он воспроизвел по собственному образу: причудливый бог, философ и

пессимист, вечно обеспокоенный грядущей кончиной мира, вечно скитающийся и погруженный в загадку бытия. Но по своей порывистой натуре он столько же походил и на Зигфрида, наивного и сильного героя без страха и упрека, который сам кует себе свой меч и идет покорять вселенную. Чудо заключается в том, что благодаря глубокому размышлению и полной непосредственности оба эти типа соединялись в нем.<...>

Все в нем было крупно и несоразмерно. Его неутомимая воля укреплялась, действуя непосредственно на пылкое воображение. Благодаря соединению этих двух качеств, Вагнер обладал почти непреодолимой притягательной силой. Все его мысли, его желания рисовались ему отчетливыми образами. Независимо от того, верны или ошибочны, хороши или дурны были эти созданные его воображением образы, он делился ими с окружающими при помощи слов, жестов и взглядов, причем сообщал им силу, равную силе его убеждения. Этим объясняется его гипнотическое, почти безграничное влияние на многие сердца, уже заранее подготовленные и очарованные музыкой.

В течение моих бесед с ним за время моего пребывания в Мюнхене я был сильно поражен абсолютной верой артиста в себя и свою идею. Удивительное и прекрасное впечатление производили слова этого человека, сражавшегося с общественным мнением всей Германии и всей Европы: «Вы можете смеяться, браниться и кричать, но с моим королем и моим певцом я одержу победу над всеми» <...>

#### IV. Королевский концерт и смерть Шнорра.

<...> Король пожелал тогда, чтобы был дан концерт исключительно для него под управлением самого маэстро и при участии излюбленного певца, программа которого должна была состоять из известных и еще не изданных произведений Вагнера. Одной из особенностей Людвига II была его любовь к одиночеству. Блеск и шум полного зала нарушали его мечтательное настроение. Он любил представления, на которых, будучи единственным зрителем, он мог всецело предаваться своим грезам.



Концерт состоялся в маленьком дворцовом театре (12 июля 1865 года. – А.К.) при почти неосвещенном и пустом зале. Кроме короля, невидимого в его темной ложе, присутствовало только десять человек, все приглашенные Вагнером. Я имел счастье находиться среди этих избранных. С трудом можно было различить нескольких дам, сидевших в глубине бенуарных лож. Группа мужчин, разговаривавших вполголоса, едва виднелась на балконе. Несколько рядов редких огней освещали оркестр, находившийся на сцене. Стоя на высоких подмостках, как бы на скале, Вагнер дирижировал наизусть. Из таинственной глубины он своим гордым мановением вызывал сначала сладострастную песню грота Венеры, затем воздушные вздохи Монсальвата и звучный трубный глас Лоэнгринга. Он привлекал грозу на богов Валгаллы и успокаивал ее нежным пением дочерей Рейна. Этот почти пустой зал резного дерева в стиле рококо, окутанной зеленоватым полумраком, благодаря раздававшимся странным гармониям, принимал фантастические формы и представлялся то подводным гротом, то заколдованным лесом, из которого неслись тысячи голосов природы и сказки. Все чествование этого интимного праздника выпало на долю славного тенора, избранника театра будущего, а именно на долю Шнорра. Он пел поочередно то мечтательную кантилену Вальтера, то любовное ариозо Зигмунда, то героическую песню Зигфрида, кующего свой меч. В его голое, серебристое, мягкое и звучное, наподобие колокольчика, слышалось и могучее дыхание, и пыл юности. У обыкновенного певца не может быть той силы выражения: в нем было нечто и героическое и вдохновенное. Он жил своей мечтой, сиял своей надеждой. Увы, он не знал и никто из нас не мог подозревать, что он поет свою лебединую песню.

Странное впечатление сохранилось в моем воспоминании от этого концерта. Великий композитор, страстный певец и очарованный король были здесь все трое вместе в последний раз. Гениальному новатору надлежало продолжать и торжественно закончить свою карьеру. Певцу оставалось всего восемь дней жизни. Что же касается короля, то ему суждено было пережить

своего любимца лишь для того, чтобы впасть в странное безумие, которое закончилось таинственным самоубийством в том же замке и на берегу того же озера, где зародилась его идеальная дружба с поэтом-музыкантом, избранником его царствования.

На следующий день после этого памятного концерта Шнорр покинул Мюнхен. Я снова принялся посещать университет и старался войти в курс прерванной работы, так как я все забросил, окунувшись в вагнеровское творчество. После таких великих празднеств искусства трудно возвратиться к действительности. От них остается на всю жизнь острое жало неутоленного желанья. Через восемь дней я узнал из газет, что знаменитый певец умер в Дрездене. Рихард Вагнер, вызванный телеграммой, не мог даже присутствовать на его погребении. Когда он прибыл в Дрезден, могила уже закрылась над славным певцом, над знаменосцем его идеала, чья цветущая юность восемь дней тому назад воплощала в себе Вальтера, Зигфрида и Тристана. Смерть его казалась невероятной, настолько этот человек был полон жизни. Я лично не был с ним знаком и видел его только на сцене, но смерть его причинила мне невыразимое горе, так как невозможно было видеть хоть раз и не полюбить эту чудную личность, великодушно сжигавшую себя на алтаре искусства и жизни. В этом ударе чувствовалась жестокая рука судьбы, которая преимущественно поражает благородные натуры и великодушные сердца. Мечты, вызванные последними редкими днями, были слишком преждевременны, слишком прекрасны и слишком смелы. Следуя обычному ходу человеческих начинаний, они должны были завершиться катастрофой.

Я не рассчитывал снова увидеться с Вагнером. Несколько дней спустя я получил от него приглашение к обеду. В маленькой гостиной на Бриеннерштрассе я нашел г-на Бюлова и г-на Поргеса. Последний — выдающийся музыкант и один из немногих критиков того времени, который решительно высказался в пользу Вагнера. Вагнер стоял около рояля, лицом к окну, вид его был озабоченный и черты лица напряженные, на них лежало преобладающее у него в те дни выражение

Моряка-скитальца, потрепанного бурей. Тем не менее он несколько упавшим голосом продолжал беседовать со свойственной ему ясностью и живостью. При каждом слове он рассыпал искры своего вечно кипевшего ума <...>

Ни до ни после обеда никто не решился заговорить о смерти Шнорра. Сам Вагнер не произносил его имени. Несмотря на внешнее оживление, чувствовалось, что он удручен <...>

Оставшись с ним наедине, я решился высказать ему сочувствие по поводу смерти Шнорра. «Не говорите со мной об этом, — сказал он, — это ужасная и фатальная история». Он не мог говорить дальше. Лицо его приняло свое трагическое выражение; он подавил ледяным молчанием волновавшие его чувства. Смерть Шнорра до сих пор покрыта тайной. Враги Вагнера уверяли, что он умер от переутомления после роли Тристана. Это обвинение неверно, сам Шнорр возражал против него. Говорят, что он произнес на своем смертном одре: «Говорят, что я умираю от Тристана; но это неправда».

Оказывается все-таки, по словам самого Вагнера, причиной заболевания являлась простуда, схваченная во время мюнхенских представлений. В третьем акте, в котором Тристан, падая на постель, остается недвижим в течение получаса, театральная администрация по небрежности оставила окно открытым. Таким образом, несчастный артист, весь в поту и принужденный оставаться без движения, находился под струей ледяного воздуха. Он сначала ничего не чувствовал, но в Дрездене начались нестерпимые боли в колене, а потом горячка, от которой он скончался в три дня <...>

День закончился прогулкой в английском парке, куда наш хозяин отправился вместе с нами в экипаже. <...> Экипаж остановился в чудном месте парка. Мы вышли и сделали несколько шагов вдоль берега студеного ручья, который пробегает здесь по лужайке почти вровень со своими берегами и затем, переливаясь серебрястыми и зеленоватыми отблесками, исчезает в буковой роще <...> Он все смотрел на воду, над которой склонились трепещущие осины. Представлялся ли

ему на фоне этого залитого солнцем леса образ гордого юноши, который отдал ему цвет своей души и кровь своего сердца, чьи последние грустные слова были: «Я уже не спою Зигфрида». Какую весть, какое прощание посылал он этой уже отдаленной тени, которая навеки покидала его затуманившийся горизонт?

Он порывисто встал и начал ходить стремительными шагами. «Что же делать, — сказал он, — когда воюешь с судьбой, то надо смотреть вперед, а не назад».

Мы снова сели в экипаж. Вернувшись в Мюнхен, я распростился с маэстро. С тех пор я видел еще Рихарда Вагнера в его вилле на берегу Люцернского озера, окруженного женой и детьми. Он писал здесь последний акт «Зигфрида» и иногда, подходя к роялю, смело играл, напевая глухим голосом темы Эрды, маленькой лесной птички и мотив молодого бесстрашного героя, пробудившего валькирию. Позднее я сидел с ним вместе на ступенях строившегося Байройтского театра и видел, как он озабоченным взором окидывал работу каменщиков, закладывавших фундамент и копошившихся на шатких лесах. Наконец, я видел его в последний раз на репетициях «Кольца Нибелунга», в том же театре, уже законченном и походившем на скромный и строгий храм, воздвигнутый для торжества Духа и Красоты; я видел его там вечно юным, неутомимо деятельным, окруженным наподобие земного божества толпой поклонников и великосветских дам, актеров и актрис, которых он вдохновлял своим духом. И тем не менее я никогда не видел его более великим, чем в те мюнхенские дни, во время первого представления «Тристана и Изольды», когда один со своим гениальным певцом и верным королем он, казалось, бросал вызов всему свету во имя своего идеала. Он ходил тогда на Скитальца, корабль которого несется по гребням кипящего и пенящегося океана, среди свиста бури и ударов урагана, но моряк стоит на корме своего судна, не спуская руки с руля, а глаз со своей звезды.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Вагнер. Обращение к друзьям</i> .....	3
<i>Евгений Браудо. Вагнер и Лист</i> .....	63
<i>Вагнер. Письма к Листу</i> .....	74
Вагнер и Шопенгауэр.....	98
Вагнер в Париже.....	105
Письмо Шарля Бодлера Рихарду Вагнеру... <i>Шарль Бодлер.</i>	106
Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже.....	109
Вагнер в России.....	136
<i>Николай Кашкин.</i> Вагнер в Москве (по личным воспоминаниям).....	138
Эпилог. Вагнер в Мюнхене.....	154
<i>Эдуард Шюре.</i> Воспоминания о Рихарде Вагнере.....	157

**А.К. Кенигсберг**  
**РИХАРД ВАГНЕР**

*Подготовка к печати, оригинал-макет,  
обработка фотографий*

*Я. Ю.Гурова*

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции  
ОК 005-93, т.2; 95 3005 – учебная литература

---

Подписано в печать	Формат 60X84/16.
Усл.печ.л. Уч.-изд.л.	Тираж экз. Заказ

---

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,  
в типографии Издательства Политехнического университета.  
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29