



Richard Wagner

Сергей Александрович Базунов

Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальная деятельность

(Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека
Ф.Павленкова)

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф.Ф.Павленковым (1839-1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

Содержание

#1

Глава I. Юные годы Вагнера

Глава II. Подготовительный период музыкальной деятельности Вагнера

Глава III. Парижские мытарства

Глава IV. Первые реформаторские попытки

Глава V. “Тангейзер” и его судьба

Глава VI. Баррикады и “Лоэнгрин”

Глава VII. Оперный эмигрант

Глава VIII. Новые неудачи в Париже

Глава IX. “От эшафота к трону”

Глава X. Музыкальный гений Германии

Источники

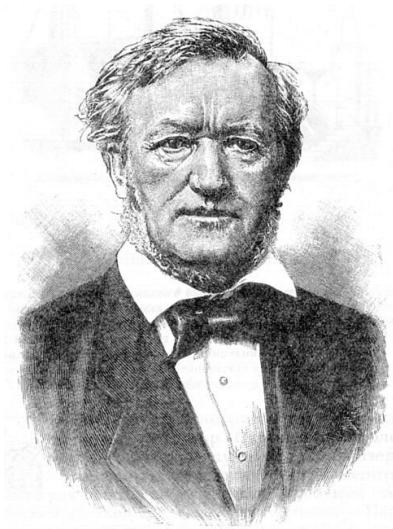
С. А. Базунов

Рихард Вагнер

Его жизнь и музыкальная деятельность

Биографический очерк

С портретом Вагнера, гравированным в Лейпциге Геданом



Richard Wagner

Глава I. Юные годы Вагнера

Отсутствие всякого вымысла в биографии Вагнера. – Девятый ребенок бедной семьи. – Учителя музыки предсказывают, что из Вагнера “ничего не выйдет”. – Восхищение Вебером и Моцартом. – Трагедия с 42 жертвами и партитура “вроде Эгмонта Бетховена”. – Увертюра, написанная разноцветными чернилами. – Уроки Вейлинга. – Путешествие в Вену и Прагу. – Лейпцигская консерватория исполняет симфонию Вагнера (заимствованную целиком у Бетховена)

Рихард Вагнер, знаменитый автор тетралогии о Нибелунгах, автор “Парсифаля” и более известных русской публике “Тангейзера” и “Лоэнгрина”, автор еще более знаменитый – как благодарный предмет остроумия всех сатирических листков Берлина, Вены, Лондона и Парижа, чудаковатый, курьезный проповедник славной “музыки будущего”, – этот Вагнер интересен для биографа как великий, несомненно гениальный человек и, кроме того, еще в одном специальном отношении: это, так сказать, знаменитость вчерашнего дня. Его жизнь ясна и естественна, как только того можно желать, она прошла без всяких ненужных и досадных чудес, ее еще не заволокли туманы легенды, поэтических украшений и преувеличений. Вам не расскажут, что Вагнер, как Моцарт, на третьем году от рождения хорошо играл на фортепиано; никакой таинственный черный человек не приходил к нему заказывать реквиемов. О Шопене рассказывают, что однажды он высказал шутливое желание “найти завтра в своем бюро 20 тысяч франков” и на другой день действительно нашел их. Нет, никогда, в продолжение всей своей жизни, Вагнер не нашел и двух талеров и, зарабатывая деньги самым тяжелым трудом, был в долгу как в шелку. Женился он слишком рано и неразумно, как и подобает молодому человеку, а когда прошла молодость, продолжал поступать легкомысленно: в 1849 году, не имея никаких серьезных политических мнений, схватил ружье и побежал на баррикады. Характер он имел, по общим отзывам, дурной, неуживчивый. Со своей “непонятостью” носился, *воображая* себя непонятым гораздо более чем это было на самом деле. На музыкальном поприще он начал с подражаний и вначале писал плохую музыку, подражая плохим образцам, как оно и естественно. Словом, ничего легендарного; во всей биографии ни одного чуда! Это не мешает ему, однако, быть и оставаться великим человеком.

Он был гениальный музыкант и великий человек – так говорят о нем живые и письменные свидетельства.

Веселая, живая, нежная физиономия молодого Вагнера – нехарактерна. Гораздо более типичны фотографические снимки его в возрасте средних и старческих лет. Это – горбатый нос, выдающийся подбородок, прямые, непокорные гребню волосы, крупные, некрасивые, но энергичные черты лица. Вся внешность – некрасивая и характерная, с типичной бородой ниже подбородка, – делала его похожим на мелкого ремесленника из какого-нибудь захолустного немецкого городка. Что касается его происхождения, – оно и в действительности не очень высоко. Дед Вагнера был простой таможенный чиновник, а отец служил в полиции. Говорят, впрочем, что этот последний получил хорошее воспитание, знал языки и особенно французский, так что, когда французы в 1813 году заняли Лейпциг, маршал Даву поручил именно Фридриху

Вагнеру устроить полицейскую организацию города. После сражений под Лейпцигом 18 и 19 октября 1813 года город запрудили больные и раненые, открылись заразные болезни, и 22 ноября Фридрих Вагнер умер, оставив почти без средств вдову и 9 человек детей. Будущий музыкант Рихард Вагнер был младшим, по счету девятым, ребенком этой семьи. Он родился 22 мая 1813 года и потерял отца ровно шести месяцев от роду. Таким образом, первый, вполне достоверный факт биографии Вагнера тот, что отец не мог иметь на него никакого влияния. Его мать, по-видимому, тоже не отличалась никакими выдающимися качествами, и влияние ее на сына никем и ничем не удостоверено. Кажется, она была не из таких женщин, как мать Гете, обладавшая богатым воображением и “умевшая, — как говорят биографы, — рассказывать чудные, фантастические сказки, которые так нравились ее сыну”.

По смерти мужа г-жа Вагнер переехала с семейством в Эйсleben. Жить пришлось на маленькую пенсию, оставшуюся после Фридриха Вагнера, организатора французской полиции в Лейпциге; жили, должно быть, очень бедно. Через два года г-жа Вагнер вторично вышла замуж за актера Людвиг Гейера и переселилась с семейством в Дрезден, где второй супруг ее имел “хорошее место” в тамошнем королевском театре. Этот Гейер был не только актером, но отчасти драматическим писателем и кроме того занимался живописью. На Рихарда Вагнера, по собственным его воспоминаниям, этот добрый человек имел хорошее влияние. Правда, из будущего музыканта он собирался сделать живописца, но такая ошибка извинительна, ибо, конечно, трудно определить призвание 6 – 7-летнего мальчика. Как бы то ни было, из живописи ничего не вышло, во-первых, потому, что мальчик не проявлял к ней никакой склонности, а во-вторых, потому, что ему не исполнилось еще и 7 лет, как Гейер заболел своей последней, предсмертной болезнью. Накануне смерти он велел маленькому Рихарду сыграть на фортепьяно арию из “Фрейшютца”. Мальчик играл, а умирающий, с видом некоторого удивления, обратился к жене со словами: “А что, может быть, у него есть дарование к музыке?..” На другой день г-жа Гейер вышла из комнаты умершего и, обливаясь слезами, сказала Рихарду: “Он всегда хотел что-нибудь сделать из тебя”. И Вагнер сохранил навсегда нежное воспоминание о человеке, который не отчаивался сделать из него “что-нибудь”.

Но никто в то время не думал сделать из него музыканта. Когда мальчику было 9 лет, мать поместила его, при содействии одного из братьев своего второго мужа, в местную гимназию, где он мог получить серьезное классическое образование. Здесь, по словам биографов, он хорошо изучал древние языки, мифологию и древнюю историю, но, по тем же известиям, не жаловал фортепиано: техника инструмента его отталкивала, он более забавлялся игрой, но мало работал, так что в один прекрасный день его учитель музыки отказался от своего ученика, заявив, что “из него никогда ничего не выйдет”. Таким образом, опять был поставлен вопрос о том, выйдет ли “что-нибудь” из Вагнера.

Этот маленький эпизод, сам по себе неважный, характеризовал, однако, натуру будущего композитора. Впоследствии он проявил много энергии и упорства в труде, вообще много поработал на своем веку, но то бывали всегда задачи, им самим поставленные, преследовались цели, им излюбленные. Заставить его работать против воли, без увлечения предметом, могла только крайняя, почти голодная нужда. Честный учитель музыки, вероятно, немало побился со своим учеником, прежде чем объявил его неспособным. Уже в этом раннем периоде жизни биографы находят его

“своевольным, причудливым, горячим и упорным”. “Я развивался, – говорит впоследствии Вагнер, – не подчиняясь никакому авторитету; у меня не было других руководителей, кроме жизни, искусства и меня самого”. – Он был один из тех, кому такая независимость всего более необходима.

Итак, первый учитель музыки ушел, а музыкальные ресурсы Вагнера были очень незначительны. Он умел играть всякий вздор на фортепиано, но из числа действительно хороших музыкальных произведений знал только увертюры “Волшебной флейты” Моцарта да веберовского “Фрейшютца”. “Фрейшютц” особенно нравился маленькому поклоннику Вебера, он только незадолго перед тем видел его на сцене Дрезденского театра. И когда знаменитый маэстро, тогда капельмейстер Дрезденской оперы, направляясь в театр, задумчиво проходил мимо дома, где жил Вагнер, он подбегал к окну и со священным любопытством провожал глазами великого музыканта. Вебер и Моцарт – это были первые музыкальные впечатления Вагнера.

Сбережения покойного Людвиг Гейера скоро истощились, и для семьи опять наступила бедность. Тогда трое из старших детей г-жи Гейер должны были поступить в театры. Одна из дочерей ее, Розалия, получила особенно выгодный ангажемент в Лейпциге, в тамошнем “Stadttheater”, и в 1827 году г-жа Гейер перебралась с семейством в Лейпциг. Рихард поступил в лейпцигскую гимназию, но принят был только в 3-й класс, тогда как в Дрездене был уже во 2-м и даже считался хорошим учеником, преуспевая особенно “in litteris”. Это был, разумеется, удар для четырнадцатилетнего самолюбия, ибо он уже в Дрездене умел писать стихи, перевел сколько-то песен “Одиссеи” и притом во внеклассное время, что увеличивало подвиг еще более; однажды он получил на поэтическом конкурсе в гимназии премию и, главное, сочинил трагедию, в которой более сорока персонажей умирали один за другим, так что некоторых из них пришлось даже воскресить, ибо иначе не выходило никакой развязки.

Чувствительный “удар” по поводу 3-го класса оттолкнул его от изучения классиков и бросил в сторону музыки. В этот самый год умер Бетховен, и в Лейпциге давались концерты под управлением знаменитого Маттеи, на которых исполняли произведения умершего музыканта. Музыка Бетховена произвела на Вагнера глубокое впечатление, о котором он впоследствии писал так: “Смерть Бетховена последовала вскоре за смертью Вебера... тогда я познакомился впервые с его музыкой... эти серьезные впечатления развивали во мне склонность к музыке все более и более” (“Письмо о музыке”, 1860 года). Но ближайшим, вполне комическим последствием этих новых впечатлений было вот что: он решил написать для своей знаменитой трагедии с 42 жертвами партитуру “вроде *Эгмонты* Бетховена” и тотчас же принялся за дело. Прежде всего нужно было изучить теорию музыки, которой он не знал вовсе. На это предприятие он определил неделю времени и, купив где-то учебник гармонии Ложье, погрузился в изучение этой гармонии. Только тут оказалось, что написать что-нибудь “вроде *Эгмонты* Бетховена” – не так легко. Только тогда молодой маэстро решился обратиться за советом к членам своей семьи. Сначала над ним посмеялись, а потом пригласили для него учителя музыки, некоего Готлиба Мюллера. Этот Мюллер был, по-видимому, дельный человек и хорошо знал свое ремесло, но, познакомившись со своим невероятным учеником, пришел в совершенный ужас. Дело в том, что Вагнер успел к этому времени начитать Гофмана, носился с самыми несбыточными планами, бредил такими невероятными музыкальными комбинациями, что бедный Мюллер испугался за собственный рассудок. И во второй раз учитель объявил, что “из та-

кого молодца никогда ничего не выйдет”.

Но наш музыкант не унывал. Вскоре после того он написал увертюру и снес ее Дорну, капельмейстеру королевского театра, с которым вступил в сношения благодаря сестре Розалии. Все члены оркестра смеялись над этой увертюрой, но капельмейстер почему-то принял ее и даже попытался исполнить между двумя актами какой-то пьесы. Публика слушала это произведение искусства и недоумевала: это был какой-то невероятный, сверхъестественный грохот литавр, непрерывный гром, который упрямо возвращался через каждые четыре такта вплоть до самого конца. “Эта увертюра, – пишет Вагнер, – была кульминационным пунктом моего безумия. Чтобы облегчить понимание ее, я решил написать ее тремя разноцветными чернилами: партии струнных инструментов – красными, медных – зелеными, а деревянных – черными. По запутанности – 9-я симфония Бетховена показалась бы сравнительно с нею сонатой Плейеля”.

После революции, свергшей с престола Карла X, король Саксонский вынужден был дать своей стране конституцию. Рихард Вагнер пришел по этому поводу в неописуемый восторг и сделался ярым поклонником революции. “Я сразу решил, – писал он впоследствии, – что всякий человек, как бы мало честолюбив он ни был, обязан заниматься исключительно политикой”. Затем он “решил” сделаться политическим писателем и написал увертюру на “политическую тему”. Вообще, если пересчитать все эти “решил” и “сразу решил”, какими пестреют биографии молодого Вагнера, то нужно заключить, что то было не одно легкомыслие молодости, это был уже темперамент и притом – несомненно сангвинический.

В 1830 году Вагнер окончил гимназию и поступил в Лейпцигский университет. Здесь он слушал философию, эстетику, но вместе с тем занимался и музыкой. Судьба, наконец, послала ему хорошего учителя: это был некто Теодор Вейнлиг, кантор церкви св. Фомы – хороший музыкант и еще лучший преподаватель музыки. Он был именно такой учитель, какого недоставало Вагнеру. “Вейнлиг не имел какой-либо специальной методики, – пишет наш композитор, – но он обладал здравым практическим смыслом. Нельзя, говоря точно, *научить* искусству композиции, но можно показать ученику, каким образом музыка постепенно становится тем, что она есть, и таким образом руководить суждением молодого человека”. “Нужно, – говорит дальше Вагнер, – дать ученику общие указания и заставить его работать самостоятельно. Но нужно также отмечать все дефекты его работы и объяснять, *почему* то или другое место неудовлетворительно”. Так поступал Вейнлиг со своим учеником, и учение подвигалось быстро и чрезвычайно успешно. Прошло только 6 месяцев, и этот превосходный Вейнлиг сказал Вагнеру: “Ступайте, теперь вы научились держаться на собственных ногах”, и прекратил свои уроки. Кроме всего остального, под его руководством Вагнер изучил и научился ценить Моцарта, хотя идеалом его все же оставался Бетховен, особенно его 9-я симфония.

Свои теоретические познания молодой композитор, разумеется, пожелал тотчас же применить к практике. Получились сначала полонез и соната для фортепиано, затем большая концертная увертюра и, наконец, симфония в четырех частях, где, по собственному признанию автора, слышался отчасти Моцарт, а по большей части Бетховен. Летом 1832 года Вагнер совершил путешествие. Сначала он отправился в Вену, центр музыки *par excellence*[1], город, где жили Бетховен и Моцарт, но, к сожалению, там в это время интересовались не столько Бетховеном, сколько “Цампой”. Отрывки

из “Цампы”, попури из “Цампы”, – везде и всюду слышалась одна только “Цампа”, и Вагнер поспешил уехать в Прагу, где, казалось ему, еще витала тень Моцарта. Здесь он познакомился с директором местной консерватории, – это был его первый маленький успех. По возвращении в Лейпциг он поспешил, конечно, представить эту симфонию в тамошнюю консерваторию. На Рождестве 1832 года и во второй раз 8 января 1833 года это произведение молодого композитора было исполнено и принято публикой довольно благосклонно, в газетах же появилась похвальная рецензия некоего Генриха Лаубе. В апреле 1833 года была исполнена не без успеха и увертюра его, так что начинающий музыкант стал приобретать некоторое положение в Лейпциге.

Итак, эту симфонию можно считать первым произведением Вагнера, а рецензия Генриха Лаубе была первым газетным отзывом о нем.

50 лет спустя в Венеции, где Вагнер проживал тогда с семейством, престарелый маэстро пожелал отпраздновать пятидесятилетний юбилей своей композиторской деятельности. В программу праздника была включена и упомянутая выше симфония; Вагнер непременно хотел, чтобы его жена и тесть прослушали это произведение его юности. Исполнение было поручено преподавателям и ученикам лицея San-Marcello. И тут юбиляр признал, смеясь, что вся симфония целиком заимствована у Бетховена. Этим объясняется, – конечно, в удовлетворительной степени – хвалебный отзыв Генриха Лаубе и успехи симфонии в 1832 – 33 годах.

Глава II. Подготовительный период музыкальной деятельности Вагнера

Первая опера Вагнера. – “Феи”. – Влияние игры г-жи Шредер-Девриен на направление музыкальных идей Вагнера. – “Запрещенная любовь” как антитеза его первой оперы. – Капельмейстерство в Магдебургском театре. – Провал “Запрещенной любви”. – Неудачная женитьба Вагнера на актрисе Планер. – Переезд в Ригу. – Осуждение Вагнером своих прежних музыкальных работ. – Сборы в Париж

После этих первых, в сущности, очень маленьких успехов Вагнер приобрел порядочную уверенность в своих силах, и планы его расширились. Он стал мечтать об опере и искал только подходящий сюжет, который можно было бы разработать. Около этого времени ему пришлось отправиться в Вюрцбург, к брату Альберту, который служил при тамошнем театре режиссером и актером одновременно. При его помощи и Рихард получил местечко при театре. Эта должность давала всего 10 флоринов в месяц, но зато оставляла Вагнеру много свободного времени. Здесь и была написана его первая опера “Феи”; сюжет оперы Вагнер заимствовал. Речь идет о фее, которая, будучи застигнута смертным, решается ради него отказаться от бессмертия. Надо только, чтобы он оставался ей верным, в каком бы образе она перед ним ни явилась. Он соглашается, и фея превращается в статую. Освобождать ее от очарования приходится вдохновенными, полными страсти песнями. Таким образом, уже тогда Вагнер имел в голове вечный миф о Психее, который впоследствии дал ему сюжет и для “Лоэнгрина”. В самом деле, в обеих драмах абсолютное доверие, основанное не на фактах, а на внутреннем убеждении, выставлено как необходимая основа любви. Что касается музыки, то на ней, по собственному свидетельству автора, отразилось тройное влияние: Бетховена, Вебера и Маршнера. Опера эта была написана в 1834 году в Вюрцбурге. По свойственному Вагнеру уже тогда сомнению, он находил в ней “хорошие места”. Особенное впечатление должен был произвести финал второго акта; однако попытки Вагнера пристроить эту оперу в Вюрцбурге не увенчались успехом. Тогда он предложил свое произведение дирекции Дрезденского театра. Директор Рингельгардт принял было оперу, она была уже афиширована, но потом Рингельгардт передумал и, вместо обещанной публике оперы Вагнера, счел более надежным поставить “Монтекки и Капулетти” Беллини.

Дело в том, что в то время во всей Германии немецкая оперная музыка была решительно не в моде. Все захватили итальянские и французские произведения, да и сам Вагнер восхищался в то время “Фенеллой” и “Монтекки и Капулетти”. Впрочем, главной причиной его увлечения была не столько музыка этих опер, сколько, главным образом, превосходная игра г-жи Шредер-Девриен. Это была действительно первоклассная артистка. Весной 1834 года Вагнер услышал её в первый раз, и ей суждено было поселить в нем первую идею о том внутреннем единстве, сродстве между драмой и музыкой, которая впоследствии стала целью и главной задачей всей его жизни. Прослушав оперу Беллини, Вагнер, несмотря на всю бедность музыки этой оперы, вынес сильное впечатление. Но когда вслед за тем в Лейпциге же была дана “Фенелла”,

Вагнер был поражен совершенно новой идеей: он заметил, что быстрота действия и захватывающие сцены этой оперы очень сильно влияли на публику. Мало этого, то же впечатление получалось даже и без помощи такой несравненной артистки, как г-жа Шредер-Девриен. Отсюда Вагнер мог заключить и действительно заключил, что вкусами публики, даже современной композитору публики, пренебрегать никак не следует. Героическая музыка Бетховена остается, конечно, идеалом композитора; но тот, кто хочет иметь успех на театральном поприще, успех непосредственный и быстрый, тот непременно должен принять во внимание приемы Беллини, Обера и пр.; тот должен найти либретто бойкое, оживленное, написать музыку легкую для пения и эффектную... Словом, наш сангвинический композитор уже сгорал от нетерпения – написать новую оперу по этому новому рецепту. Новая опера была написана под заглавием “Запрещенная любовь”.

В то время Вагнеру было с небольшим двадцать лет; сердце его билось так, как оно должно биться у 20-летнего юноши в период полного расцвета физической жизни и свежести всех впечатлений бытия, – и вот, порвав с несколько отвлеченным мистицизмом первой молодости, он воспел в своей опере женщину, красоту и физические наслаждения. Начато это произведение в Теплице, где он был в то время в отпуске. Сюжет он заимствовал у Шекспира, но изменил значительно содержание пьесы; фабула Вагнера оказывается живой и довольно свежей, цель же автора была, как сказано, воспеть, отбросив всякие пуританские тенденции, чувственную любовь. Все страсти юношеского возраста тут на просторе. Словом, это решительная антитеза первой его оперы “Феи”, а оба произведения, взятые вместе, уже довольно определенно намечают те полюсы, между которыми развивался гений Вагнера впоследствии. Одним из этих полюсов была идея жертвы и отречения, – она воплотилась в “Морякескитальце”, “Лоэнгрине” и “Парсифале”; другая, противоположная ей, идея неудержимого стремления к непосредственным физическим наслаждениям, проведена в “Валькирии” и “Тристане и Изольде”. И еще сам Вагнер замечает, что обе тенденции сливаются в “Тангейзере”.

Осенью 1834 года Вагнер получил место капельмейстера в Магдебургском театре. Это было, разумеется, целое событие: место давало возможность зарабатывать средства к существованию, “жить своим искусством” и, кроме того, вводило молодого композитора в очаровательный мир кулис, а ежедневные встречи с певицами и певцами становились служебной обязанностью нового капельмейстера. Нужно, впрочем, сказать, что отдавая неизбежную дань своему двадцатилетнему возрасту, Вагнер не забывал и серьезную работу. Пробыв в Магдебурге более года, он сделал много для местного театра, а сам стал превосходным капельмейстером. Между прочим, тут же, в Магдебурге, он окончил музыку оперы “Запрещенная любовь”. Ничего характерно вагнеровского в этой музыке нет, ее мы обойдем молчанием, но скажем несколько слов о постановке оперы на сцене. Сначала Вагнер обратился в Лейпциг, но неудачно; возвратившись затем в Магдебург, он намеревался пристроить свою оперу в местном театре: сделать это он имел право в свой бенефис. Необходимое разрешение было получено; только директор театра, денежные дела которого были очень плохи, с мудрой предусмотрительностью оставил первое представление в свою пользу, предоставив автору второе. Наш маэстро, впрочем, не унывал, ибо был уверен, что опера его хороша и продержится на сцене долго.

Между тем день представления приближался, оставалось всего 12 дней, никто не успел выучить ролей, никакого ансамбля не было. На генеральной репетиции дело шло из рук вон плохо. Казалось, автор хотел заменить собою всех: распоряжался, жестикулировал, выходил из себя, кричал и пел за всех. А на первом представлении все спуталось и вышел полнейший сумбур, так что публика, по отзывам очевидцев, не могла даже разобрать, что происходит на сцене. Тем не менее театр был полон, никто не потребовал своих денег обратно, и дальновидный директор положил в карман хорошие деньги.

На второе же представление пришло счетом три зрителя (Вагнер повысил цены), и режиссер должен был выйти и торжественно объявить, что представление по непредвиденным обстоятельствам отменяется. К числу этих непредвиденных обстоятельств Вагнер относит и то маленькое происшествие, которое в тот вечер случилось за кулисами: перед самым поднятием занавеса муж первой певицы отколотил второго тенора, да кстати и первую певицу, так что названные персонажи не могли появиться перед публикой “за болезнью”. Вагнер рассказывает эту историю с большой веселостью и прибавляет, что “все эти неудачи не могли однако сломить энергию молодого дебютанта”. К тому же его похвалили в магдебургских газетах: “В нем есть много достоинств, – писал неизвестный критик, – это – настоящая музыка, настоящая мелодия и пр.”

Тем временем пьесу, разумеется, сняли с репертуара, и дальнейшие попытки автора пристроить ее где-нибудь остались без успеха. В то же время место капельмейстера давало так мало средств к жизни, что в итоге оказались одни долги – хроническая болезнь всей жизни Вагнера. Приходилось подумать о том, как бы извернуться в таких критических обстоятельствах, и вот наш композитор стал хлопотать о месте в Риге, где старый его знакомый Дорн в звании кантора заведовал церковной музыкой. Но m-lle Планер, хорошенькая актриса Магдебургского театра, получила в это самое время выгодный ангажемент в Кенигсберг: она была приглашена туда “первой любовницей”. И вслед за нею в Кенигсберг поехал Рихард Вагнер, где усиленно добивался места капельмейстера. Это место он вскоре получил, а 24-го ноября 1836 года состоялась свадьба Рихарда Вагнера с m-lle Минной Планер. Какого рода союз это был и какое он мог иметь значение в жизни нашего композитора, можно судить по следующим словам самого Вагнера: “Я был влюблен, – говорит он в письме к одному из своих друзей, – я женился по упрямству и сделал несчастными и себя, и другую, томимый скукой домашней жизни, для которой я не обладал необходимыми данными”. Действительно, автору письма во время женитьбы было только 23 года, и едва ли он мог в то время обладать “данными” для семейной жизни.

В Кенигсберге Вагнер прожил всего год и все это время чувствовал себя очень дурно: работалось плохо, дома не ладилось. Две увертюры, написанные им в Кенигсберге – неинтересны. Наконец появилась возможность расстаться со скучным Кенигсбергом: верный друг Вагнера Дорн выхлопотал ему место капельмейстера в Риге. Это был уже 1837 год. Вагнер приехал с семейством в Ригу и принялся за концерты. Исполнялись между прочим и его собственные произведения, которые имели в Риге успех; но для своего бенефиса, 11-го декабря 1838 года, наш композитор выбрал все-таки “Норму” Беллини: Вагнер не был еще самим собой и придерживался господствовавших в музыке тенденций.

Но в душе композитора уже готовился тот переворот, который сделал его впоследствии оригинальным творцом новой музыки. На первый раз это выразилось в смутном недовольстве своими предшествующими произведениями. По собственному его признанию, до сих пор он писал музыку, не будучи особенно разборчивым в средствах, – лишь бы добиться успеха. Так, и в Риге он начал было совсем шаблонную комическую оперу на тему из “1001 ночи” и вдруг почувствовал отвращение к этой легкой музыке успеха. Началась критическая работа мысли, и композитору в ясном виде предстала вся его прежняя деятельность и обстановка ее: он по достоинству оценил и эти маленькие провинциальные городки, в которые судьба забрасывала его, и плохие провинциальные сцены, на которых можно ставить всякий вздор, появилось отвращение даже к должности капельмейстера, которую в разных местах он занимал с таким успехом. В то время музыкальным центром всего мира был и оставался Париж (ибо и итальянские композиторы ездили туда же для обеспечения своей музыкальной карьеры); вся оперная музыка тогдашней Германии шла также из Парижа. И вот мечтой нашего композитора сделался Париж, центр музыки, где только и можно было быть понятым, хорошо поставленным на сцене, где только и мог себе составить имя музыкант. Наш бедный немецкий музыкант, конечно, имел при этом в виду и те 300 тысяч франков, которые перед тем Мейербер, *известный в Париже*, заработал на своих “Гугенотах”. Денежных соображений Вагнер не мог забывать, ибо денег у него до самой смерти никогда не было в достаточном количестве...

Итак, сидя в Риге, Вагнер написал партитуру новой оперы и отослал ее в Париж к Скрибу, прося его написать либретто. Французский биограф Вагнера говорит, что по этому предмету из Парижа не было получено даже ответа, потому что у Скриба в то время было много дел помимо составления либретто для какого-то рижского капельмейстера[2].

Тогда наш композитор, у которого никогда не было недостатка в энергии, тотчас же принялся за другое произведение. Прочитав перед тем “Риенци” Бульвера, он задумал воспользоваться этим сюжетом для новой оперы, либретто которой решил писать на этот раз сам. И вот летом 1838 года он взялся за дело и работал с большим оживлением и даже жаром. В самом деле, надо было наконец выйти из такого жалкого положения, которое до сих пор его угнетало, и сделать это, так сказать, одним ударом. Что касается достоинств нового произведения, то нужно отметить, что как в тексте, так и в партитуре Вагнер еще совсем не имел в виду освободиться от принятых, обычных форм оперы – он только желал написать что-нибудь менее банальное, более оригинальное и сильное, словом – противоположное тому, что он писал до сих пор.

Весной 1839 года два первых акта оперы были окончены, но в это же время оканчивался и контракт нашего композитора с дирекцией Рижского театра. Вагнер не пожелал возобновить его и, собрав немного денег, возвратился сперва в Кенигсберг, где расплатился, по возможности, с долгами, а затем тотчас же двинулся в Париж. Денег у него в кармане было очень мало, но зато в портфеле лежала оконченная опера “Риенци”, а душа была полна надежд на всемогущий Париж, где его и его оперу могли ожидать будущность, счастье и слава.

Глава III. Парижские мытарства

Четырехнедельное морское путешествие. – Встреча с Мейербером в Булони. – Вагнер приезжает в Париж с его рекомендательными письмами. – Улыбнувшиеся на минуту надежды и скорое разочарование. – Вагнеру приходится писать по заказу музыку для водевиля, которую потом забраковывают. – Потеря увертюры из-за неимения 10 копеек. – Знакомство с Листом. – Глубокое впечатление, произведенное на Вагнера музыкой Бетховена в исполнении парижской консерватории. – Первая мысль об опере “Моряк-скиталец” и что из этого вышло вначале. – Перспектива новых горизонтов

Путешествие в Париж было предпринято морем, на парусном судне и сопровождалось разного рода приключениями. Страшная буря прибила судно к берегам Норвегии, так что капитан был принужден несколько раз укрываться в ближайших портах. Несколько раз пловцам угрожала близкая и серьезная опасность, и Вагнер вынес из этого плавания много резких и характерных впечатлений. Путешествие продолжалось целых четыре недели, наш маэстро близко познакомился со всем персоналом экипажа, и тут, в этой специфической обстановке, ему впервые довелось услышать пропетое матросами сказание о “Летучем голландце”. Ниже мы увидим, как он воспользовался своими путевыми впечатлениями.

Восемь дней Вагнер пробыл в Лондоне и затем переправился в Булонь. Как раз в это время здесь находился великий Мейербер, но доступ к знаменитому композитору был так труден, что Вагнер прожил в окрестностях Булони целый месяц, прежде чем успел представиться великому человеку. Мейербер принял Вагнера очень благосклонно, милостиво прочитал один или два акта оперы “Риенци” и, узнав, что у молодого музыканта нет никаких средств к существованию, задумчиво покачал головой; да и в самом деле: с пустым карманом ехать в Париж – это было чистое безумие. Мейербер дал Вагнеру несколько рекомендательных писем.

Эти письма были адресованы к Антенору Жолли, директору театра “Renaissance”, где давались драмы и комические оперы, директору “Оперы” Леону Пилье, издателю Шлезингеру и пр. Вагнер прибыл в Париж в сентябре 1839 года, поселился в одном из самых отдаленных и дешевых кварталов города и тотчас же принялся бегать по Парижу. Письма Мейербера везде принимались самым любезным образом; каждый вечер наш наивный энтузиаст возвращался домой восхищенный, ожидая самого скорого успеха. В “Опере” постановка пьес была особенно роскошна, и Вагнер стал усиленно работать, торопясь окончить “Риенци”, чтобы со своей оперой попасть в этот первоклассный театр. “Ренессанс” тоже открывал самые приятные виды: там обещали поставить его несчастную оперу “Запрещенная любовь”, и водевилисту Дюмерсану уже был заказан перевод либретто оперы. Даже перевод этот удался французу в такой степени, что сам Вагнер, требовательный Вагнер, находил его вполне хорошим. Издатель Шлезингер подавал тоже недурные надежды. Он выхлопотал обещание консерватории исполнить в одном из ее концертов увертюру предпринятой было Вагнером оперы “Фауст”. Словом, это был успех, полнейший успех для неизвестного немецкого композитора, проживающего в Париже всего только 6 месяцев. Да и в самом деле! – в

“Ренессанс” будет поставлена его опера, в консерватории, в Парижской консерватории! – будет исполняться его увертюра, а в портфеле еще имеется почти готовая опера “Риенци”, – и Вагнер решил, что пора перебираться с окраины поближе к фешенебельным кварталам: новая квартира была нанята в центре города, на улице Helder.

Но тут-то и начались для нашего композитора его парижские разочарования, следовавшие одно за другим в самой ужасающей и беспощадной последовательности. Консерватория, познакомившись с увертюрой Вагнера, тотчас же забракowała ее. В апреле закрыл свой театр Антенор Жолли, и “Запрещенная любовь” не попала на сцену. Это были первые, но капитальные неудачи, открывшие собой длинный ряд парижских злоключений Вагнера. Наш маэстро испугался и стал тревожно искать удачи и успеха в других местах. В 1840 году в Париже очень занимались поляками: о них говорили, им сочувствовали, в пользу нуждающихся поляков Парижа устраивались концерты и спектакли. Один из таких благотворительных спектаклей-концертов организовала княгиня Чарторыйская. Вагнеру это показалось удобным случаем, ибо в портфеле его лежала написанная им еще в Кенигсберге увертюра под названием “Polonia”. Вагнер снес к княгине эту увертюру, но увы, у него еще не было никакого имени, и на произведение нашего композитора не обратили даже внимания. Словом сказать, все рушилось, решительно никакие планы не удавались, немецкому композитору очевидно не везло в столице Франции.

Оставалась одна последняя надежда на издателя Шлезингера. Добрый человек давал Вагнеру кое-какие работы в издаваемой им “Музыкальной Газете”; но этого было мало, это не обеспечивало необходимых средств к существованию. И вот тогда-то директор театра “Des Varietes” заказал нашему маэстро музыку (о ужас!) – музыку для водевиля. Вагнер задумался, – судьба относилась к бедному музыканту, казалось, уже слишком сурово; однако, приняв во внимание свои денежные обстоятельства, бедняк согласился и принялся сочинять музыку для французского водевиля. Но тут читатель, может быть, подумает, что наш музыкант дошел уже до пределов своего унижения. Нет, далеко нет – худшее предстояло еще впереди, а именно: когда музыка к этому фатальному водевилю была окончена, директор театра забракował ее “за негодность”!

Пытался Вагнер писать и романсы на французские слова; романсы эти были разного достоинства, но их либо вовсе не издавали, либо платили за них по 15 – 20 франков за штуку. И вот в начале 1841 года наш несчастный автор написал и напечатал рассказ, чреватый своим автобиографическим смыслом. Заглавие рассказа было: “Иностраннный музыкант в Париже”. “Это был, – говорится там о герое рассказа, – превосходный человек и достойный музыкант. Он родился в маленьком немецком городе, а умер в Париже, где много страдал”.

Как велика была в то время нужда Вагнера, показывают следующие эпизоды, рассказываемые его биографами. Была у него увертюра к предполагавшейся опере “Христофор Колумб”. Доведенный бедностью до совершенного отчаяния, Вагнер попытался пристроить эту увертюру хоть за границей и послал ее в Лондон к капельмейстеру Жульену, который давал там концерты. Но капельмейстер забракował увертюру и отослал ее автору обратно. В одно прекрасное утро пришел к нашему композитору почтальон и потребовал уплату за доставку пакета из Лондона в Париж. Вагнер не мог уплатить требуемых несколько грошей; почтальон, не получив уплаты, унес пакет обратно, и, таким образом, это произведение Вагнера пропало навсегда.

Другой эпизод характерен не менее предыдущего. В том же несчастном для нашего композитора 1841 году Вагнер, доведенный до отчаяния, предложил себя одному маленькому бульварному театру в качестве певца-хориста. Но, по словам самого Вагнера, капельмейстер, который должен был экзаменовать его, увидел тотчас же, что певец совсем не умеет петь, да кроме того, у нашего композитора, как известно, не было решительно никакого голоса. И импровизированного хориста прогнали ни с чем. Таким образом, остальную часть зимы этого ужасного года Вагнеру пришлось существовать исключительно за счет доброхотных членов парижской немецкой колонии, к счастью, довольно многочисленной.

Около этого же времени в Париже Вагнер в первый раз встретился с Листом. Отношения их, впоследствии столь близких друзей, – были тогда очень холодны. Дело объясняется тем, что Вагнер всегда ненавидел то, что он называл “только виртуозностью” и не разгадал пока в Листе ничего, кроме виртуозности. А Вагнер был, что называется, человек прямой, не любивший скрывать своих симпатий и антипатий, и поэтому в “Музыкальной Газете” в 1840 году появилась его статья под заглавием: “О ремесле виртуоза и независимости композитора”; эта статья имела в виду Листа и была полна желчи и раздражения. Такой тон ее объясняется, впрочем, всего естественнее собственными неудачами и разочарованиями нашего музыканта, какие пришлось ему испытать в Париже. Действительно, это был период едва ли не самый тяжелый в жизни Вагнера, когда он изверился и в музыке, и в музыкантах Парижа, когда пошли прахом все его артистические мечты и надежды.

Но такова была энергия нашего автора, так велика живучесть его таланта, что даже угнетаемый всеми ужасами, какие мы описали выше, он проявлял продуктивность самую изумительную. Среди всяческих бедствий: и материальных и нравственных, – он продолжал работать над своей оперой “Риенци”. Но наибольший подъем духа, на чисто художественной почве, произошел в нем, когда начались (в 1841 году) концерты парижской консерватории, посвященные произведениям Бетховена. При громадных музыкальных средствах консерватории исполнение Бетховена оказалось столь совершенным, что ни о чем подобном Вагнер дотоле и мечтать не мог. В довершение всего оркестр консерватории исполнил его любимое произведение Бетховена – “Симфонию с хорами”. Казалось, судьба, вообще столь суровая к нему в Париже, хотела вознаградить музыканта художественными впечатлениями. Вскоре после концертов консерватории, в “Опере” был поставлен “Фрейшютц”, – любимая опера и юности, и зрелого возраста Рихарда Вагнера. Какие сильные и глубокие впечатления навеяла ему прослушанная музыка, можно заключить из собственных отзывов нашего композитора, которые мы считаем уместным привести здесь.

“О мое славное отечество, – говорит он по поводу “Фрейшютца”, – как сильно должен я любить тебя, как должен я мечтать о тебе, хотя бы потому, что “Фрейшютц” есть порождение твоей почвы! Как сильно должен я любить немецкий народ, который любит “Фрейшютц”, еще до сего дня верит чудесам наивнейшей из легенд, который теперь, в пору зрелого возраста, все еще способен ощущать те сладко таинственные ужасы, какие волновали его юношеское сердце! О вы, дорогие германские мечты! мечты лесов, мечты звезд и луны, вечерние мечты о деревенском колоколе, который звонит сигнал гасить огни! Как счастлив человек, который может понимать вас, который может верить, чувствовать и мечтать!”

Какой действительно германский колорит имеют эти сентиментальные излияния! Как сильно, глубоко и, прибавим, как хорошо умел чувствовать наш музыкант!

Отзыв о Бетховене в исполнении консерватории краток: “Точно завеса спала с глаз моих”, – писал он.

Тут немного слов, но не подлежит сомнению, что Бетховен произвел на него еще более сильное впечатление, чем “Фрейшютц” Вебера. По крайней мере, в написанной Вагнером около этого времени новелле “Посещение Бетховена” излагаются идеи, очень определенно обрисовывающие реформаторские замыслы композитора, и эти мысли приписаны в новелле Бетховену[3].

И вот, пользуясь этим настроением художественного восторга, он решил воплотить в каком-нибудь новом произведении те новые идеи, которые навеяла на него музыка Бетховена и Вебера. Таким-то образом Вагнер принялся за оперу “Моряк-скиталец”, либретто которой решил писать сам. Но прежде всего расскажем маленький эпизод, сопровождавший появление в свет этого либретто.

Около того времени, когда бедность Вагнера достигла самых крайних пределов, возвратился в Париж знаменитый Мейербер и, сжалившись опять над бедным земляком своим, рекомендовал его самым настоятельным образом Леону Пиллье, директору “Оперы”. В силу высокой рекомендации, этот последний предложил Вагнеру написать какую-нибудь оперу. Наш наивный энтузиаст, разумеется, тотчас пришел в восторг и, полагая, что этот заказ вполне упрочивает его положение, мечтал уже о постановке своего будущего произведения с роскошью, возможной только в одном Париже. “Моряк-скиталец” был уже на уме у нашего композитора, и музыкант храбро принялся писать либретто. Сюжет, с разрешения автора, заимствован из “Летучего голландца” Генриха Гейне. Окончив либретто очень быстро, счастливый автор побежал к директору Пиллье. Но к этому времени Мейербер успел опять уехать из Парижа, и директор театра отнесся к Вагнеру с большой холодностью. Прочитав затем либретто и будучи поражен оригинальностью сюжета и поэтическим колоритом всего произведения, он неожиданно предложил автору такую комбинацию: Вагнер продает свое либретто гражданину Леону Пиллье, причем покупатель мог бы сразу уплатить сумму в 500 франков, а что касается музыки, то директор нашел бы лиц, которые могут о ней позаботиться.

И пошел наш бедный забракованный музыкант домой, а по дороге все обдумывал полученное предложение. Это будет для композитора очень выгодно, сказал директор, ибо такая опера может попасть на сцену не раньше, как года через 4, которые должны уйти на подготовительные работы. Между тем, в случае принятия предложения, композитор – при его таланте, да еще с деньгами в кармане! – конечно, успеет написать другую оперу. Через несколько дней рукопись поступила в собственность директора Пиллье, а у Вагнера лежал в кармане капитал в 500 франков[4].

Здесь, может быть, было бы кстати дать оценку этого произведения нашего композитора. “Моряк-скиталец” признается, не без основания, первым произведением Вагнера, написанным в “вагнеровском” стиле, чего нельзя сказать о предыдущей его опере “Риенци”. Здесь действительно впервые обозначились то направление и те принципы, которых Вагнер придерживался в дальнейших своих творениях. Но, не имея возможности дать понятие о всех произведениях нашего автора, мы решились остановить внимание читателя лишь на некоторых важнейших сочинениях композитора, т. е. там, где направление и музыкальные принципы автора выразились наибо-

лее определенно. Поэтому, обходя молчанием это сравнительно еще очень несовершенное произведение, сообщаем дальнейшие биографические сведения.

Приближалась весна 1841 года, и вот, чтобы свободнее работать с деньгами (т. е. с известными 500 франками) в кармане, а также чтобы избежать, как говорят беспристрастные биографы, кредиторов, которые становились все назойливее, Вагнер переселился в Медон. Кругом стояли большие леса. Вагнер выбрал хорошенькое местечко и поселился в уютном маленьком домике, где все гарантии для спокойной работы были налицо. И семь недель композитор писал тут музыку “Моряка-скитальца”; но потом наступили опять такие материальные затруднения, что работу, почти оконченную, пришлось забросить на два долгих месяца. Решительно, наш музыкант родился не под счастливой звездой!

Но зато было уже близко и то время, когда судьба дала ему возможность вздохнуть несколько свободнее. В ноябре 1840 года Вагнер окончил свою оперу “Риенци” и направил ее в Дрезден, в тамошнюю “Оперу”. Затем 18 марта 1841 года Мейербер отправил туда письмо по этому поводу, которое, разумеется, и решило судьбу вагнеровской оперы. По крайней мере, в июле 1841 года в “Музыкальной Газете” появилось известие о принятии оперы “Риенци” на дрезденскую сцену, причем постановка предполагалась еще до окончания года. Вскоре после того наш неумолимый автор окончил и “Моряка-скитальца” и, уже наученный опытом, на этот раз прямо послал новую оперу ко всемогущему Мейерберу, который в то время занимал должность капельмейстера в Берлине. В Берлин опера Вагнера, положим, не попала, но 3-го апреля 1842 года “Музыкальная Газета” сообщила утешительное для Вагнера известие, что Дрезденский театр принял и оперу “Моряк-скиталец”. Разумеется, добрым гением этого принятия был тот же великий Мейербер.

Какое счастье! Две оперы на сцене Дрезденского театра! Наконец-то!.. И счастливый автор этих двух совершенно разнохарактерных по замыслу и исполнению опер в апреле 1842 года отправился в родную Германию, где мог и должен был ожидать нашего энтузиаста, разумеется, один только успех. Вагнер никогда не терял веры в самого себя и свой гений.

Но мы, оканчивая настоящую главу, этот мартиролог парижских скитаний нашего композитора, должны сказать еще, что нелегко досталась ему эта последняя парижская зима (1841 – 1842 года). С дачи из Медона он вернулся совсем нищим. Узнав о принятии на сцену в Дрезден “Риенци”, наш бедняк, чтобы иметь возможность весной уехать в Германию, принялся за самые ужасные “заработки”. Какие работы приходилось ему исполнять! Тут были и переложения для фортепиано нелепейшей музыки, тут были и заказные “fantaisies” на самые вздорные темы; нашему композитору приходилось писать даже такие печальные вещи, как кадрили для танцев...

Глава IV. Первые реформаторские попытки

Оперы Вагнера “Риенци” и “Моряк-скиталец” на дрезденской сцене. – Мнения о них Шумана и Берлиоза. – Критики объявляют Вагнера “варваром”. – Приезд в Дрезден “знаменитого” Спонтини и финал, объявленный им музыке

В то время, т. е. в 1842 году, Дрезденская опера была одной из лучших в Германии. Всеобщее внимание привлекали к себе баритон Вехтер, знаменитый тенор Тишачек и не менее знаменитая Шредер-Девриен. Но на такую сцену могло попасть только то, что было подписано каким-нибудь звучным итальянским либо французским именем; никаких “Вагнеров” солидный театр не признавал, и опера “Риенци” попала на сцену почти что только случайно. Это был первый тенор театра, которому наш композитор был обязан своим первым успехом, знаменитый тенор Тишачек, достаточно прославленный и сильный, чтобы провести какую угодно вещь. Просмотрев партитуру новой оперы, он нашел в ней для себя так называемую “выигрышную”, благодарную партию, и принятие оперы было обеспечено, потому что вслед за ним обыкновенно давала свое согласие и дирекция театра. Таким образом и дело было решено да и успех оперы почти обеспечен. Вагнер мог ликовать: на германской почве ему, видимо, повезло.

Действительно повезло. Как только Вагнер вступил на немецкую почву, он почувствовал себя гораздо лучше, чем в Париже, гораздо более дома. Тут нашлись и кое-кто из друзей, нашлись даже почитатели его таланта, с тех пор особенно, когда была принята на сцену его опера. “Я никогда не забуду, – писал потом наш маэстро, – я не забуду этого сердечного приема; то было первое ободрение, какое встретило молодого артиста, так сурово угнетенного судьбою”. А между тем – увь! – если подумать, в чем была причина, что оперу так хорошо приняли? Причина была в том, что вся опера представляла собой явный сколок с повсюду модной тогда итальяно-французской музыки. Произведение Вагнера нравилось именно потому, что в нем не было почти ничего “вагнеровского”. Тут все было хорошо, все было удовлетворительно скопировано, вся опера разбита на арии, дуэты, трио, словом, все было на месте – всякие речитативы, всякие банальности, все то, что Вагнер потом так горячо отрицал... Но вернемся к нашему рассказу.

Наступил день первого представления. М-лле Шредер-Девриен была очень эффектна, Тишачек превзошел самого себя, публика осталась в восторге от новой оперы несмотря даже на то, что представление тянулось чуть не с 6 часов вечера до полуночи. Только тут уж и сам автор испугался и на другой день чуть свет побежал в театр, чтобы сделать необходимые сокращения. Но актеры подняли против счастливого автора целую бурю и не соглашались ни на какие сокращения. Тишачек первый кричал: “Я не позволю выкинуть из моей роли ничего, это слишком превосходно”; ему вторили и другие. Таким образом, успех был полный; на следующих представлениях театр ломился от публики несмотря на повышенные цены; овациям не было конца. Вагнер сделался героем дня и вскоре получил лестное и выгодное назначение на должность капельмейстера Королевского Саксонского театра.

Но тут и кончается краткий период успехов нашего композитора. Далее последовали опять неудачи и разочарования. Приближалось время постановки на сцену “Моряка-скитальца”. Для Вагнера успех или неуспех этого произведения имел особенное значение, ибо там были проведены впервые его новые, реформаторские тенденции, хотя и не особенно еще ярко выраженные. Как примет публика эту новую оперу? Какую оценку встретят его новые музыкальные идеи? Да и одна ли музыка! Там много нового и с чисто драматической точки зрения. Нет там ни этих обязательных внешних эффектов – ни в музыке, ни в драме (кроме, разве, корабля да еще финальной сцены), нет спасительной театральной помпы, есть только настоящие внутренние достоинства, которых публика может, пожалуй, и не заметить...

Наконец, 2-го января 1843 года на дрезденской сцене был поставлен “Моряк-скиталец”. Баритон Вехтер и г-жа Шредер-Девриен играли главные роли: значит, силы исполнителей были весьма значительны, а между тем успех вышел очень скромный, если только можно говорить об успехе. Правда, кое-кто из друзей композитора попытались в газетах затушевать эту неудачу нашего автора; но и сам автор, да и публика хорошо понимали, какую цену имеют эти газетные утешения и преувеличения. На самом деле опера решительно не понравилась публике, понравились только корабль да финал.

Корабль и финальная сцена! – т. е. именно то, что желательно было бы выкинуть из оперы! Для Вагнера это был, разумеется, удар: нравилось, значит, то, где он не был самим собою, а его “новое слово” не прививалось. Правда, несколько месяцев спустя опера с *успехом* прошла в Риге, и Шуман в своей “Новой музыкальной газете” похвалил дарование автора. Да, но ведь это был Шуман, который мог, разумеется, понять истинно хорошее, но публика оставалась, по-видимому, глуха и нема. А наш автор всегда так нуждался в сочувствии и одобрении именно публики.

Между тем дирекция Дрезденского театра, которая, вероятно, тоже нуждалась в сочувствии и одобрении публики, поспешила снять с репертуара “Моряка-скитальца” и ухватила за надежную оперу “Риенци”. Она, во всяком случае, давала хорошие сборы. Тогда Вагнер отправил “свою” оперу в Берлин, обращаясь с просьбой о содействии к всемогущему Мейерберу. Мейербер хлопотал, опера была принята и Поставлена на берлинской сцене в начале 1844 года. Первое представление дало самые неопределенные результаты, второе не дало никакого сбора, а третьего уже и вовсе не последовало: после двух представлений опера “Моряк-скиталец” была снята с репертуара берлинской сцены.

Так обстояли дела нашего маэстро в 1843 году. “Моряк-скиталец” не нравился публике, “Риенци”, напротив, нравилась: Вагнера, очевидно, не понимали. Но вот приехал в Дрезден музыкант, артистические идеи которого были несомненно и во многих отношениях близки к новаторским замыслам Вагнера, – мы говорим о Гекторе Берлиозе. Этот человек мог и должен был понять Вагнера.

Гектор Берлиоз в то время совершал свою первую поездку по Германии. Он побывал во многих немецких городах, а потому заехал и в Дрезден, где прослушал на немецких сценах много опер, а потому попал и на представление “Моряка-скитальца”; кроме того, он прослушал два акта из “Риенци”, ибо из-за продолжительности эту оперу стали исполнять в два вечера. И впечатление, которое вынес французский музыкант... Но прежде всего нужно сказать, что в его отзывах о музыке Вагнера совсем не заметно энтузиазма. Он помнил из всего слышанного только “прекрасную молитву

последнего акта и триумфальный марш, скопированный, но не рабски, с великолепного марша из “Олимпии”. Кроме того, он отметил “привычку автора злоупотреблять tremolo и недостаток музыкальной изобретательности”. Увы! и только, и больше ничего! А между тем ведь это был Берлиоз, и судил он тут Вагнера, а не какую-нибудь посредственность, которую простительно и не заметить.

Итак, мечты об успехе и славе опять разлетелись в прах. Как было продолжать избранное Вагнером направление, когда никто не понимал или не хотел понять его? Какая будущность ожидала его на том пути, который наметил для себя музыкант, написав оперу “Моряк-скиталец”? А между тем надо было двигаться вперед, потому что настоящее представлялось так серо и неприглядно. Место капельмейстера в Дрездене давало только 5 тысяч франков и было далеко не похоже на синекуру; приходилось работать, и очень много, да и работа не всегда была симпатичная. Не надо забывать, что должность капельмейстера королевского саксонского театра оплачивалась от двора; Вагнер числился на придворной службе и должен был поставлять музыку собственного своего сочинения по поводу разных дворцовых и иных торжеств. Например, 7-го июня 1843 г. случилось торжественное открытие памятника покойному саксонскому королю. Тут требовалась музыка, потому что адвокат Гольфельд сочинил ко дню торжества патриотический гимн, который Вагнеру пришлось собственноручно положить на музыку и даже дирижировать его исполнением. Бывали и другого рода неприятности: например, в апреле 1843 года ему пришлось исполнять моцартовского “Дон-Жуана”; Вагнер, превосходно знавший творения Моцарта, исполнял его “по крайнему своему разумению”, т. е., вероятно, превосходно, но старые меломаны, не привыкшие к манере нового капельмейстера, подняли шум, а какой-то критик начал печатать целые филиппики против “варвара” Вагнера. Да, там прямо говорилось, что автор “Риенци” и “Моряка-скитальца” – варвар, не способный понимать Моцарта. И как часто потом повторялись и варьировались на все лады эти и подобные обвинения!

Так проходил, скучно и неприятно, дрезденский период жизни нашего композитора. Вагнер чувствовал себя тяжело и уныло. И только посещение Дрездена знаменитым Спонтини, в конце 1844 года, внесло некоторое разнообразие во всю эту монотонность. Посещение это оказалось комическим эпизодом в жизни Вагнера, и наш композитор рассказывает о нем с большой веселостью. Дело происходило так. Осенью 1844 года дирекция Дрезденского театра решила поставить на сцену, притом в самой торжественной обстановке, оперу Спонтини “Весталка”. Вагнер, который в то время еще оставался большим почитателем всеми признанной знаменитости, уговорил некоего барона Люттихау, от которого это зависело, пригласить Спонтини в Дрезден для личного дирижирования. Знаменитый итальянец тотчас же прислал ответ о своем согласии и приехал накануне генеральной репетиции. Тогда наш скромный капельмейстер почтительно предложил старому маэстро лично дирижировать и на завтрашней репетиции. Спонтини милостиво согласился и прежде всего пожелал узнать, какой палкой обыкновенно дирижирует Вагнер. Тот указал самую простенькую капельмейстерскую палочку. Спонтини забраковал ее и приказал приготовить к завтрашнему дню другую палку – самых необычайных размеров, непременно из черного дерева и притом с двумя шарами из слоновой кости по концам. На репетиции итальянец привел в ярость всех артистов своей непомерной требовательностью. Спектакль же прошел весьма холодно и без всякого успеха. Понятно, как разгневался самолюбивый маэстро, а дирекция была уж и не рада, что пригласила такого беспокойного гостя.

Вслед за тем Спонтини уехал из Дрездена, но на прощальном обеде у г-жи Шредер-Девриен дружески изложил своему поклоннику Вагнеру следующие необычайные мысли:

“Когда я услышал вашу “Риенци”, я подумал: это человек гениальный, но он сделал уже более чем мог сделать”. И затем Спонтини объяснил свой парадокс следующим образом: “После Глюка, – сказал он, – это был я, который произвел великую революцию моею “Весталкою”... “Кортесом” я сделал шаг вперед, “Олимпией” – еще три шага, а “Агнессой Гогенштауфен” – целых сто шагов. После этого мне легко было бы написать “Афинянок”, прелестную вещь, но я отказался от этого намерения, не надеясь превзойти себя самого. Каким же образом кто-нибудь другой мог бы создать что-либо новое, когда сам я, Спонтини, признаю для себя невозможным превзойти мои предыдущие произведения? К тому же надо сказать, что со времени “Весталки” никто не написал ни одной ноты, которая не была бы украдена у меня!” И Спонтини знаменательно умолк.

Как ни смущен был Вагнер таким феноменальным сомнением, он все-таки рискнул сделать робкое возражение, заметив, что, быть может, великий маэстро нашел бы в себе силы создать еще новые формы, взяв для обработки какой-нибудь новый сюжет. Спонтини улыбнулся с сожалением. “В “Весталке”, – сказал он, – я обработал романский сюжет; в “Фердинанде Кортесе” – сюжет испано-мексиканский; в “Олимпии” – греко-македонский; наконец, в “Агнесе Гогенштауфен” – сюжет немецкий; все остальное ничего не стоит”. И смешной старик закончил речь, обращаясь к Вагнеру с советом отказаться вовсе от драматической музыки.

Но совет этот пропал даром. В то время Вагнер уже думал о “Тангейзере” и всего менее склонен был отказаться от драматической музыки. Вскоре после описанного визита Спонтини, именно 14-го декабря 1844 года, имело место возвращение (из Лондона) останков Вебера. Дело было уже давно предпринято, но лежало за недостатком необходимых денежных средств. В этих хлопотах о собрании нужных для предприятия средств Вагнер принял самое горячее участие, потому что всегда любил Вебера. Он ценил в нем не только великого композитора, но, главным образом, музыканта-немца *par excellence*; он ценил в нем и свои первые, еще юношеские музыкальные воспоминания и также свои парижские впечатления по поводу “Фрейшютца”. Таким образом, торжество возвращения праха Вебера имело, по словам самого Вагнера, большое влияние на настроение его, в то время уже писавшего “Тангейзера”.

Глава V. “Тангейзер” и его судьба

“Тангейзер”. – Его успех на дрезденской сцене. – Оценка вагнеровской музыки западноевропейской и русской критикой. – Обращение Вагнера к прусскому королю. – Фридрих Вильгельм IV предлагает композитору аранжировать “Тангейзера” для военной музыки

Содержание текста и музыки “Тангейзера”, так же как и “Лоэнгрина”, мы излагать не будем, потому что это те два произведения, которые русской публике известны хорошо еще с 1868 года. В 1868 году оба произведения очень занимали и нашу публику и русскую критику, отзывы которой, местами довольно любопытные, мы разыскали в старых газетах и журналах и в этой главе сообщим из них кое-какие выдержки. Теперь же передаем биографический материал, относящийся ко времени сочинения “Тангейзера”.

В последнее время своего пребывания в Париже Вагнер принялся читать германскую историю, ища сюжета для какого-нибудь нового произведения. При этом чтении он, к удивлению своему, сделал два очень важных наблюдения. Он заметил, во-первых, что исторические сюжеты вообще мало пригодны для музыкальной драмы и что для этой цели гораздо удобнее область мифа и легенды. Далее оказалось, что та же мысль уже давно приходила ему в голову и даже бессознательно руководила им при выборе темы для оперы “Моряк-скиталец”. Во-вторых, он нашел, что все сюжеты, отвергавшиеся им как драматургом, казались ему неподходящими и с музыкальной точки зрения. Важность этих “наблюдений” нашего автора видна уже из того, что обе названные идеи проведены и воплощены во всех последующих произведениях Вагнера и, так сказать, определили его призвание на артистическом поприще. Вагнер известен не столько изысканием новых или совершенствованием дотоле известных музыкальных форм; он велик и славен как изобретатель совершенно новой идеи о необходимости полной гармонии между музыкой и драмой так, чтобы музыка не доминировала над драмой и наоборот. Мы не хотим распространяться здесь о теоретическом значении реформы Вагнера, но позволим себе только спросить читателя, что нашел он в той массе прослушанных им на своем веку вещей, которые называются операми? Почти всегда это – собрание отдельных музыкальных номеров, не имеющих между собою связи; с текстом же оперы эта связь музыки еще слабее, ибо здесь не музыка иллюстрирует текст, а самый текст для чего-то пристегивается к заранее готовой музыке – нехудожественный, искусственный, жалкий текст, известный под именем либретто. При этом и музыка, дурная или хорошая – все равно, теряет свой соподчиненный, иллюстрирующий характер, и, выходя из оперного театра, вы думаете: зачем эти вокально-инструментальные номера исполняются не в концерте? Или – зачем в концерте исполнителей-певцов одели в костюмы? А между тем опера ведь есть драма, положенная на музыку, иллюстрированная музыкой и сама ее иллюстрирующая. По крайней мере, такой она *должна* быть. Но теперь она так далека еще от идеала, что критик, оценивая оперу, обязан иметь в виду одну только музыкальную часть, да и то не музыку драмы, а то странное собрание разнохарактерных номеров, которые могут быть хороши или дурны в отдельности и независимо от своего драматического назначения. Драматическая же часть оперы оставляется в стороне, и всякий опытный кри-

тик знает, что это только называется драмой, а на самом деле это вовсе не драма, а либретто, которое имеет право быть никуда не годным и оценке не подлежит.

Такое положение вещей ненормально. Не надо больше опер, нужна музыкальная драма. Так думал Вагнер, выходя из парижских театров, и вновь углублялся в свою германскую историю, ища сюжета для нового произведения. Но исторические сюжеты не казались ему подходящими, и тема не находилась. Тогда один из друзей его – филолог – предложил в виде темы народное сказание о Тангейзере. Вещь эта не была новостью для Вагнера; когда-то он читал ее в обработке Тика, но в таком виде она не удовлетворяла Вагнера. При всем том ему понравилась простота и ясность, с которой развивается рассказ, – это не была “историческая” тема, где много труда и средств надо потратить для воспроизведения исторического характера и колорита описываемого эпизода. Понравился ему также и характер главного действующего лица легенды. У Тика Тангейзер, отправляющийся на конкурс миннезингеров в Вартбург, по дороге встречается с Венерой и позволяет ей увлечь себя. Вагнер прибавил тут любовь Тангейзера к племяннице графа; эта любовь временно забыта ради Венеры, но эта же чистая любовь, в конце концов, спасает рыцаря от гибели, искупая его грех и пр. Таким образом и получился вагнеровский “Тангейзер”.

Отправляясь из Парижа к представлению “Риенци”, наш композитор очень торопился и приехал в Дрезден слишком рано. Желая сократить время ожидания, он поехал в Богемию, чтобы побродить там в горах, а оттуда перебрался в Теплиц и здесь написал текст “Тангейзера”. Затем уже в Дрездене Вагнер начал писать музыку “Тангейзера” и работал с большим оживлением. Но нам известен дрезденский период жизни Вагнера и тамошние его злоключения; поэтому неудивительно, если мы скажем, что работа над “Тангейзером” затягивалась. Судьба “Моряка-скитальца” заставляла Вагнера задумываться поневоле и над “Тангейзером”. Это было произведение, в котором автор собирался провести свои тенденции еще ярче, чем в предыдущей опере. Какая судьба ожидала эту новую вещь? “Тангейзер” нарушал условия установившегося вкуса еще решительнее, чем “Моряк-скиталец”. Какая судьба могла ожидать новое произведение? И в отчаянии Вагнер несколько раз порывался бросить “Тангейзера”, махнуть рукой на свое направление и написать что-нибудь вроде “Риенци”, ибо такая вещь гарантировала, по крайней мере, успех, а постоянные неудачи и не сбывающиеся надежды все больше досаждали ему. Никто не хотел понять новых идей композитора, для кого же будет он писать свои “новые” произведения, ведь наконец артисту нужна же публика!

Но истинное призвание превозмогло все остальные соображения. “Таким образом пришлось бы, – говорит Вагнер, – сообразоваться со вкусами изменчивой моды, пришлось бы подвергать себя всем унижениям спекуляции, а это уже было для меня невозможно – я чувствовал, что умер бы от отвращения”. Итак, несмотря на неуспех “Моряка-скитальца”, несмотря ни на какие соображения благоразумия и практической Вагнер продолжал писать своего “Тангейзера”, и в декабре 1844 года опера была окончена.

Дирекция Дрезденского театра несмотря на неуспех оперы “Моряк-скиталец” приняла новую работу композитора довольно благосклонно. Издержек не щадили, декорации были заказаны в Париже, роли розданы лучшим актерам: Тишачек играл Тангейзера, m-me Шредер-Девриен была несколько зрелой Венерой. Это она создавала, впрочем, и сама, и приняла роль почти только из любезности и чтобы доставить удо-

вольствие Вагнера. “Вы человек гениальный, – сказала она при этом, – но пишете такие вещи, что их совсем нельзя петь”. Это замечание было, разумеется, очень мило и оригинально, кокетливо и наивно и... очень неверно. Но нынче летом мы прочли почти то же самое у одного из русских музыкальных критиков, который замечает, что артисты, справляющиеся с репертуаром Вагнера, теряют от напряжения голос и становятся негодными ни на что, кроме вагнеровского репертуара.

Первое представление “Тангейзера” состоялось 19-го октября 1845 года. Театр был полон публики, приехавшей – увь! – только из любопытства: именно нужно было узнать, что нового написал чужак-автор, давший такую прелестную “Риенци” и вслед затем скучного “Моряка-скитальца”. Нет, нет, новое произведение было вроде “Моряка-скитальца”. И замечательно, что больше всего не понравилась публике сцена возвращения Тангейзера из Рима, где рыцарь рассказывает о своем горьком путешествии в Рим и свидании с папой. А между тем это – один из самых лучших номеров, какие нам удастся слышать на современной оперной сцене! Более нравились публике места эффектов и относительно несложные мелодии.

Итак, надежды Вагнера быть понятым публикой, не жертвуя своими идеалами, разбились в прах. “Я был подавлен этой неудачей, – пишет он, – я не мог скрывать от себя то изолированное положение, в каком я находился... Тут было нечто большее, чем оскорбленное самолюбие, тут я почувствовал совершенное крушение всех моих надежд”. Через неделю, т. е. 27-го октября, последовало второе представление “Тангейзера”. Бедный автор все еще слабо надеялся, что теперь публика лучше поймет его создание. Дирекция театра, оркестр и актеры сделали все, что от них зависело. Но театр оказался наполовину пустым – дело обстояло так же плохо, как и на первом представлении. До конца года “Тангейзер” выдержал всего семь представлений – это был совершенный неуспех.

Газеты и журналы единодушно объявили “Тангейзера” очень скучным и даже прямо нестерпимым. В этой опере не было ни мелодии, ни формы; притом же такая музыка “действовала на нервы”. Что касается сюжета, то он был слишком утомителен и печален: зачем Тангейзер не женился на Елизавете? Ведь искусство, как известно было тогдашним критикам, обязано всегда утешать и ободрять. Были даже насмешливые отзывы. Так, “Северогерманская газета” говорила очень остроумно приблизительно следующее: “Если справедливы слухи, что Вагнер стремится к “еще не изванным высотам”, то дай Бог, чтобы он никогда их не достиг, ибо такая томительная скука венчает эти высоты, что пребывание там невозможно. Они недостижимы”. Даже “Новая музыкальная газета”, редакцию которой в это время уже покинул Шуман, говорила дурно и о тексте, и о музыке “Тангейзера” – там были темноты и неправдоподобности. Музыканты по профессии отзывались об опере также враждебно. Даже Мендельсон сказал, что ему понравился *только* финал второго акта. И только Шуман, который осенью 1844 года переехал в Дрезден, писал в январе 1846 года Дорну: “Я хотел бы, чтобы вы услышали “Тангейзера”; в нем есть места, более глубокие, более оригинальные, короче, в сто раз лучшие, чем в предыдущих операх того же автора” и пр. Но и он прибавлял: “Там есть много фраз – музыкально-тривиальных”[5].

Теперь, когда мы заявили об ошибочных взглядах таких действительных музыкальных авторитетов, как Мендельсон и Шуман, нам будет менее неловко привести некоторые ухарские отечественные отзывы. В “С.-Петербургских Ведомостях”, № 278 от 11-го октября 1868 года, помещена статья, в которой говорится следующее:

“Вагнер – художник совершенно бездарный, лишенный творческой способности; к тому же в натуре Вагнера лежит закуска грубого безвкусыя, от которого он никак не может освободиться”. И далее: “Общий план его произведений задуман широко, все мельчайшие детали обдуманы умно, колорит совершенно верен, но самое исполнение грубо, ординарно и без меры скучно... Многие черты теории Вагнера – великолепны и надолго останутся глубокими, передовыми мыслями; оперы же Вагнера – памятники творчества без творческих сил”.

В тех же “С.-Петербургских Ведомостях”, от 4-го декабря 1868 года, сообщалось публике: “У нас навряд ли встретят эти прекрасные мысли (музыкальные идеи Вагнера) иначе как с усмешкой. На что нам мечты и утопии Вагнера... на что нам образцы его безвкусыя, бесталантности и грубости?” Затем, рекомендуя русской публике “Руслана” Глинки и “Каменного Гостя” Даргомыжского, критик противопоставляет их скучным потугам Вагнера”.

Спешим прибавить, что большая часть русских отзывов была совершенно иного свойства. Да ведь это и понятно: “Тангейзер” и “Лоэнгрин” появились на русской сцене уже в 1868 году, когда многие, кто не понимал Вагнера, все-таки уже стыдились бранить его. Одновременно с приведенными выше бравадными отзывами в русской печати появились, если и не особенно талантливые, зато вполне объективные статьи Фаминцина, Серова и некоторых других.

Теперь мы возвращаемся к прерванному повествованию.

“Моряк-скиталец” не имел успеха, “Тангейзер”, написанный в том же *вагнеровском* направлении, тоже не имел успеха, и Вагнер наконец понял, что новые музыкально-драматические идеи его не прививаются публике; что вкус публики вконец испорчен предыдущим и долговременным итальяно-французским влиянием и что ее сначала надо перевоспитать, чтобы она могла принять и понять что-либо новое. Но кто же мог это сделать? Кому по средствам было такое грандиозное предприятие?

И вот тогда, но только тогда, когда уже не оставалось никаких других надежд, Вагнер решил, что нужно добиваться и добиться поддержки кого-нибудь из сильных мира сего. Он решил попытать счастья у прусского короля Фридриха Вильгельма IV, который был известен своими склонностями к искусствам, к музыке в особенности, и также своей доступностью всяким новым идеям в этой области. Монарх, так много сделавший для Мейербера и Мендельсона, должен будет поддержать и новые идеи Вагнера. По крайней мере, так думал наш композитор.

И вот начались хлопоты – сначала в дирекции королевско-прусских театров. Но оттуда был получен прямой отказ. Тогда Вагнер обратился в придворное ведомство, ходатайствуя об исполнении “Тангейзера” на придворной сцене и о позволении посвятить партитуру прусскому королю. Ему официально ответили, что его королевское величество принимает всякого рода посвящения не иначе, как по ознакомлении с произведениями, которые ему посвящаются. Но так как исполнение “Тангейзера” на берлинской сцене, по обстоятельствам, встречает некоторые препятствия, то вот путь познакомить короля с музыкой просителя: пусть он аранжирует несколько номеров “Тангейзера” для военной музыки, и тогда эти военные номера могут быть исполнены в присутствии его величества на одном из парадов. Тут только понял Вагнер ту цену, которую дают ему и его произведениям, и то положение, которое отводят ему как артисту...

Глава VI. Баррикады и “Лоэнгрин”

Вагнер обращается к саксонскому министру Оберлендеру с фантастическим проектом реорганизации театрального дела. – Письмо композитора к королю с советом объявить в Саксонии республику. – Бой на баррикадах и бегство Вагнера в Веймар. – Вынужденная эмиграция в Париж. – Постановка “Лоэнгрина” на веймарской сцене и повсеместный успех вагнеровской музыки в Германии. – Русская музыкальная критика 60-х годов о “Лоэнгрине”

В 1845 году, на водах в Мариенбаде, за два или за три месяца до появления в свет “Тангейзера”, Вагнер набросал план новой оперы “Лоэнгрин”.

Настроение нашего композитора в это время было самое счастливое. Он радовался окончанию “Тангейзера”, ждал несомненного успеха, и друзья Вагнера, видя такой подъем духа, настоятельно советовали ему оставить пока “Лоэнгрина” и написать что-нибудь менее серьезно-грустное, чем предыдущие его работы. Под этими влияниями, а также и потому, что голова Вагнера еще была полна мотивов из “Тангейзера”, он решился писать “Мейстерзингеров” (“Нюрнбергские певцы”) – веселую музыкальную пародию на Вартбургское состязание благородных миннезингеров в опере “Тангейзер”.

Мы более не возвратимся к этому произведению нашего композитора и потому теперь же скажем несколько слов о значении оперы “Нюрнбергские певцы”.

Комическая опера, комический элемент в искусстве вообще не были сферой Вагнера; “Нюрнбергские певцы” с этой точки зрения являются нехарактерным произведением в ряду других работ Вагнера. При всем том, по отзывам компетентных ценителей, “Нюрнбергские певцы” должны быть признаны весьма ценным произведением современной музыки. Содержание оперы интересно и весело, это – вполне “комическая опера”, в точном смысле слова, т. е. строго художественное произведение, в котором автор отрешается, однако, от своего обычного “серьезно-грустного” тона. Много иронии вложил Вагнер в эту оперу, много там очень осязательных параллелей между положением героя пьесы – истинного поэта, окруженного певцами-ремесленниками – и собственным тогдашним положением автора среди его врагов, ремесленников-музыкантов.

Но, написав первый эскиз нового произведения, Вагнер тотчас оставил работу, и опера была окончена уже гораздо позже. В том же периоде жизни нашего автора, где мы оставили его, комические темы были еще слишком веселы для него, а может быть, и чаша его терпения еще не переполнилась настолько, чтоб он мог приняться за насмешку. Как бы то ни было, но достоверно то, что, набросав план “Нюрнбергских певцов”, композитор оставил новый проект и снова принялся за “Лоэнгрина”.

Легенду о Лоэнгрине Вагнер знал давно: он читал ее еще в Париже, одновременно с Тангейзером; но тогда она не произвела на него никакого особенного впечатления. Теперь же, когда ему пришлось глубже вдуматься в смысл этого сказания, он убедился, что оно представляет собой вовсе не ординарное сказание из цикла романо-христианских легенд, как это казалось ему прежде. Идея рассказа оказывалась гораздо более древнего, именно еще дохристианского происхождения. Отправной точ-

кой ее служит не столько элемент сверхъестественного, как можно думать с первого взгляда, а нечто более широкое – общие свойства женского сердца, так что сюжет приобретал значение общечеловеческое. И тема понравилась Вагнеру. Да, кроме того, чувствовалось, что разработка такого сюжета как нельзя более соответствовала тогдашнему настроению автора. А у Вагнера более чем у всякого другого поэта произведения отражали настроения той или другой эпохи жизни композитора. Так, в “Моряке-скитальце” он изобразил самого себя, ищущего идеальную женскую душу; в “Тангейзере” – собственную свою борьбу между идеалом и мирскими искушениями, из которой как Вагнер, так и герой драмы вышли победителями; наконец, в “Лоэнгрине” он поднимается до самых возвышенно-идеальных сфер, прочь от земной грязи, куда толкали его и печать, и критика, и холодность публики.

Первые музыкальные наброски “Лоэнгрина” относятся к зиме 1845 года, а в сентябре 1846 года он начал писать музыку новой оперы уже систематически. Затем он много и горячо работал, даже уединяясь по временам, чтобы трудиться спокойнее, – так было, например, летом 1847 года. Весной 1848 года была окончена вся инструментовка оперы. Теперь приходилось опять подумать, как и куда пристроить свое новое произведение; а это было вопросом более чем когда-либо, ибо прежний издатель Вагнера, Мезер, как-то очень загадочно покачивал головой и не проявлял никакой готовности издавать произведения Вагнера. Дело было в том, что бедный издатель уже изверился: изданные им три предыдущие оперы Вагнера принесли ему одни убытки. Да и театральная дирекция обнаруживала тоже какие-то колебания очень странного свойства. В конце концов, однако, при помощи просьб, хлопот и иных неприятных вещей дело было кое-как улажено. Дирекция приняла оперу к постановке, и фирма “Breitkopf-Haertel” купила за несколько сот талеров право собственности на либретто “Лоэнгрина”. Таким образом, дело, по-видимому, все-таки пошло на лад и, вероятно, “Лоэнгрин” самым мирным образом увидел бы свет на дрезденской сцене. Но... Вагнеру и тут не повезло.

Надобно же было в это самое время случиться революции и Вагнеру принять в ней участие! всю жизнь свою, если правду сказать, Вагнер был ни чем иным, как только артистом, музыкантом. Никакого отношения к революции композитор, казалось, не имел; но тут оказалось, что он с ружьем в руках дрался на баррикадах дрезденских улиц и выступил одним из противников существующего политического строя, он, капельмейстер придворного королевского театра, он, еще недавно искавший милостивого покровительства его величества короля прусского! Каким образом это случилось, по каким соображениям он примкнул к революции? Разбирая этот вопрос, биографы теряются в догадках. Некоторые ссылаются на влияния, вынесенные Вагнером еще из университета; иные видят причину в реформаторском темпераменте композитора, делавшем его склонным ко всяким нововведениям и недовольству настоящим; третьи считают такой причиной даже бедность композитора, долги, неудачи и прочие личные неприятности. Да, возможно, что тут была совокупность всех этих причин, а еще вернее сказать, что Вагнер не имел никаких причин идти на баррикады, ибо и впоследствии он никогда не был человеком революционного образа мыслей, в политическом, конечно, смысле. Достаточно вспомнить его последующие отношения к королю Баварскому да и многое другое из его биографии. Как бы то ни было, расскажем теперь, как все это случилось.

Когда отголоски французского 1848 года повсеместно отозвались в Германии, саксонское министерство Кеннеритца заменилось новым, оппозиционным. Во главе этого нового министерства стал Мартин Оберлендер, которому Вагнер весьма сочувствовал за его либеральный образ мыслей. И вот, пользуясь благоприятным случаем, наш энтузиаст обратился к новому правительству с длинным и, правду сказать, достаточно странным проектом реорганизации театра. Это была утопия самой чистой воды. Вагнер именно требовал, чтобы бюджеты двора и театра были разделены, чтобы опера черпала свои средства из государственных источников, а не из кассы короля, как было до сих пор. Все художественные учреждения Саксонии должны быть централизованы. Театр должен быть вполне самостоятельным, он не должен следовать вкусам публики, а призван руководить этими вкусами; такую роль ему и следует отвести. Самое управление театра нужно организовать на республиканских началах с представительным режимом. Наконец цели и задачи такого идеального театра приравнивались к задачам и целям религии и церкви, и самый театр Вагнер подчинял министерству исповеданий.

Такой проект, разумеется, немедленно провалился, либеральное министерство не удостоило его даже обсуждения, а Вагнер, оскорбленный неудачей, еще больше ударился в революцию. Дальнейшее же поведение его отличается уже совершенно ребяческим характером. Он – капельмейстер королевского театра – вошел в сношения с разными тайными и полутайными кружками и там проповедовал, что готовящаяся революция должна иметь в виду не столько политические цели, а главным образом – цели художественные: ни более, ни менее! Революционные слушатели нашего оратора, разумеется, пожимали плечами, а с другой стороны, *начальство* революционного деятеля поспешило вразумить его, что правительственный чиновник не удобен в роли демагога. Затем биографы полагают, что несмотря на весь сумбур идей, какой тогда бродил в голове нашего автора, на революционный зуд, им овладевший, он все-таки не пошел бы далее. Но в это время в Саксонию приехал известный Бакунин и быстро подчинил своему влиянию многих стойких людей и в том числе Вагнера. Говорят, что это влияние было огромно. По крайней мере, Вагнер вскоре дошел до такой экзальтации, что написал королю письмо, в котором советовал его величеству самому провозгласить республику и сделаться первым гражданином нового свободного государства. Смешнее всего то, что, отсылая такое невероятное письмо, чудака рассчитывал на какой-то успех. В настоящей биографии мы даем очень мало отвлеченных характеристик Вагнера, но полагаем, что эпизоды вроде описываемого дают самую лучшую характеристику этой увлекающейся, экзальтированной натуры.

1-го мая 1849 года саксонский король объявил роспуск парламента, и одновременно вожди революции призвали народные массы к восстанию. В числе других и наш композитор, схватив ружье, побежал на баррикады. Теперь представьте себе нашего маэстро с ружьем в руках, с его смешной бородкой ниже подбородка; глаза его горят, он, разумеется, не умеющий стрелять, отстаивает саксонскую свободу! Через несколько времени Вагнер будет посвящать гимны и кантаты баварскому королю, такому же абсолютному монарху, как и король Саксонский; но теперь он – герой революции, он готов умереть за свободу и притом, конечно, самым искренним образом.

Сначала инсургенты взяли верх над королевскими войсками. Они захватили и зажгли арсенал; король бежал из города. Но 36 часов спустя в Дрезден прибыли прусские войска и началась не битва, а расправа. Порядок был быстро восстановлен; все,

кто мог, спасались бегством. В числе других успел бежать и Вагнер.

Наш беглец направил путь в Веймар. Веймарский двор был известен своим покровительством искусству, да кроме того, там царил Лист, с которым у Вагнера в то время была уже самая тесная дружба. От прежней парижской холодности не осталось и следа – общность стремлений и отчасти темпераментов сблизила их навсегда. Лист уже пропагандировал Вагнера в Саксен-Веймаре, и успех, который понемногу начал приобретать в Германии “Тангейзер”, объясняется почти исключительно влиянием Листа. Незадолго до саксонской революции Вагнер получил даже от саксен-веймарского герцога традиционную золотую табакерку – и все за “Тангейзера”. Лист принял беглеца очень радушно, и Вагнер, вероятно, охотно продолжал бы свое пребывание в Веймаре, но... Но вот что случилось.

19-го мая, как раз во время репетиций “Тангейзера”, Вагнер внезапно узнал, что из Дрездена получен приказ, приказ, действительный для всего германского союза, – арестовать “личность, неблагонадежную в политическом отношении, по имени Рихард Вагнер”. А в то же время франкфуртский “Wochenblatt”[6] уже публиковал приметы “неблагонадежной личности”: “Вагнер, 37 – 38 лет, роста среднего, волосы русые, лоб открытый, брови русые; глаза серо-голубые, нос и рот умеренные, подбородок круглый, носит очки. Речь и телодвижения порывистые. Одежда: сюртук темно-зеленый, черные брюки, бархатный жилет, шелковый галстук, поярковая шляпа и сапоги обыкновенные”. Словом, времени терять было нечего. Лист поспешил выхлопотать своему другу паспорт и проводил его до Эйзенаха, по дороге на Париж.

Уже из-за границы Вагнер обратился к Листу с просьбой похлопотать о постановке где-нибудь “Лоэнгрин” – в Дрездене теперь об этом, разумеется, нечего было и думать. Лист несколько задумался: средства маленького Саксен-Веймарского герцогства были так невелики... Но художественные инстинкты великого музыканта, а может быть, и сострадание к гонимому другу в конце концов взяли верх над остальными соображениями, и Лист принялся хлопотать. 28-го августа 1850 года “Лоэнгрин” был поставлен на веймарской сцене и прошел с таким блестящим успехом, что дальнейшая судьба вагнеровской музыки была с того времени обеспечена, в Германии по крайней мере. Для славы Вагнера все до того времени поставленные оперы, притом поставленные на большой дрезденской сцене, сделали менее, чем один “Лоэнгрин”, данный в маленьком Веймаре. Да, веймарская сцена была незначительна и мала во всех отношениях, но зато во всех отношениях велик и славен был Лист. Все стали говорить теперь о “Лоэнгрине” – и понимающие дело, и ничего не понимающие. Все единодушно хвалили и оперу, и автора. А вслед за тем по всей Германии проявился вкус к вагнеровским произведениям вообще; теперь и “Тангейзер”, и “Моряк-скиталец” оказались хорошей музыкой, а Вагнер становился решительно знаменитостью. Такова была сила рекомендации Ференца Листа. Кажется, не было в Германии театра, где не давали бы “Лоэнгрин”, а бедный автор оперы сидел в это время в Цюрихе и с горечью говорил друзьям: “Вы увидите, что скоро я буду единственным из немцев, который не слышал “Лоэнгрин””.

Теперь несколько выдержек из русских отзывов о “Лоэнгрине”, от 1868 года, конечно, т. е. когда эта опера впервые появилась на русской сцене. Прежде всего нужно сказать, что эти отзывы вообще отличаются каким-то странным характером. Это либо грубое и дикое непонимание дела, либо лживые преувеличения и какое-то ухаживание за иностранной знаменитостью, хотя знаменитость в это время, т. е. в 1868 году,

уже мало интересовалась русскими о себе мнениями. Вообще же впечатления критиков, вынесенные из одной и той же залы Мариинского театра, отличаются крайней и даже смешной противоположностью друг другу. Иногда даже один и тот же критик в разных местах противоречит себе так резко, что вызывает если не удивление, то улыбку.

Вот, например, отрывок письма Серова к Рихарду Вагнеру, помещенного в № 234 “Journal de St. Petersburg”, от 18-го октября 1868 года. “Ваш успех в России, хотя и несколько запоздавший, является событием огромной важности, как по своему образовательному значению, так и тому влиянию, которое он окажет на судьбы нашей музыкальной драмы....

Этот успех, завоеванный с одного удара и столь непохожий на недоброжелательство и нерешительное отношение “столицы цивилизованного мира”, этот успех есть факт совершившийся и будет отмечен в истории славянского искусства и цивилизации”.

Так писал Серов об успехе у нас Вагнера по-французски, а по-русски он излагал такого рода соображения: “Это (“Лоэнгрин”) – продукт германской музыки, которому русская сцена и русская речь – решительно чужие”. “Если поближе присмотреться, то он (успех “Лоэнгрина”) окажется результатом сильно возбужденного любопытства... Наша публика прежде всего ищет прямой, открытой мелодичности. Наконец, вся поэзия вымысла сценического исполнения в “Лоэнгрине” чистокровно-германская, а немецкая поэзия нам чужая. Так что на большую продолжительность успеха рассчитывать трудно”. И наговоривши столько печальных истин, автор неожиданно объявляет, что “успех оперы был делом решенным с первого представления. У нас он (Вагнер) сразу одержал полную победу, да и оппозиции никакой не встретил” (Из статьи А. Серова в “Новом времени” 1868 год, №№ 231, 233, 334). Но после всего вышеприведенного такому заявлению автора как-то мало верится, хотя вышеупомянутое французское письмо к Вагнеру Серов заканчивает таким же восторженным уверением: “Театр, – говорит он, – все остается полным, и пьеса производит восторг. Критика тоже в восторге”.

В то же время в “С.-Петербургских Ведомостях” писали совсем иначе. Их критик находит тему “Лоэнгрина” очень скучной и мещанской, предлагая заглавие “Незаконное любопытство” как более подходящее к мещанскому характеру пьесы. Далее, упомянув о “3-х бесконечных актах”, автор излагает содержание оперы и восклицает: “И этот сюжетец раздут на три действия и тянется от 7 до 12 часов. Скучнее и бледнее “Лоэнгрина” я не знаю оперы; мы не встречаем ни у одного из оперных композиторов”. Затем упоминается о “мелодическом бессилии и скудности мелодического изобретения”; оказывается даже, что и то, что у него есть, по большей части не его. Словом, это ли музыка будущности?.. Музыка его есть самая современная, бездарная музыка. И упомянув еще раз о бездарности и отсутствии творческой способности у композитора, автор статьи находит, что над Вагнером грех и смеяться, ибо такая энергия, такая любовь к делу и такая авторская немота могут только возбудить сожаление, подобное тому, с каким мы относимся к двукратному переводу Тредиаковским “Роллена” (“СПб. Вед.”, № 278, 11-го окт. 1868 г.).

Глава VII. Оперный эмигрант

Вагнер – швейцарский гражданин, – Музыкально-критическая деятельность Вагнера. – Цюрихские “музыкальные недели” и концерт общегерманского оркестра. – Лондонский триумф. – “Тристан и Изольда”. – Отказы из Карлсруэ и Страсбурга в постановке этой оперы

После своего бегства из Германии Вагнер поселился было в Париже. Здесь он хотел непосредственным образом посвятить себя литературной деятельности и писать об “Искусстве и Революции”. Но редактор “Journal de Debats”, куда рекомендовал его Лист, без церемонии объявил, что теории немецкого музыканта об отношении его искусства к революции не годятся для французской публики; они произвели бы впечатление курьеза – и только, но не больше. Таким образом, Вагнер остался без занятий и поневоле должен был уехать из Парижа.

Он направился в Цюрих и в октябре 1849 года сделался швейцарским гражданином. Здесь, в Цюрихе, он поселился прочно и, оставив на время музыку, взялся за перо, решившись разъяснить читающему миру свои теоретические идеи. И первые годы его изгнания действительно отмечены длинным рядом работ теоретического и критического характера. “Я пробовал выразить, – писал он потом, – теоретически то, чего не мог выразить творческими образцами вследствие совершенной противоположности между моими художественными замыслами и вкусами публики – в частности, относительно оперы”.

Так как некоторые из его сочинений дают действительно хорошую и ясную характеристику новых вагнеровских идей, то мы считаем полезным передать здесь кое-что из этих писаний Вагнера – разумеется, в самом сжатом виде. Первое по времени из цюрихских произведений его, под заглавием “Искусство и революция”, говорит, что только полный и всеобщий переворот в политической и общественной жизни может возродить искусство и возратить ему его настоящее значение. Автор восходит к временам Эсхила и Софокла и там находит совершенное искусство. Ибо человек того времени был свободен и развивался, не стесняемый ничем, зная и обожая только силы природы, которые он олицетворял в богах. Искусство же имело там цели государственные. Напротив, Рим с его стремлением к господству, христианство с его отречением от мира, наконец и современный мир с его жаждой роскоши и барыша, которая охватила теперешних артистов, – были одинаково неблагоприятны для развития искусства. Они отвратили его от истинного пути бескорыстных художественных стремлений... Итак, да здравствует революция! Она должна возратить человечество к его естественному состоянию, чуждому искусственности и предрассудков. Тогда человек будет опять способен понимать и любить искусство.

Но, может быть, читатель заметит, что все это довольно фантастично и даже не особенно обстоятельно изложено; что, кроме того, превосходство “естественного состояния” придумано гораздо раньше Вагнера Жан-Жаком Руссо. Это, конечно, так. Но здесь мы и не критикуем нашего автора, а передаем только отправную точку музыкальных теорий Вагнера, какова бы она ни была.

За этой брошюрой последовала другая, более обстоятельная работа, которую он пошутил озаглавить “Произведение искусства будущего” (Kunstwerk der Zukunft), желая в самом заглавии указать, что идеал его недостижим в настоящем[7]. Здесь излагались, в сущности, те же мысли, что и в предыдущей брошюре. Три родственные отрасли искусства – поэзия, музыка и мимика – были соединены в греческой драме. Вместе с гибелью афинского государства погибла и драма, т. е. разорвалось ее единство, и каждое из искусств имело далее свою особую судьбу. В эпоху Возрождения их пытались вновь собрать воедино, но безуспешно, хотя техническое совершенство каждого из искусств в отдельности успело развиться очень значительно. В наше время все эти отдельные отрасли искусств достигли своего полного развития и далее идти, по-видимому, не могут, не делаясь непонятными и фантастичными. Но на этой степени совершенства искусство опять требует сближения родственных между собой отраслей, т. е. поэзии с музыкой и мимики с обеими. Тогда каждая из этих отраслей должна будет отказаться от своих исключительных претензий, чтобы слиться в одно художественное целое – “музыкальную драму”, которая для *будущих* поколений станет тем, чем была греческая драма для греков. Как видит читатель, это сочинение изложено уже гораздо более “обстоятельно”, и мысли Вагнера получают совсем не смешное, а напротив, очень знаменательное значение. Кто из нас, наслушавшихся современных опер, не предпочел бы им “музыкальной драмы”, которую рекомендует Рихард Вагнер?

Вслед за тем Вагнер поссорился с евреями. Именно в 1850 году в лейпцигской “Новой музыкальной газете” появилась, за подписью некоего Freigedank’a резкая статья под заглавием “О юдаизме в музыке”. Впоследствии оказалось, что под псевдонимом скрывался Вагнер. Значения, впрочем, эта статья не имеет, если не считать очень законных нападок на “великого” Мейербера, который был возвеличен не по заслугам. Впрочем, там же осуждается и Мендельсон, хотя, конечно, более умеренно. Вообще, это время, т. е. первые два года изгнания Вагнера, обильны критическими работами всякого рода. Музыкальная же деятельность Вагнера была невелика и неразнообразна. Он концертировал и дирижировал в оркестрах, исполняя чужие и свои произведения, причем в последнем деле ему начали уже помогать его ученики. Да, в этом периоде Вагнер становился уже главой школы, и из числа его учеников, впоследствии очень известных, можно отметить в цюрихском периоде его жизни Ганса фон Бюлова и Карла Риттера.

В феврале 1850 года Вагнер съездил в Париж. Какая цель заставила его ехать, достоверно неизвестно; но можно полагать, что нашего композитора все еще не покидала надежда пристроить в “столице мира” одну из своих опер. Однако и на этот раз предприятие не увенчалось успехом, и с горьким сознанием новой неудачи он уже собиравшийся в обратный путь, как вдруг заболел какой-то нервной болезнью; биографы видят связь этой болезни Вагнера с последними его парижскими разочарованиями. Для излечения пришлось уехать в южную Францию. Он побывал в Бордо, оттуда перебрался в Вильнев, на Женевское озеро, и по выздоровлении возвратился в Цюрих, но это было уже в июле 1850 года.

Но такова была энергия этого человека, что ни разочарования, ни неудачи, ни даже недавняя болезнь не могли остановить его деятельности. Тотчас по возвращении в Цюрих он предпринял новую литературную работу и уже в 1851 году издал в свет свое известное “Сообщение моим друзьям”, которое появилось в форме предисловия к

трем его драмам (“Моряк-скиталец”, “Тангейзер” и “Лоэнгрин”), собранным в одном томе. Это “Сообщение” имеет характер автобиографии. В том же 1851 году было издано и наиболее значительное из его критических сочинений под заглавием “Опера и драма”. Здесь он излагает весьма подробно свою новую теорию; главные черты ее уже известны читателю из главы о “Тангейзере”.

После стольких теоретических работ Вагнер почувствовал непреодолимое желание послушать свою собственную музыку. С этой целью он предложил устроить в Цюрихе “музыкальную неделю”, которая была бы посвящена исключительно его произведениям. Но музыкальные средства Цюриха были очень невелики и, главным образом, не хватало исполнителей. Тогда на воззвание Вагнера, обращенное к Германии и Швейцарии, откликнулась большая часть германских и швейцарских музыкальных обществ, и в Цюрих собрался превосходный оркестр из 72 человек и соответственно многочисленный хор певцов. Это было, конечно, торжество для Вагнера, ибо тут впервые было поставлено на пробу значение имени нашего композитора: Вагнер оказался уже признанной знаменитостью.

Первый концерт этого общегерманского оркестра имел место 18-го мая 1853 года. Оркестр и публика приветствовали виновника торжества с большим энтузиазмом; а третий концерт пришелся как раз на 22 мая – день рождения нашего композитора. В этот день энтузиазм публики возрос до невероятной степени, Вагнер был совсем оглушен овациями и получил в виде почетного подарка золотую вазу.

Летом 1853 года Вагнер предпринял путешествие по Северной Италии. Он уже побывал в Турине, Генуе и Специи; как вдруг, в одну из бессонных ночей, ему пришла в голову первая идея, впоследствии легшая в основу знаменитой его тетралогии “Кольцо Нибелунгов”. Не желая начинать такую работу на итальянской земле, он быстро прервал путешествие, возвратился в свой тихий уголок в Швейцарии и усердно принялся за работу. До конца осени он трудился не покладая рук, осенью на короткое время съездил в Париж и, возвратившись в ноябре в Цюрих, опять погрузился в “Нибелунгов”.

Здесь будет кстати сказать несколько слов о самом процессе создания этого важнейшего и капитальнейшего из всех произведений Вагнера. Миф о Нибелунгах наш автор первоначально предполагал разработать в одной драме под заглавием “Смерть Зигфрида”. Однако в рамки одной этой драмы укладывался только самый центральный момент обширного мифа, причем для ясности дела приходилось так или иначе установить много предшествующих, подготовительных фактов. Но как же установить их? Передать в форме простого пересказа, в форме предисловия – не хотелось; хотелось так или иначе облечь и их в драматическую форму. И вот пришлось додуматься сначала до новой, предшествующей “Зигфриду” драмы “Валькирия”, а затем написать и общий пролог всей тетралогии в форме самостоятельной драмы “Рейнское золото”, которая ныне и составляет первую часть “Кольца Нибелунгов”.

Когда, таким образом, весь замысел нового произведения был обдуман, работа пошла очень быстро. Текст тетралогии был окончен уже в 1853 году (к трем названным частям присоединилась четвертая – драма под заглавием “Götterdämmerung”). Партитура “Рейнского золота” завершена в мае 1854 года; в июне начата была “Валькирия” и окончена к началу 1855 года. Первые наброски “Зигфрида” относятся еще к 1854 году, а первые два акта его окончены весной 1857 года. Поистине Вагнер вел трудовую жизнь!

В феврале 1855 года произошел, однако, некоторый перерыв в работе. Вагнер получил от лондонского филармонического общества приглашение дать в Лондоне ряд концертов; итак, приостановив на время композицию “Нибелунгов”, он отправился в Англию. Бедному композитору и тут не повезло. Еще он ничем не успел себя зарекомендовать, ни в дурную, ни в хорошую сторону, как на него обрушились ярые нападки таких руководящих органов печати, как “Times”, “Musical World”, и “Athenaeum”. Пароль предпринятой кампании гласил, что Вагнер будто бы относился свысока к таким авторитетам, как Моцарт, Керубини, Бетховен и третирует их так, как будто и они тоже писали “музыку будущего”. Это было, конечно, очень зло сказано, и вслед за тем на неповинного Вагнера посыпался град насмешек. Но наш композитор был уже значительно обстрелян и действовал осторожно: в своих концертах он стал давать публике *только* классический репертуар, а из собственных сочинений исполнил лишь некоторые отрывки из “Лоэнгрина” да увертюру “Тангейзера”. И – о чудо! – “Тангейзер” дал такой успех, что принц Альберт, присутствовавший на концерте, стал настаивать, чтобы увертюра была повторена на предпоследнем 7-м концерте. В 7-й же концерт прибыла вся королевская фамилия, и Вагнер принял лестные поздравления из уст Ее Британского Величества.

Нельзя обойти молчанием и маленький комический эпизод, случившийся в Лондоне с нашим музыкантом. В числе других обвинений, какими осыпали Вагнера лондонские меломаны, было и то, что он дирижирует симфонии Бетховена наизусть. Это казалось некоторого рода презрением, аффектацией – и Вагнеру, наконец, прямо дали понять, что это неприлично. Но Вагнер, разумеется, и бровью не повел и продолжал дирижировать по-прежнему. Тогда от него уже прямо потребовали, чтобы Бетховена он исполнял не иначе, как с партитурой на пюпитре... Вагнер покорился и на следующем концерте партитура действительно лежала на пюпитре. Успех получился чрезвычайный. Знатоки музыки окружили Вагнера и поздравляли его: “Ну, не говорили ли мы? Вот это совсем иное дело! С каким совершенством вы взяли темп этого scherzo! В добрый час!” И с этими словами один из знатоков схватил открытую на пюпитре партитуру, но – о, ужас! – это был “Севильский цирюльник”, да еще в переложении для фортепиано.

Успех последнего концерта вознаграждал Вагнера за все лондонские неприятности; тем не менее он поспешил уехать из Англии, и когда через несколько лет его приглашали туда опять, он отказался. Только гораздо позже знаменитый композитор посетил Лондон еще раз, тогда уже со своими “Нибелунгами”.

3 месяца провел Вагнер в Англии и как только возвратился в Цюрих, то сейчас опять принялся за свою тетралогия, которую надеялся окончить в 1859 году.

Но не зная, где придется ему поместить это громадное произведение, трудное к постановке на какой бы то ни было сцене, он решил оставить на время работу над тетралогией и написать пока что-нибудь менее исключительное по размерам и более легкое в смысле постановки. Соответствующий таким требованиям сюжет у него уже имелся в виду, и вот, обдумав все, что касалось нового сюжета, летом 1857 года Вагнер начал писать музыкальную драму под заглавием “Тристан и Изольда”.

Новая опера или, вернее, музыкальная драма – термин, которого Вагнер упорно держался по отношению к своим произведениям, – подвигалась, по вагнеровскому обычаю, очень быстро. В 1857 году, зимой, он окончил весь первый акт. Второй акт был готов только к началу 1859 года: Вагнера задержала новая поездка в Париж и пу-

тешестве в Венецию, куда, с дозволения австрийского правительства, он получил наконец право въезда. Из Венеции Вагнер переехал в Люцерн и уже там в августе того же 1859 года окончил “Тристана и Изольду”. Теперь мы скажем несколько слов о содержании и значении этого нового произведения.

Легенда о Тристане и Изольде происхождения кельтского; на это указывает самое место действия драмы: Ирландия, Корнуэльс, Бретань. Впрочем, Вагнер взял эту легенду уже в германской переработке Готфрида Страсбургского. Нужно также отметить, что самое развитие сюжета у Вагнера носит заметные следы влияния на автора философских идей Шопенгауэра. Последнему обстоятельству читатель не должен удивляться. Известно, что Вагнер был всегда большим почитателем Шопенгауэра. Но мало этого: вскоре после того, как появилось известное сочинение этого философа “*Parerga und Paralipomena*”, сочинение, произведшее в Германии большой шум, наш композитор, всем сердцем сочувствуя угнетенному критикой автору, послал в 1854 году Шопенгауэру экземпляр своего “Кольца Нибелунгов” – “в знак благодарности и уважения”[8].

Содержание “Тристана и Изольды” чрезвычайно поэтично. Первое действие происходит на корабле, который везет Изольду, принцессу Ирландии и невесту Корнуэльского короля Марка. Она едет в Корнуэльс; она принуждена была обещать королю свою руку – в силу военной капитуляции. Берега Англии уже обозначаются на горизонте... У руля стоит сам командир судна, безукоризненный красавец-рыцарь Тристан. О, этот бесчестный, безжалостный, ненавистный рыцарь! В сцене, хватающей за сердце, Изольда рассказывает своей наперснице Брангене предшествующие события. Она, принцесса Ирландии, была помолвлена с рыцарем Морольдом; но открылась война Ирландии с Корнуэльсом, и племянник короля Марка, Тристан, убил Морольда. Вот однажды к Изольде пришел какой-то раненый воин, не хотевший называть своего имени. Однако Изольда быстро узнала в нем Тристана, убийцу своего жениха. Казалось, наступил час отмщения. Принцесса схватила меч... но раненый был так слаб и беспомощен – и меч невольно выскользнул из ее руки. Она долго лечила больного, ухаживала за ним, наконец, полюбила его; а затем – о, проклятие вероломному! – оправившись от ран, Тристан заключил с Ирландией договор, в силу которого Изольда продана старому королю Марку. И теперь обманщик не стыдится лично везти обманутую в Корнуэльс! Но Изольда отомстит за такое бессердечное оскорбление. Она приказывает Брангене приготовить яд, которым отравит и себя, и Тристана.

Принцесса приказывает позвать к ней командира корабля. Тристан является, сдержанно-почтительный и мрачный. Завязывается разговор. В речи Изольды звучит высокомерие, сменяющееся гневом, а гнев переходит в презрительно-горькую иронию. Тристан же сохраняет свое печальное и торжественно-серьезное настроение. Но вот за сценой раздаются крики матросов, возвещающие приближение к берегу. Тогда Изольда предлагает Тристану чашу вина, которую необходимо осушить в знак примирения: в этой чаше, однако, должен заключаться яд. Тристан берет чашу и произносит смутно, как бы во сне: “Где мы?”

– Близко к концу, – отвечает Изольда.

Рыцарь подносит чашу к губам, пьет отраву...

– Несчастный! половину мне! – восклицает Изольда и, вырвав из рук Тристана полуосушенную чашу, допивает остальное до дна. Чаша со звоном падает к ногам Изольды...

Затем проявляется действие напитка. Дело в том, что верная Брангена не решилась исполнить жестокое приказание своей госпожи и вместо яда наполнила чашу любовным напитком, секрет которого был ей одной известен. Внезапно почувствовали и Тристан, и Изольда прилив такой всепоглощающей любви, что о сопротивлении нечего было и думать. С криком “Изольда! Тристан!” – влюбленные бросаются друг другу в объятия. Корабль пристает к берегу.

Второй акт состоит из трех сцен: ожидания Изольдой Тристана, соединения влюбленных и появления короля Марка.

Ночь, сад. Изольда в страстном волнении ждет прихода Тристана. Она одета в длинные белые одежды и прислушивается к замирающим фанфарам какой-то отдаленной охоты. Дальновидная Брангена предостерегает Изольду и говорит, что эта несвоевременная охота очень подозрительна. Странно то, что ее придумал именно Мелот, один из придворных короля. Коварство этого придворного Брангене известно: не скрывается ли под видом охоты какое-нибудь другое намерение? Но какое дело страстной Изольде до всех этих подозрений! “Гаси, Брангена, факел! – говорит она. – Гаси факел и подай сигнал. Пусть мрак ночи окутает все вокруг! Подай условленный сигнал: пусть он придет ко мне – мой возлюбленный!”

И с этими словами Изольда выхватывает из рук наперсницы факел, бросает его на землю и тушит. Приходит Тристан и между влюбленными завязывается долгий и страстный разговор, который оканчивается знаменитым гимном: “Спустишь на нас, о ночь любви!”

Между тем с высоты башни, откуда верная Брангена наблюдает за безопасностью влюбленных, раздается знаменательное предостережение: “Берегитесь – вы, засыпающие сладким сном любви... Берегитесь! скоро ночь сменится днем”...

Но нежный диалог продолжается: “О, если б умереть, – говорит Тристан, – ах, был бы конец всем препятствиям, всей лжи, наполняющей жизнь, всей скорби существования”[9]. И затем начинается известная “Sterbelied” (песнь о смерти): “Умереть, чтоб никогда не разлучаться!”

А с башни опять раздается тревожное: “Берегитесь”...

И вдруг вся сцена наполняется охотниками с королем во главе: коварный Мелот привел короля, и несчастные любовники застигнуты. Тристан выхватывает меч и с криком: “Защищайся!” – бросается на предателя Мелота. Происходит короткий бой, и Тристан падает, пронзенный мечом противника. Изольда бросается к Тристану и падает замертво рядом с пораженным любовником. А дальний горизонт уже светлеет, и занимается заря...

Третий акт происходит в Бретани, перед замком Тристана. Тристан лежит распростертый на грубом ложе, без всяких признаков жизни. Около него в раздумье сидит его верный оруженосец Курвенал. Забота изображается на лице его: рыцарь, видимо, умирает, но перед смертью ему хочется еще раз увидеть Изольду. Курвенал уж давно известил принцессу, а ее все нет и нет... Не видать в море желанного паруса.

Но вот пробуждается раненый герой. Ему уже недолго жить, уже наступает агония, и вот начинается прерывистый, последний монолог его.

– Курвенал... корабль... Изольда... О! разве ты не видишь его? Вон он близится по равнине вод, среди белых гребней валов; вон она – нежная, сияющая, прекрасная!.. О Изольда! Как ты хороша! Ты видишь, Курвенал?.. Беги скорее! Корабль, корабль, корабль Изольды! Ты видишь? Ты должен видеть!

О вещая зоркость любящего сердца! В море еще ничего не видно. Но внезапно на горизонте действительно показывается парус. Корабль приближается; он летит, все паруса поставлены. На вершине мачты трепещет знакомый флаг. уж близко... Корабль входит в бухту, и Курвенал бежит встречать Изольду.

Тристан поднимается на ноги; смерть уже видна в его лице. Коснеющим языком он лепечет: “Она здесь, она пришла!” Он шатается, делает несколько шагов вперед и протягивает руки... В эту минуту – вся растерянная – вбегает Изольда.

– Тристан! – И она схватывает его в объятия, но он выскальзывает из ее рук и опускается на землю. Потухающий взгляд его еще раз останавливается на возлюбленной.

– Изольда! – И рыцарь умирает. Изольда падает без чувств на труп возлюбленного.

Пьеса кончается смертью героини, которая и не могла, и не хотела пережить любимого человека. Жизнь поставила слишком много препятствий их любви, они не могли жить общей жизнью, и оба они так желали умереть. В этой тенденции также нельзя не видеть влияния идей Шопенгауэра. Никакого примиряющего начала в пьесе не проведено: это – чистая философия отчаяния.

Передавая здесь прозой содержание “Тристана и Изольды”, мы, конечно, не рассчитываем передать читателю тех поистине поэтических впечатлений, какие он мог бы вынести только из зала театра. Музыка, сценические эффекты – все пропадает в нашей прозе, и этот голый остов драмы мы даем лишь для того, чтобы читатель мог хоть догадаться о поэзии, разлитой в “Тристане и Изольде”.

Изложив таким образом свои философско-поэтические идеи, имея в портфеле новую, совершенно оконченную оперу, Вагнер столкнулся с вопросом очень прозаического свойства: на какой сцене увидит свет его “Тристан и Изольда”? Ах, сколько уж раз приходилось Вагнеру решать этот тяжелый вопрос; а теперь опять предстояли все мытарства, сопряженные с постановкой оперы на сцене. Прежде всего Вагнер обратился в Карлсруэ; по его соображениям, там было бы всего удобнее пристроить оперу [10]. Но дирекция тамошнего театра ответила одним коротким “нет”. Тогда Вагнер обратился в Страсбург, но оттуда получил такой же отказ. Нигде не удалось пристроить оперу, и оставалась одна только надежда на Париж. Там уж должны были принять оперу Вагнера. И вот наш композитор составил целый план: он отправится в Париж. Положим, французская публика его не понимает и не признает; но это – ничего. Целым рядом концертов он сначала приучит публику к своей музыке, а затем поставит на одной из сцен Парижа “Тристана и Изольду”. Гораздо выгоднее пристроить оперу не в Германии, а именно во Франции. Париж так богат сценическими и музыкальными средствами. Словом сказать, план был обдуман во всех отношениях хорошо. В следующей главе мы увидим, насколько оправдались надежды Вагнера.

Глава VIII. Новые неудачи в Париже

Вторичный приезд Вагнера в Париж. – Несочувственные отзывы французских газет о его музыке. – Берлиоз переходит на сторону его противников. – Постановка “Тангейзера” на сцене парижской “Оперы” по приказанию Наполеона III. – Вагнер вооружает против себя весь театральный мир. – Полное фиаско “Тангейзера” в Париже. – Вагнеру разрешен въезд в Германию

Вагнер прибыл в Париж в сентябре 1859 года. Никто не знал его там, и популярность его не увеличилась нисколько с тех пор, как 17 лет тому назад он уехал оттуда. Весь шум, каким наполнили Германию его музыка и критические работы, – здесь не отозвался почти ничем. Никто, никто во всем Париже не занимался и не интересовался Вагнером. Печать не составляла исключения: ее сведения были очень неопределенны, а отзывы – или совсем превратны, или нерешительны. В “Музыкальной Газете”, например, писал о Вагнере Теофиль Готье, видевший в 1857 году “Тангейзера” на сцене Висбаденского театра. “Все, что я могу сказать, – говорит он, – это то, что Вагнер далеко не богат мелодией”. И похвалив некоторые отдельные места, критик сообщает, что Вагнер выискивает поражающие неожиданностью аккорды и гоняется за гармоническими эффектами. Но от времени до времени (!) ему удаются счастливые комбинации. “Рихард Вагнер, – заканчивает критик, – одарен несомненным талантом, но он тяжел, натянут, грубоват. Изократ, конечно, посоветовал бы ему принести жертву Грациям. По-видимому, музыка будущего отличается от музыки прошедшего именно отсутствием грации; и если это действительно так, то да будем мы навеки осуждены слушать музыку Вебера или Моцарта”. Эта милая, кокетливая болтовня, конечно, не имеет большого значения; но дело в том, что других, более серьезных отзывов о музыке Вагнера французская публика не имела вовсе. Адольф Жюльен говорит с большой иронией, что, “быть может, единственным поклонником и ценителем Вагнера в Париже оказался некий таможенный чиновник по имени Эдмонд Рош”. С одним из поездов прибыл в Париж какой-то очень раздражительный пассажир. Из-за некоторых таможенных формальностей он поднял необычайный шум и препирался на самом скверном французском языке. Тогда этот Рош подошел ближе и, узнав, что сердитого путешественника зовут Рихард Вагнер, поспешил приветствовать “великого музыканта”. Но, увы! дальше таможни Парижа слава Вагнера не шла.

По приезде в Париж Вагнер поселился в маленьком отеле на улице Newton, близ Триумфальной арки, и открыл у себя “среды” для маленького, интимного кружка друзей и знакомых. В числе посетителей этого скромного салона французский биограф Вагнера называет, однако, несколько имен – громких уже и тогда, но еще более знаменитых впоследствии. Это были: адвокат Жюль Ферри, живописец Густав Дорэ, музыкант Гектор Берлиоз, тогда еще друживший с Вагнером; несколько писателей, например, Шарль Бодлер, Леон Леруа и др. Впоследствии приехал в Париж по приглашению Вагнера и известный ученик и почитатель его Ганс Бюлов, чтобы помогать ему в устройстве предполагаемых концертов. А вместе с ним приехала и его жена, урожденная m-lle Козима Лист, которой впоследствии суждено было занять такое важное место в жизни Вагнера. Весь этот кружок употреблял зависящие от него уси-

лия, чтобы популяризировать в Париже имя и произведения Вагнера и был несомненно полезен ему.

Но несмотря на такую помощь, дела Вагнера подвигались вперед очень туго. Со всех сторон возникали затруднения, иногда совершенно неожиданные. Уже Вагнер расстался с надеждой видеть на парижской сцене “Тристана и Изольду”. Он помышлял теперь только о концертах, где мог бы, как в Цюрихе, исполнить отрывки из своих произведений. Вагнер хлопотал. Он обратился через личного секретаря императора с просьбою, чтобы ему безвозмездно отвели для концертов зал “Оперы”, но ответа не было. Тогда он нанял, и притом за дорогую цену, зал “Итальянской Оперы”. Три концерта – 25-го января, 1-го и 8-го февраля – таким образом, состоялись. На афишах стояли отрывки из “Моряка-скитальца”, “Тангейзера”, “Лоэнгрина” и “Тристана”, отрывки наиболее эффектные, а главное – наиболее ясные и доступные для непосвященной публики. И результат концертов получился очень лестный, по словам биографа, для артиста, но очень неутешительный с точки зрения антрепренера. Именно получился дефицит в 6 тысяч франков, и наш композитор едва-едва расплатился, продав право издания “Кольца Нибелунгов”.

Продолжая свои неудачные попытки, Вагнер стал хлопотать о постановке на сцене “Лирического Театра” “Тангейзера”, и слухи об этом скоро проникли в печать и публику. Никто не знал, как отнестись к предстоящему событию, публика была совсем сбита с толку. В самом деле, с одной стороны раздавались преувеличенные похвалы и восклицания друзей композитора, с другой же стороны враги Вагнера осыпали его градом насмешек, а подчас и совсем непонятными взрывами ненависти. Так, например, один фельетонист писал против Вагнера такие странные филиппики: “Вот приехал человек, издавна известный своей дерзкой смелостью и чрезмерной резкостью своей критики; вот человек, которому следует не доверять! Он – Марат музыки, Робеспьером которой можно считать Берлиоза”... И далее, все в том же бешеном роде, а в конце: “Он написал оперы, которых я не знаю и которых даже заглавия я не мог бы назвать; но несмотря на это я повторяю: не доверяйте!”.

Между тем, публика недоумевала: все, что она слышала на трех недавних концертах, решительно не оправдывало ни этих враждебных, ни сочувственных отзывов критики: ничего особенно возвышенного, но и ничего дикого, варварского в музыке Вагнера не было. Общие сомнения должен был разрешить Берлиоз, на которого смотрели как на главу нового направления в музыке и который должен был знать толк в таких вещах, как вагнеровские произведения. От его приговора зависел теперь весь успех Вагнера в Париже.

Увы! – Когда ожидаемый отзыв действительно появился в “Journal des Debats”, то оказалось, что Гектор Берлиоз объявил открытую войну своему бывшему другу. Французский биограф Вагнера говорит, что Берлиоз унизился до чувства зависти, что он желал погубить в Вагнере конкурента-противника, не догадываясь, несчастный, что с тем вместе он убил и себя самого. Ибо он, по-видимому, совсем не подозревал, что публика не делает никакой разницы между обоими композиторами, а между тем, это на самом деле так и было. Когда впоследствии появились “Троянцы” Берлиоза, карикатурист Хам (Cham) изобразил в “Charivari” “Тангейзера”, просящего взглянуть на своего маленького брата “Троянцев”. Биограф Вагнера прибавляет, что своей рецензией Берлиоз имел в виду *подготовить* неуспех “Тангейзера”.

Вагнер отвечал Берлиозу и, надо сказать, с достоинством. В этом ответе, начало которого очень едко и изящно, Вагнер на почве чисто философской – слишком философской для парижской публики! – излагает свои музыкальные идеи. Однако никто не захотел вагнеровской философии, все подхватили из рецензии Берлиоза прелестную “музыку будущего”, а уж затем критику вагнеровской музыки приняли в свои опытные руки “*Charivari*” и компания. “И с этого времени, – говорит биограф Вагнера, – дело его в Париже было безвозвратно проиграно”.

Итак, Вагнер хлопотал о постановке “Тангейзера” на сцене “Лирического Театра”. Между тем, одна из высокопоставленных почитательниц Вагнера – г-жа Меттерних – успела замолвить о нем словечко самому императору. И вскоре после того последовало высочайшее повеление о постановке “Тангейзера” на сцене “Оперы”. Нужно себе представить восторг Вагнера: ведь это была именно та сцена, о которой мечтал композитор, это была единственная сцена по своим громадным средствам и значению! Теперь-то публика увидит “Тангейзера” в надлежащей обстановке!

И действительно: высочайшее повеление значительно повысило ставки Вагнера. Приготовления к постановке оперы организованы были на самых широких началах, издержек не щадили, некоторые исполнители были даже выписаны из Германии за очень значительные гонорары (например, тенор Ниман для роли Тангейзера – 6 тысяч франков в месяц). “Тангейзер был переведен и, по-видимому, достаточно удовлетворительно. Но, не довольствуясь этим либретто, Вагнер задумал еще более подготовить публику, переведя свои четыре оперы прозою. Он собрал их в одном томе и снабдил вступительным “письмом о музыке”, где изложил автобиографические сведения и свою музыкальную теорию. И все это для публики, которая, как замечает французский биограф, “заботилась обо всех этих вещах очень мало”. Именно французской публике не было никакого дела ни до биографии, ни до теорий какого-то немецкого композитора.

Это “Письмо” было, вообще говоря, ошибкою со стороны Вагнера. Дело в том, что, излагая там свои музыкальные идеалы, он имел в виду не одного “Тангейзера”, но еще и “Лоэнгрина” и “Тристана и Изольду” и даже “Кольцо Нибелунгов”, т. е. вещи в музыкальном отношении гораздо более совершенные, чем “Тангейзер”. Публика же поняла дело так, что все “обещанное” в “Письме о музыке” она увидит в “Тангейзере”. Ясно, что в результате должно было получиться разочарование и масса недоразумений, которые много способствовали неуспеху Вагнера в Париже: виновата была публика, не понявшая намерений автора, но виноват был и автор, действовавший так неосмотрительно. Кроме того, по мнению парижан, самая книга была “запутана, как все сочинения Рихарда Вагнера, где основная мысль всегда загромождена побочными, ненужными объяснениями и где обильные сравнения скорее затемняют, чем освещают предмет”. Словом сказать, в довершение всех бед Вагнер был признан “темным”.

Дурные предзнаменования для участи пьесы начались с пререканий, возникших между опытным, знающим парижские вкусы директором “Оперы”, Альфонсом Ройе и Рихардом Вагнером из-за балета. Ройе с самого начала говорил, что балет в опере – важное условие успеха и что этот важный аксессуар должен быть введен в середине 2-го акта, в половине представления, т. е. около 10 часов вечера, когда съезжались *habitués*[11] театра. Но Вагнер был германский дикарь и решительно не понимал, какое значение могут иметь эти странные *habitués*, являющиеся в театр к концу предста-

вления. Кроме того, по содержанию оперы он находил неуместными танцы во втором акте: они были гораздо целесообразнее в 1-м акте, именно в сцене Venusberg (гора Венеры). Тогда директор театра умыл руки и объявил, что Вагнер “увидит”, что последует, когда в театр придут блестящие члены “Jockey-club’a”. Вагнер со своей стороны навел справки и узнал, что “Jockey-club” – это и есть те странные *habitués*, которые приезжают в театр к концу представления и которым для чего-то нужен балет непременно во втором действии. В своих мнениях он, впрочем, остался непоколебим.

Первое представление состоялось 13-го марта 1861 года. К этому времени, т. е. за время репетиций, по словам французского биографа, Вагнер успел вооружить против себя весь состав театрального мира, т. е. директора, капельмейстера, оркестр, кордебалет – до наемных клакеров включительно, ибо услугами последних он также не пожелал воспользоваться. А ведь это было тоже одно из условий успеха!

Итак, началось представление. Первый акт прошел довольно сносно; послышался, правда, легкий ропот публики, но Вагнер наивно принял этот шум за приветствия и одобрения. Однако – увы! Это были далеко не приветствия. В антракте между первым и вторым действием все члены оппозиции – это и был еще не знакомый Вагнеру “Jockey-club”, приехавший в театр раньше обыкновенного, – бросились в соседние лавочки и скупили там все свистки, какие только были в наличии. И со второго акта началась целая буря: свистки, шум и гам не прекращались до самого конца представления. Тут только Вагнер оценил опытность директора Ройе, тут увидел он, что могут значить кавалеры “Jockey-club’a” и их драматические вкусы. “Эти жокеи, – говорит Адольф Жулльен, – имели слишком много точек соприкосновения с кордебалетом, чтобы потерпеть невнимание к нему Вагнера”...

Говорят, что некоторая часть публики с друзьями Вагнера во главе пыталась отстоять пьесу, *т-те* Меттерних похлопала, говорят, похлопал император, присутствовавший на представлении, но все такие усилия были безуспешны. В третьем акте шум и гам возросли до такой степени, что со сцены ничего нельзя было расслышать. Словом, это был не просто неуспех, это была гибель и оперы, и ее автора, гибель в полном значении этого слова.

Теперь мы сообщим маленькую, но очень характерную для биографии Вагнера подробность. Спрашивается, как принял это фиаско автор “Тангейзера”? Был ли он огорчен, был ли он в отчаянии? Ничего подобного. Он отнесся к происшедшему более чем оригинально. Это было оригинально даже для такого упряма, как Вагнер, всегда убежденного в своей величии и правоте. Именно подметив, что некоторая часть публики все-таки аплодировала, он приписал весь происшедший скандал врагам и интриге, публику *в целом* хвалил, а исход представления называл успехом. Быть может, внутреннее убеждение и подсказывало ему кое-что другое, но, по крайней мере, в Германию он писал об “успехе” “Тангейзера” следующее: “За парижской публикой я настойчиво признаю некоторые очень ценные качества, именно несомненное понимание дела и поистине благородное чувство справедливости. Вот публика (я говорю об этой публике в целом), которой я лично совершенно незнаком, публика, которой газеты и разные болтуны ежедневно рассказывают обо мне самые абсурдные вещи... И что же? Эта публика по целой четверти часа борется за меня против клаки и дает мне самые настойчивые доказательства своего одобрения. Такое зрелище наполнило мое сердце радостью” и пр.

Второе и третье представление прошли не лучше первого, после чего сам Вагнер принужден был просить дирекцию “Оперы” снять “Тангейзера” с репертуара. Теперь над Вагнером везде потешались, все журналы и газеты бранили его почти единогласно. Фиаско “Тангейзера” сделалось модной темой, злобой парижского дня, а сам Вагнер – знаменитостью скандала. Берлиоз торжествовал. Его дурные отзывы о концертах Вагнера теперь оправдались неуспехом “Тангейзера”. Одним словом, Вагнеру оставалось бежать из Парижа. Он так и сделал. Летом 1860 года изгнаннику был разрешен въезд в Германию, кроме пределов Саксонии[12], и, пользуясь этим обстоятельством, Вагнер поспешил выбраться из Парижа: это было летом 1861 года, т. е. вскоре после третьего представления “Тангейзера”.

Глава IX. “От эшафота к трону”

Артистическое путешествие Вагнера по Европе. – Он вывозит из России 35 тысяч рублей и поселяется в Вене. – Безалаберные траты и быстрое наступление нищеты. – Бегство от долгов. – Неожиданный поворот в судьбе Вагнера: новый баварский король Людовик II приглашает Вагнера в Мюнхен и назначает ему пенсию. – “Сценические праздники”. – Недовольство баварцев влиянием Вагнера на их короля. – Вагнер на время уезжает в Швейцарию

Возвратившись в Германию, Вагнер опять начал хлопотать о постановке где-нибудь “Тристана и Изольды”. Однако – увы! – со времени отъезда из Парижа и до самого вызова его в Мюнхен, т. е. в течение трех лет, надежды Вагнера оставались напрасными. Вообще, эти три года были, пожалуй, самыми печальными в его жизни. Ничто ему не удавалось! Единственная мечта – постановка “Тристана и Изольды” – и эта мечта не осуществлялась. Он потерпел неудачи – последовательно, одна за другою, – сначала у герцога Баденского, потом в Вене, затем в Праге, Веймаре и пр. и пр. К довершению несчастья, средства Вагнера истощились к этому времени совершенно.

Чтобы выбраться из этого тяжелого положения, он предпринял продолжительное артистическое путешествие и целый год – с декабря 1862 года по декабрь 1863 года – провел в странствиях по Европе. Таким образом, он побывал в Лейпциге, Вене, Праге, Петербурге, Москве, Пеште, Бреславле и опять в Вене. Эти скитанья отзывались на Вагнере очень тяжело, ибо цель путешествия была, если говорить правду, только коммерческая. У задачах искусства тут нечего и говорить, имелись в виду только “сборы”, а они-то везде оказывались плохими. И наш маэстро, упоминая об этих концертах, с горечью называет их “нелепым предприятием, к которому понудили его бедность, нищета”. Только путешествие по России доставило ему некоторое материальное обеспечение, здесь ему покровительствовала известная любительница искусств великая княгиня Елена Павловна.

Нужно, впрочем, сказать, что виною тяжелого материального положения Вагнера во многих случаях оказывался он сам. Он никогда не умел жить, т. е. не умел считать и тратить деньги. Так, например, из России он привез около 35 тысяч рублей и, поселившись в Вене, по-видимому, вообразил, что его богатство никогда не может иссякнуть. По крайней мере, с этого времени биографы начинают упоминать о каких-то удивительных канапе, купленных нашим еще вчера голодным артистом за 3 тысячи флоринов, о великолепных “tapisseries” [13], специально заказанных Вагнером для его швейцарской виллы, и проч. Словом сказать, у нашего артиста завелась уже и швейцарская вилла. Но, разумеется, русское богатство было исчерпано очень скоро и затем биографию Вагнера приняли в свои испытанные руки разные сатирические листки Вены, которые сообщают, что вскоре от всего богатства маэстро осталась одна пожалованная ему в России табакерка; но пришли воры и похитили и эту табакерку, оставив автору, однако, рукописи “Тристана и Изольды” и “Кольца Нибелунгов”. Таким образом, дела Вагнера шли все хуже и хуже; “Тристана и Изольду” не принимали ни на одну сцену, средств к жизни не было никаких, надежд на будущее тоже, и скоро должно было наступить время, когда не могла не дрогнуть даже и такая железная на-

тура, как Вагнер. И он действительно дрогнул. Рихард Вагнер решил бежать из Вены, да и как бежать – от долгов!

Вагнер имел большой талант, еще большую энергию, ему было в это время уже 50 лет и при всем том он принужден был *бежать* из того общества, в котором имел все права на уважение и самую почетную роль...

Только случай выручил нашего несчастного композитора. В 1864 году умер Максимилиан, король Баварский, и в марте этого года на баварский престол вступил известный Людовик II. Это был 19-летний юноша, мечтатель и мистик, восторженный поклонник “национального драматического искусства” и теорий Вагнера в особенности. “Лоэнгрином” он, как известно, просто бредил, и таким образом, судьба нашего маэстро была в дальнейшем более или менее обеспечена. Однако без курьезов дело, разумеется, и тут не обошлось. Тотчас по вступлении на престол молодой король послал к Вагнеру своего личного секретаря с самым лестным приглашением прибыть в столицу Баварии. Но наш маэстро уже успел уложиться и убежал из Вены, имея все поводы опасаться еще и погони. Свой путь он направил сначала в Швейцарию, но по дороге свернул на Штутгарт, где обещал ему приют старинный приятель его, капельмейстер Эккерт. Между тем баварский посланец гнался за ним по пятам и наконец настиг его в Штутгарте. Можно представить себе, что должен был почувствовать несчастный беглец, когда прочитал письмо короля: теперь он был спасен и теперь же должны были осуществиться все его артистические планы. Немного дней спустя Вагнер уже въехал в Мюнхен, где баварский король встретил его самым радушным образом и тотчас же назначил ему пенсию.

Деятельность Вагнера в Баварии была очень разнообразна. Сильный поддержкой короля, он теперь стал действовать не стесняясь и проводить свои планы и начинания – прежние и новые. Так, вскоре же после приезда в Мюнхен он занялся, по соглашению с королем, реорганизацией мюнхенской консерватории по плану, некогда им выработанному еще в Дрездене. Для “Нибелунгов” задумано было выстроить особый театр, и даже велись об этом переговоры с архитектором Семпером, которого вызвали в Мюнхен. Готовилась постановка “Тристана и Изольды”, для чего выписывались из разных мест Германии артисты-исполнители, могущие удовлетворить взыскательного автора. И Ганс Бюлов, любимый ученик и поклонник Вагнера, тоже был вызван в Мюнхен и даже получил какую-то придворную должность.

А в ожидании постановки “Тристана и Изольды” в Мюнхене давался “Тангейзер”, был вновь поставлен на сцену “Моряк-скиталец” и давались концерты с исключительно вагнеровской программой. Вагнер хотел приучить публику к своей музыке и таким образом подготовить успех для своей новой оперы. Впрочем, для достижения последней цели он принял и некоторые другие меры, а именно: решил, что в театр на представление “Тристана” будет иметь доступ *только* публика, сочувствующая автору. Так, в апреле 1865 года в некоторых венских газетах появилось письмо Вагнера под заглавием “Приглашение моим друзьям”; это “Приглашение” созывало со всего света друзей композитора к предстоящим представлениям или, как он их теперь называл, “праздничным сценическим представлениям”, “сценическим праздникам” (Buhnenfestspiel). 10 июня 1865 года наконец начались эти “сценические празднества”.

Их было всего четыре. Они были действительно образцовыми представлениями во всех отношениях: и по исполнению, и по грандиозности обстановки, и по затратам, каких стоила казне эта опера. Дирижировал все четыре раза Ганс Бюлов, а залу театра

наполняла только избранная публика, действительно вполне дружественная автору. При таких условиях нужно ли говорить, что получился полнейший успех? Громом рукоплесканий отзывалась “избранная” публика; король, присутствовавший на первых двух представлениях, аплодировал после каждого акта, овациям конца не было, и отзвуки этих оваций разлетелись по всем концам Европы; у нас они доставили Вагнеру группу восторженных почитателей и, может быть, сочувствие некоторой части публики, во Франции же произвели обратное действие: там очень смеялись над мюнхенской “избранной” публикой, над этими “сценическими празднествами” с заранее гарантированным успехом и над новой манерой создавать себе популярность.

Итак, положение нашего композитора, казалось, было упрочено: он имел надежную поддержку короля, он имел во всех концах Европы друзей, которые приезжали аплодировать всему, что выходило из-под его пера, он видел наконец грандиозный успех “Тристана и Изольды”. В 1867 и 1868 годах таким же порядком, т. е. с таким же великолепием, с такой же созданной, избранной публикой и таким же успехом были поставлены и разыграны “Тангейзер”, “Лоэнгрин” и “Нюрнбергские певцы” – последнее, только что перед тем оконченное его произведение. Материальное обеспечение Вагнера благодаря щедрости короля было тоже очень удовлетворительно. Но при всем том читатель ошибется, если подумает, что мытарства Вагнера тут и окончились. Нет, еще нет: Вагнера скоро выгнали из Баварии. Но прежде всего скажем несколько слов об отношениях к нашему автору короля Людовика II.

Отношения эти были очень странны. Молодой король питал к Вагнеру нечто гораздо большее, чем обыкновенное чувство уважения; это была привязанность, это была дружба и даже нечто еще большее: это было какое-то страстное обожание, очень близкое к помешательству. Он окружил себя картинами и эстампами, изображавшими разные сцены из музыкальных драм Вагнера; он бредил Вагнером и только Вагнером, решительно забывая свои обязанности правителя. Говорят даже, что он носил костюмы, театральные костюмы разных героев его произведений. Впоследствии он приказал еще изготовить для себя особый челнок, который везли два искусственных лебедя, снабженные очень сложными механизмами; и на том челноке бедный король, одетый в костюм Лоэнгрина, катался по озеру замка Штарнберг, воображая себя рыцарем Грааля. Все эти странности, естественно, тревожили министров короля и производили впечатление политического скандала. Общественное мнение возмущалось все более против короля-мечтателя и всем известного фаворита его Рихарда Вагнера, которому не без основания приписывали всю вину происходившей с королем беды. Все обвиняли Вагнера, что своими разорительными затеями он истощает бюджет небогатой Баварии: чего стоили его дорогие оперы, чего будет стоить предположенный грандиозный театр специально для вагнеровских произведений! Он берет еще от короля значительную пенсию, он ничего не жалеет для удовлетворения своих расточительных привычек – он, этот чужеземец-пруссак, этот атеист, этот заведомый революционер! и пр., и пр. Ненависть населения к Вагнеру возрастала не по дням, а по часам. Автономисты, консерваторы, клерикалы, словом, все партии соединились против Вагнера. А сколько тут было еще личных врагов его: разных профессоров консерватории, благодаря ему потерявших занятия, оперных артистов, им обойденных и т. д., и т. д. Вагнер имел удивительную способность восстанавливать против себя решительно всех и вся.

Король долго не желал замечать этого общего негодования; но недовольство народа стало принимать наконец такой тревожный и грозный характер, что благоразумие заставило Людовика II уступить общим требованиям, “чтобы доказать, – говорил он в письме к одному из своих министров, – что доверие и любовь его возлюбленного народа стоят в его глазах на первом месте”. Вагнер должен был удалиться из Баварии, по крайней мере, на время. А верноподданные короля Баварского были чрезвычайно довольны и уверяли друг друга, что ненавистный Вагнер уехал навсегда. В ознаменование такого счастливого события мюнхенский “Punch” поместил изображение “бедного путешественника”, направляющегося в Женеву. С клюкой в руке, в помятом цилиндре шагает он по дороге, держа в руках билет с надписью “8 тысяч флоринов ежегодно”. Так провожал Мюнхен нашего многострадального композитора.

Вагнер уехал в Швейцарию. Мюнхен успокоился. Вскоре после этого началась война Германии с Австрией, в которой Бавария принимала деятельное участие, и внимание баварцев, таким образом, было отвлечено и от Вагнера, и от его музыки. А года через два после войны раздражение против Вагнера и совсем исчезло, так что он мог беспрепятственно вернуться в столицу Баварии к постановке на тамошней сцене “Нюрнбергских Певцов”. Последняя гроза в жизни Вагнера, таким образом, миновала. Последняя – да! Но в это время нашему композитору было уже 55 лет.

Глава X. Музыкальный гений Германии

Временное возвращение к литературной деятельности. – Императорский марш и пожертвование Вильгельмом 1300 талеров на “национальное” вагнеровское искусство. – Образование “вагнеровских обществ” в Германии и сборы пожертвований на постройку специального вагнеровского театра. – Торжественное открытие его в Байрейте. – Реформаторская слава и смерть Вагнера

Почти одновременно с постановкой на мюнхенской сцене “Нюрнбергских Певцов”, в июне 1868 года, Вагнер издал в свет брошюру под заглавием “Немецкое искусство и немецкая политика”. Эта брошюра имеет решительный характер памфлета, направленного против Франции.

Вот в двух словах ее содержание.

Союзная армия освободила Германию от ненавистного ига Наполеона I. Но какая польза в том, что Франция была побеждена материально, когда она продолжает побеждать своих победителей влиянием своей литературы и искусства? Чтобы дать отпор этому нравственному гнету, недостаточно штыков и пушек – нужно создать национальное немецкое искусство, которое могло бы противостоять французскому влиянию. Далее можно понять, что образцы такого “национального искусства” уже созданы Вагнером и что важнейшие из них по вине германских владетельных особ, очень скупых на денежные средства, остаются до сих пор неизвестными германской публике. Требовалось, одним словом, чтобы где-нибудь были поставлены “Нибелунги”.

Увы! Автору тетралогии приходилось еще долго ждать, пока “Кольцо Нибелунгов” попало на сцену – по крайней мере, в том виде, в каком желал композитор. Это было слишком разорительное предприятие: чтобы угодить требованиям Вагнера, нужна была для тетралогии совсем особая, слишком, чрезмерно дорогая обстановка, нужен был специальный театр – грандиозный и по средствам сцены и, разумеется, по стоимости. Король Баварский, всегда благосклонный к нашему композитору, пытался, правда, сделать для Вагнера, что было в его средствах, и ставил на сцену отдельные части тетралогии, например, в 1869 году – “Рейнское Золото”, а в следующем, 1870 году – вторую часть “Валькирии”. Но все это было не то, о чем мечтал Вагнер. Свой успех и свое значение он полагал именно в целом; только исполнение *всей* тетралогии могло дать публике надлежащее понятие о творении Вагнера; только в таком виде “Кольцо Нибелунгов” становилось образчиком истинного “национального германского искусства”. Но король Баварский был слишком беден для грандиозного предприятия Вагнера.

И вот в ожидании будущего благоприятного стечения обстоятельств наш маэстро опять принялся за литературную деятельность. В 1870 году была вновь издана прежняя, известная брошюра его “О юдаизме в музыке”, теперь уже подписанная полным именем автора. И как бы желая воспользоваться шумом, произведенным этою брошюрой, Вагнер вслед за тем публиковал еще две работы критического характера. Первая из них была озаглавлена “Ueber das Dirigiren” (о дирижировании). Она задевала многих из действующих и прославленных капельмейстеров и возобновила все споры за и против Вагнера и его музыкальных идей. Нужно заметить, что несмотря на

свою крайность этот маленький музыкальный трактат считается одним из лучших произведений, вышедших из-под пера Вагнера. Вторая брошюра носит заглавие “Бетховен”. Она появилась в декабре 1870 года и представляет из себя, в сущности, довольно странное сочинение. Там вы находите и музыку, и Шопенгауэра, и Бетховена. Самое лучшее, что можно извлечь оттуда, это мысли Вагнера о значении музыки Бетховена, которые действительно заслуживают серьезного внимания.

В том же 1870 году Вагнер, овдовевший еще в начале 1866 года, вторично женился на m-me Бюлов, разведенной жене своего любимого ученика и поклонника Ганса Бюлова, урожденной m-lle Лист. Это было со стороны Вагнера одно из тех редких увлечений сердца, какие судьба иногда посылает избранным людям даже и на склоне их дней. Со стороны же m-me Бюлов это был шаг вполне человеческий и вполне понятный, хотя в то время ей было уже 29 лет и она имела четверых детей. Ганс Бюлов уж слишком фанатично поклонялся Вагнеру; супруга Бюлова уже слишком часто слышала о божественной гениальности Вагнера и наконец предпочла божество жрецу этого божества. Впрочем, оскорбленный в этом инциденте держал себя в высшей степени благородно. Он более никогда не встречался ни со своим прежним учителем, ни с его новой женой. “Если бы, – говорил он, – это был человек, которого позволительно убить, то это было бы уже давно сделано”. И затем, ненавидя соперника, он остался таким же, как и прежде, горячим пропагандистом его идей и произведений. От нового брака Вагнера родился вскоре сын, которого отец, в то время очень занятый третьей частью тетралогии, назвал в честь героя драмы Зигфридом.

Между тем, желание видеть свою тетралогия в целом на сцене, которая удовлетворяла бы всем требованиям ее автора, не покидала Вагнера. Но для того, чтобы это желание могло осуществиться, нужен был совсем особенный, специальный театр. Для реализации такого предприятия нужны были огромные средства, какими не располагал король Баварский. И вот наш бедный композитор стал соображать так: Германия только что превратилась в империю; новый император, впрочем, очень мало склонный к искусству вообще и к музыке в частности, должен покровительствовать, однако, “национальному германскому искусству”. Кроме того, новоиспеченная империя заручилась во Франции порядочным кушем денег... О, если бы он знал, куда ушли потом эти французские деньги! Как бы то ни было, Вагнер на всякий случай написал “Kaisermarsch”, который предназначался ко дню коронации нового императора. От этого марша ведь могли получиться такие спасительные последствия для “национального германского искусства”... Однако увы! Все последствия выразились только в том, что император прислал автору “Kaisermarsch’a” 300 талеров. Этого было, конечно, слишком мало для грандиозных целей Вагнера, и не о таком вознаграждении он мечтал, когда писал свой “Kaisermarsch”. Он был недоволен и не скрывал недовольства; свое предприятие, т. е. основание особого театра для своих “национальных” произведений, он считал делом патриотическим, “вполне достойным поддержки нашего молодого императорского правительства”, тем более, что “германский народ сам по себе беден и не имеет в своем распоряжении обширных средств, необходимых для удовлетворения его интеллектуальных потребностей. Правительство же в это время было богато до избытка” и пр. Как бы то ни было, достоверно известно, что правительство из всех французских миллиардов уделило на “национальное” вагнеровское искусство только 300 талеров.

Тогда наш композитор обратился к патриотизму народа, к тому самому народу, который, по собственным словам Вагнера, был беден и не располагал средствами для удовлетворения своих интеллектуальных потребностей. И народ дал средства, нужные для осуществления патриотических целей Вагнера. Повсюду в Германии, а затем и за границей стали образовываться “Вагнеровские Общества” (Wagnervereins), имевшие целью собрание средств, необходимых для постройки театра, в котором давались бы только вагнеровские произведения, а ближайшим и главным образом – его тетралогия. И к весне 1872 года сборы эти дали уже такие крупные результаты, что можно было приступить к постройке предполагаемого театра.

Теперь возникал вопрос о месте, где следует воздвигнуть театр-святилище германского искусства. Вагнер желал оставаться в пределах Баварии, вблизи своего покровителя-короля. Но он решительно отказывался от враждебного ему Мюнхена, и таким образом, окончательный выбор его пал на Байрейт, маленький городок Верхней Франконии, с населением в 20 тысяч человек. Правда, такое незначительное население не могло дать Вагнеру достаточной публики для его будущего театра, да и художественное развитие местных жителей стояло не очень высоко, но зато тут не было и вражды к Вагнеру, как в Мюнхене, тут не было, одним словом, ни предубежденности, ни установившихся привычек, ни традиций. И Вагнер решил вопрос. В начале 1872 года он переехал с семейством в Байрейт и построил там себе дом, а в мае того же года, в день его рождения, последовала и закладка театра. Около двух тысяч певцов и музыкантов собралось в Байрейт к дню торжества; король Людовик II прислал Вагнеру телеграмму самого милостивого содержания, выражая в ней свою неизменную благосклонность к автору трилогии и приветствуя “великое предприятие”. Словом, торжество было и полное, и ничем не омраченное.

Событие 22-го мая 1872 года было, разумеется, чрезвычайно утешительно, но до окончания постройки театра и постановки на сцене “Кольца Нибелунгов” было все-таки еще далеко: приходилось подождать до лета 1876 года, когда тетралогия наконец увидела свет. Между тем судьба послала Вагнеру еще одно испытание, впрочем, на этот раз уже несомненно комического свойства. Нашелся именно какой-то доктор Пушман (Puschmann), который опубликовал – это было в конце 1872 года – что Вагнер страдает психическим расстройством. Почтенный доктор говорил, будто он очень восхищается “Тангейзером” и “Лоэнгрином”, но что творческая сила автора этих опер поразительно ослабела и даже иссякла совершенно со времени его прибытия в Мюнхен, где и обнаружили первые признаки его болезни. “Считая с этого времени, – утверждал доктор, – артист оказывается угнетенным скорбными мыслями о своем бессилии, и все попытки вновь пробудить свой гений привели его лишь к самым плачевным результатам”, и проч. Под “плачевными” результатами нужно, стало быть, понимать такие вещи, как “Нюрнбергские Певцы”, “Тристан и Изольда”, “Кольцо Нибелунгов” и проч. Эта выходка объяснялась, как говорят, личной злобой и, разумеется, никаких последствий для Вагнера и его артистической репутации не имела.

А затем – наш биографический очерк оказывается оконченным, ибо дальше для нашего композитора наступил период признанной славы, ряд триумфов, довольно спокойная и даже комфортабельная жизнь, и впереди еще сияла волшебным светом посмертная слава. Но ни триумфов, ни славы нашего автора мы описывать не будем, потому что успехи и удачи Вагнера, явившиеся чуть не на краю его могилы, предста-

влияются нехарактерными в жизни гениального человека, проводшего почти всю жизнь среди неудач и неуспехов. Вагнер умер 13 февраля 1883 года в Венеции и похоронен в Байрейте. Вскрытие показало, что смерть произошла от разрыва сердца.

Источники

1. *Adolph Jullien*. “Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres”. Paris, 1886.
2. *Alfred Ernst*. “Richard Wagner et le drame contemporain”. Paris, 1887.
3. *Camille Benoit*. “Souvenir de Richard Wagner”. Paris, Scohtt, 1885.
4. *Catulle Mendes*. “Richard Wagner”, Paris, 1886.
5. *C. Glasenapp*. “Richard Wagner’s Leben und Wirken”.
6. Русские журналы и газеты 1868 года.

Примечания

1

по преимуществу (ϕp)

2

Эта опера под заглавием “Bianca e Giuseppe” исполнялась первый раз в Праге в 1848 году

Считаем нелишним привести из упомянутого сочинения Вагнера следующую цитату: “Звуки различных инструментов, вполне неопределенные по своему значению, существовали в первобытной природе, в качестве органов этой природы, гораздо раньше, чем появился на земле человек, способный уразуметь эту неопределенную гармонию. Совсем иное значение имеет человеческий голос: он прямой истолкователь человеческого сердца, он передает все наши ощущения, индивидуальные (конкретные) и отвлеченные. Таким образом его сфера является, правда, ограниченной, но зато его проявления всегда ясны и определены. Итак, соедините оба эти элемента: передайте эти отрывочные и неопределенные звуки дикой природы при посредстве наших инструментов, а с другой стороны передайте при посредстве человеческого голоса вполне определенные ощущения человеческой души, – и голос разумной человеческой души умерит, приведет в границы, осветит и объяснит голоса дикой силы природы”. И далее: “Если бы я стал писать оперную музыку, совершенно отвечающую моим идеям, я не ввел бы туда ни арий, ни дуэтов, ни всего остального хлама, который признается необходимым условием современной оперы”

“Моряк-скиталец” Вагнера превратился на французской сцене в “Vaisseau Fantome” (2-актный) с музыкой Dietch'a, и был поставлен на сцену в ноябре 1842 года, когда Вагнер уже уехал из Парижа. Опера выдержала всего 11 представлений. Это был неуспех, очень польстивший самолюбию нашего автора

Впоследствии, в 1853 году, Шуман изменил даже и это относительно хорошее мнение свое о Вагнере и писал так: “Вагнер, если нужно высказаться в коротких словах, не есть хороший музыкант: ему не хватает необходимого чувства формы и красоты звука. Вне представления его музыка бедна; это – музыка любителя, пустая и безвкусная”. Вне *представления!* – Да ведь Вагнер писал “музыкальные драмы”, т. е. музыку для драматического “представления”, и на другое значение своей музыки вовсе не претендовал!

Это-то сочинение и послужило первоисточником бесчисленных острот о “музыке будущего”, где осмеивался Вагнер, будто бы претендовавший писать музыку будущего

Влияние идей Шопенгауэра можно отметить, кроме “Тристана и Изольды”, в следующих произведениях Вагнера: “Кольцо Нибелунгов”, “Парсиваль” и в эскизе неоконченной драмы “Победители”. Этот эскиз разрабатывал буддийскую тему, но был оставлен автором и, как говорят, превратился в “Тристана и Изольду”

Выше мы уже упоминали о следах влияния Шопенгауэра, которые можно отметить в “Тристане и Изольде”

Вагнер надеялся, что герцог Баденский позволит ему въезд в свою столицу, и летом 1859 года он даже подал об этом прошение, но получил отказ

завсегдатаи ($\phi p.$)

В марте 1862 года ему был разрешен въезд и в Саксонию. Таким образом, Вагнер провел в изгнании целых 13 лет

коврах ($\phi p.$)