

42 коп.



ВАГНЕР

А. КЕНИГСБЕРГ

Р и х а р д
ВАГНЕР

1813—1883

КРАТКИЙ ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА

ПОПУЛЯРНАЯ МОНОГРАФИЯ

Издание 2-е



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение
1972

Глава I

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Шел 1813 год. Бурные события сотрясали Европу. Кровавое десятилетие наполеоновских войн подходило к концу. «Великая армия» Наполеона погибла в снегах России. На полях Германии, под Лейпцигом, собрались войска русских, пруссаков, австрийцев, шведов для нанесения последнего, сокрушительного удара. Четыре дня (16—19 октября) длилось кровопролитное сражение. Французская армия была окончательно разгромлена; без шляпы, галопом проскакал Наполеон по одной из улиц Лейпцига, чтобы никогда больше не вернуться в Германию. Под стенами Лейпцига, на его улицах и площадях лежали трупы убитых. Вскоре в городе вспыхнула эпидемия, унесшая много жертв. Среди них был полицейский чиновник Фридрих Вагнер.

Лейпциг входил в состав Саксонского королевства. Саксония гордилась славными историческими традициями. В XVI веке она была оплотом реформации; в Лейпциге выступал Мартин Лютер, здесь творил знаменитый художник Лука Кранах. Лейпцигский университет, основанный в 1409 году, считался одним из лучших в Европе. В расписанном аллегорическими картинами концертном зале Гевандхауза происходили регулярные концерты, а собор святого Фомы хранил память о величайшем немецком композиторе первой половины XVIII века Иоганне-Себастьяне Бахе, работавшем там органистом и руководителем хора. В Лейпциге был целый квартал книгоиздателей и книготорговцев (среди них — знаменитая фирма Брокгауз, издававшая «Энциклопедический словарь»), известные

нотные издательства. Саксония славилась фарфором, сукнами, кружевами; в Лейпциге несколько раз в году устраивались ярмарки. В столице Саксонии Дрездене находились итальянская опера и прославленная картинная галерея, помещавшаяся в знаменитом архитектурном сооружении XVIII века — дворце Цвингер.

Начало XIX века ознаменовалось пробуждением национального самосознания в Германии. Ее лучшие сыновья не щадили жизни в борьбе за свободу родины. Народ воспевал их подвиги в своих песнях. Поэты вслушивались в народные песни, собирали, записывали, обрабатывали легенды и сказки, создавали собственные произведения в духе народного творчества. Ахим Арним и Клеменс Брентано издали в 1806—1808 годах сборник текстов народных песен «Чудесный рог мальчика». Братья Вильгельм и Якоб Гримм собрали сказки и старинные сказания, воспевающие героическое прошлое Германии. Появились исследования об эпических песнях, средневековой поэзии рыцарей-миннезингеров. Национальная романтическая литература расцветала на благодатной почве фольклора.

Народные легенды питали и творчество немецких композиторов, стремившихся создать национальную романтическую оперу. Правители германских княжеств увлекались всем чужеземным и презрительно относились к родному искусству. В первой половине XIX века в Германии ставилось немецких опер в два раза меньше, чем итальянских. Дрезден называли «Флоренцией на Эльбе»: театр итальянской оперы господствовал безраздельно, и основание в 1817 году немецкой оперы встретило сильнейшее противодействие правящих кругов. В Берлине музыкальным диктатором в течение 20 лет был итальянский композитор Гаспаро Спонтини, писавший пышные оперы с шумными оркестровыми эффектами.

В борьбе с чужеземным влиянием создавались оперы немецких композиторов. Вначале это были малоудачные попытки. Только сюжеты являлись национальными. В них рассказывалось о горестной судьбе таинственной русалки Ундины, обманутой людьми (опера «Ундина» по поэме Ламонт-Фуке, известной русскому читателю в переводе Жуковского; музыка Э.-Т.-А. Гофмана, автора фантастических новелл). Пе-

ред зрителем развевались чудесные приключения чернокожника доктора Фауста (опера «Фауст» композитора, скрипача, дирижера Л. Шпора). А музыка оставалась подражательной, лишенной яркой национальной окраски, несмотря на отдельные выразительные эпизоды. «Ундина» была поставлена в Берлине в 1816 году; вскоре театр сторел, а с ним и ноты оперы. Но из пепла «Ундины» через 5 лет родилась первая немецкая национальная романтическая опера: на сцене вновь отстроенного театра 18 июня 1821 года состоялась премьера «Вольного стрелка» Карла-Марии Вебера. Фантастическое предание о черном охотнике, заключившем союз с дьяволом и едва не погубившем честного юношу; народные обычаи и обряды, романтика леса, населенного привидениями, — все это получило в музыке Вебера необычайно яркое и правдивое воплощение. Хоры его стали народными песнями и распевались по всей Германии, фантастическая сцена литься волшебных пуль поражала современников красочными эффектами оркестра.

Через год после берлинской премьеры «Вольный стрелок» был поставлен в Дрездене — и навсегда покорил 9-летнего Вагнера.

Вильгельм-Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года. Всего в семье было девятеро детей, но двое умерли в раннем возрасте. Отец скончался в год рождения Рихарда. По желанию отца, страстного театралла, старшая дочь Розалия стала актрисой: в 16 лет она дебютировала в Лейпцигском театре; другая дочь, Луиза, с десяти лет выступала на сцене и также посвятила себя театру; третья дочь, Клара, рано сформировалась как превосходная певица и в 16 лет с успехом исполнила в театре итальянской оперы в Дрездене роль Золушки в одноименной опере Россини. Старший сын Альберт готовился посвятить себя медицине, но любовь к театру взяла верх, и он сделался певцом и режиссером. С театром был связан и отчим — актер, драматург и художник Людвиг Гейер, заменивший Рихарду отца.

Гейер взял на себя заботы о семье умершего друга. Он женился на матери Рихарда — простой, малообразованной, но веселой и мужественной Иоганне-Розине Бетц — и увез семью из Лейпцига в Дрезден. Рихард очень любил Гейера и считал его своим отцом. Всю

Ничто не указывало на то, что Вагнер станет музыкантом. Его биография резко отличается от жизнеописаний большинства выдающихся зарубежных композиторов. В детстве он не проявлял яркой музыкальной одаренности. В доме Гейера был рояль, на нем учились играть сестры. Рихард часто присутствовал на их занятиях, но языки и литература привлекали его больше. Правда, он любил слушать городской оркестр, игравший в «Большом саду» в Дрездене, и даже настраивание инструментов рождало в его душе странное волнение и восторг. Но, когда 12-летнего Рихарда стали учить игре на рояле, особых успехов он не показывал. Вместо того, чтобы терпеливо разучивать гаммы и упражнения, он попытался играть увертюру к «Вольному стрелку». Однажды за этим занятием его застал учитель и, рассердившись, объявил, что из него ничего не выйдет. «И он был прав, — писал, вспоминая об этом, Вагнер. — Я за всю жизнь не научился играть на рояле»¹. Не научился он и игре на скрипке. Казалось, все шло к тому, что из Вагнера получится поверхностный музыкант-любитель... И сочинение музыки, начавшееся внезапно, как все его увлечения, вначале казалось тоже не больше чем очередным увлечением.

Воображение мальчика поразила личность Вебера, который с 1817 года работал в Дрездене дирижером немецкой оперы, с большим трудом организованной им в противовес итальянской опере. Гейер пел под его управлением, и в веселой компании, собиравшейся в доме артиста, иногда можно было видеть Вебера. Однажды мать показала ему 9-летнего Рихарда, и Вебер заинтересовался, кем хочет быть мальчик: может быть, музыкантом? Но мать отвечала, что хотя Рихард и увлекается «Вольным стрелком», однако его музыкальное дарование не проявляется ни в чем. Когда Рихард встречал на улицах Дрездена худого, больного Вебера, он испытывал перед ним благоговение, а когда видел его в театре за дирижерским пультом², восторгу Рихарда не было конца: Вебер казался ему могущест-

венней короля и императора. Каждый раз, когда в театре шел «Вольный стрелок», мальчик умолял мать отпустить его на спектакль, нередко прибегая к слезам. Он выпросил у матери несколько грошей, чтобы купить нотной бумаги и переписать для себя патристическую песню Вебера. Рихард познакомился и подружился с одним молодым человеком только потому, что тот умел играть увертюру к «Вольному стрелку». В 1825 году Рихард присутствовал при том, как его сестра Розалия разучивала роль под руководством Вебера в одном из его произведений. Через год мальчик с ужасом узнал, что Вебер умер от чахотки в далеком Лондоне во время гастролей...

Другой композитор, открывший Вагнеру его призвание, — Бетховен. С Бетховена «начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век», — писал академик Б. Асафьев. Девять симфоний Бетховена, его сонаты, концерты, увертюры, опера «Фиделио» овеяны героическим дыханием Французской революции, идеями свободы, равенства, братства, они зовут от мрака к свету, к борьбе за всеобщее счастье. Бетховен умер весной 1827 года в Вене, а в начале следующего года в Лейпциге Вагнер впервые услышал бетховенские симфонии в концертах Гевандхауза. Впечатление было потрясающим. Впоследствии, описывая чувства своего героя — молодого немецкого музыканта — в новелле «Паломничество к Бетховену», Вагнер передавал собственные переживания: «...однажды я услышал исполнение бетховенской симфонии, впал после этого в лихорадочное состояние, заболел, а когда выздоровел, то сделался музыкантом». По образцу музыки Бетховена к трагедии «Эгмонт» Гёте он решает писать музыку к своей трагедии «Лейбальд и Аделаида».

Так Вагнер нашел свой путь, и по этому пути он твердо шел всю жизнь, с непостижимым упорством преодолевая любые препятствия.

Он самостоятельно, без помощи учителей, изучил теорию композиции. Не говоря ни слова родным, он однажды принес из библиотеки нужную ему книгу, хотя у него не хватило денег, чтобы уплатить за право пользования ею. Он тайком начал брать уроки композиции, еще не зная, кто заплатит учителю, но они не удовлетворяли Вагнера. Учитель сухо и скучно излагал правила о том, как нельзя писать, Рихард же хотел

¹ Он не стал настоящим пианистом, но проигрывал друзьям свои оперы и аккомпанировал певцам.

² Вебер первый стал дирижировать на специальном месте в центре оркестра: раньше дирижер находился за пультом первого скрипача.

Ничто не указывало на то, что Вагнер станет музыкантом. Его биография резко отличается от жизнеописаний большинства выдающихся зарубежных композиторов. В детстве он не проявлял яркой музыкальной одаренности. В доме Гейера был рояль, на нем учились играть сестры. Рихард часто присутствовал на их занятиях, но языки и литература привлекали его больше. Правда, он любил слушать городской оркестр, игравший в «Большом саду» в Дрездене, и даже нараивание инструментов рождало в его душе странное волнение и восторг. Но, когда 12-летнего Рихарда стали учить игре на рояле, особенных успехов он не показывал. Вместо того, чтобы терпеливо разучивать гаммы и упражнения, он попытался играть увертюру к «Вольному стрелку». Однажды за этим занятием его застал учитель и, рассердившись, объявил, что из него ничего не выйдет. «И он был прав, — писал, вспоминая об этом, Вагнер. — Я за всю жизнь не научился играть на рояле»¹. Не научился он и игре на скрипке. Казалось, все шло к тому, что из Вагнера получится поверхностный музыкант-любитель... И сочинение музыки, начавшееся внезапно, как все его увлечения, вначале казалось тоже не больше чем очередным увлечением.

Воображение мальчика поразила личность Вебера, который с 1817 года работал в Дрездене дирижером немецкой оперы, с большим трудом организованной им в противовес итальянской опере. Гейер пел под его управлением, и в веселой компании, собиравшейся в доме артиста, иногда можно было видеть Вебера. Однажды мать показала ему 9-летнего Рихарда, и Вебер заинтересовался, кем хочет быть мальчик: может быть, музыкантом? Но мать отвечала, что хотя Рихард и увлекается «Вольным стрелком», однако его музыкальное дарование не проявляется ни в чем. Когда Рихард встречал на улицах Дрездена худого, больного Вебера, он испытывал перед ним благоговение, а когда видел его в театре за дирижерским пультом², восторгу Рихарда не было конца: Вебер казался ему могущест-

¹ Он не стал настоящим пианистом, но проигрывал друзьям свои оперы и аккомпанировал певцам.

² Вебер первый стал дирижировать на специальном месте в центре оркестра: раньше дирижер находился за пультом первого скрипача.

венней короля и императора. Каждый раз, когда в театре шел «Вольный стрелок», мальчик умолял мать отпустить его на спектакль, нередко прибегая к слезам. Он выпросил у матери несколько грошей, чтобы купить нотной бумаги и переписать для себя патристическую песню Вебера. Рихард познакомился и подружился с одним молодым человеком только потому, что тот умел играть увертюру к «Вольному стрелку». В 1825 году Рихард присутствовал при том, как его сестра Розалия разучивала роль под руководством Вебера в одном из его произведений. Через год мальчик с ужасом узнал, что Вебер умер от чахотки в далеком Лондоне во время гастролей...

Другой композитор, открывший Вагнеру его призвание, — Бетховен. С Бетховена «начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век», — писал академик Б. Асафьев. Девять симфоний Бетховена, его сонаты, концерты, увертюры, опера «Фиделио» овеяны героическим дыханием Французской революции, идеями свободы, равенства, братства, они зовут от мрака к свету, к борьбе за всеобщее счастье. Бетховен умер весной 1827 года в Вене, а в начале следующего года в Лейпциге Вагнер впервые услышал бетховенские симфонии в концертах Гевандхауза. Впечатление было потрясающим. Впоследствии, описывая чувства своего героя — молодого немецкого музыканта — в новелле «Паломничество к Бетховену», Вагнер передавал собственные переживания: «...однажды я услышал исполнение бетховенской симфонии, впал после этого в лихорадочное состояние, заболел, а когда выздоровел, то сделался музыкантом». По образцу музыки Бетховена к трагедии «Эгмонт» Гёте он решает писать музыку к своей трагедии «Лейбальд и Аделаида».

Так Вагнер нашел свой путь, и по этому пути он твердо шел всю жизнь, с непостижимым упорством преодолевая любые препятствия.

Он самостоятельно, без помощи учителей, изучил теорию композиции. Не говоря ни слова родным, он однажды принес из библиотеки нужную ему книгу, хотя у него не хватило денег, чтобы уплатить за право пользования ею. Он тайком начал брать уроки композиции, еще не зная, кто заплатит учителю, но они не удовлетворяли Вагнера. Учитель сухо и скучно излагал правила о том, как нельзя писать, Рихард же хотел



Карл-Мария Вебер

как можно скорей узнать, как надо писать. И он лихорадочно учился у Бетховена, переписывая по ночам его партитуры¹ и усердно изучая их.

«Кульминационным пунктом безрассудства», как говорил впоследствии Вагнер, явилась его увертюра, исполненная в 1830 году: «Для большего уразумения того, кто захотел бы изучить мою партитуру, я думал ее расписать различными чернилами: струнные — красными, деревянные духовые — зелеными и медь — черными. Девятая симфония Бетховена в сравнении с этой чудесно скомбинированной увертюрой должна была показаться сонатой Плейеля². При исполнении ее мне повредили регулярно повторяющиеся через каждые четыре такта громкие удары литавр: публика вначале была изумлена, приняв в своем неведении этот эффект за упрямство литавриста, а затем впала в глубоко огорчившую меня веселость. Это первое исполнение моего сочинения, — иронически заключает Вагнер, — произвело на меня глубокое впечатление».

Эту курьезную увертюру взялся исполнить Генрих Дорн, молодой дирижер и композитор, будущий учитель Шумана, руководитель придворного театра в Лейпциге. Он сделал это из уважения к Вагнеру, который в 17 лет знал музыку Бетховена как никто другой. Благодаря близости к Дорну Вагнер становится завсегдатаем Лейпцигского театра. В 1827 году здесь стала играть его сестра Луиза, и мать с тремя младшими детьми вновь вернулась в Лейпциг; вскоре Луиза вышла замуж за

¹ Партитура — изложение музыкального произведения на нотных строчках для всех инструментов оркестра.

² Девятая симфония Бетховена — одно из величайших творений мировой музыки. Плейель — незначительный французский композитор.

книгоиздателя Брокгауза и покинула сцену; ее место в театре заняла Розалия.

В театре шли и драматические, и оперные спектакли. На Вагнера сильное впечатление произвели впервые поставленный на сцене «Фауст» Гёте (Розалия играла Гретхен), трагедии Шекспира и оперы — «Немая из Портучи» французского композитора Обера (с Розалией в главной роли) и в меньшей мере «Вильгельм Телль» Россини. Эти оперы рождены в Париже в преддверии революции 1830 года. В них рассказывается о народных вос-



Людвиг ван Бетховен

станиях, о борьбе с тиранами, в ярких красочных массовых сценах раскрывается образ народа. Особенно потрясло Вагнера исполнение главной роли в опере «Фиделио» Бетховена знаменитой немецкой певицей Вильгельминой Шредер-Девриент. Вот как вспоминал об этом впоследствии Вагнер: «По окончании спектакля я бросился к одному знакомому, чтобы у него написать ей краткое письмо. В этом письме я с пафосом объявлял великой артистке, что отныне осознал смысл своей жизни, и что если она когда-нибудь услышит мое имя в мире искусства покрытым славой, то пусть вспомнит, что это ее заслуга, что в этот вечер она раскрыла предо мною то, к чему я отныне клянусь стремиться».

Теперь, когда выбор был окончательно сделан, другие занятия мало интересовали Вагнера. В школу он почти не ходил, занимался плохо, на уроках тайком читал «Фауста» Гёте и размышлял, какой это прекрасный материал для оперы. Историю он изучал не на уроках, а в книгоиздательстве Брокгауза, корректируя многотомный исторический труд, чтобы заработать немного денег. Не надеясь благополучно закончить школу, Вагнер перешел в другую, но, не доучившись

и в ней, поступил в 1831 году вольнослушателем в Лейпцигский университет в качестве «студента музыки». Однако и тут занятия не увлекали его: курсы философии и эстетики велись плохо. Ненадолго он погрузился в беззаботную атмосферу студенческой жизни со своеобразным бытом студенческих корпораций, уставом, формой одежды, дуэлями и т. п., но скоро разочаровался и с новым пылом отдался занятиям музыкой.

На этот раз Вагнеру повезло. Его педагог Теодор Вейнлиг, кантор при церкви святого Фомы, где когда-то работал Бах, понял, что требовалось молодому композитору. Учитель анализировал произведения классиков, и по этим образцам Вагнер писал свои работы, ошибки которых Вейнлиг тщательно разбирал и объяснял. Занятия продолжались полгода. Затем Вейнлиг заявил Вагнеру, что больше ничему не может его научить. Вагнер всегда с уважением относился к своему единственному учителю и посвятил ему первое опубликованное произведение — Сонату для фортепиано.

Изучение музыки не отгораживало молодого Вагнера от общественных событий, волновавших Германию. Революция 1830 года во Франции нашла отклик в Лейпциге, здесь же оказались поляки-эмигранты, участники восстания 1831 года. Весть о поражении восставших Вагнер воспринял как личную катастрофу — и когда в Лейпциге был организован комитет помощи беженцам во главе с Брокгаузом, всячески старался помочь чем мог этим гордым, прекрасным людям. 3 мая 1832 года они праздновали день польской конституции. В гостинице на окраине города духовой оркестр играл польские народные песни, звучали пламенные речи об отчизне, о свободе, в которых прорывалась горечь изгнания... «Сон этой ночи» Вагнер воплотил в увертюре «Польша»; тогда же один из друзей подал ему мысль написать оперу о национальном герое польского народа Тадеуше Костюшко.

Композиторское дарование Вагнера вдруг, к восемнадцати-девятнадцати годам, прорвалось очень бурно: он создавал одно за другим фортепианные и оркестровые произведения, симфонию, музыку к «Фаусту» Гёте. Принялся даже за оперу «Свадьба» на собственное либретто в духе фантастических новелл Гофмана. Однако сестра Розалия, мнением которой Вагнер до-

рожил, не одобрила этого замысла, и он сжег рукопись; до нас дошел только небольшой фрагмент ее. Некоторые из вагнеровских сочинений были вскоре исполнены, и в лейпцигских газетах появились о них похвальные отзывы.

Годы учения окончились. Начиналась практическая школа жизни.

Глава II

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

В конце января 1833 года Вагнер поехал в Вюрцбург, получив от местного Общества любителей музыки лестное предложение дирижировать там своей увертюрой. В Вюрцбургском театре пользовался большим успехом его старший брат Альберт — актер, певец и режиссер. Благодаря его содействию Рихард получил работу в театре. В его обязанности входило репетировать с хором и разучивать с певцами их партии. В Вюрцбурге он пробыл год, на практике изучил современный репертуар, типичный для провинциальных театров. К этому присоединялась работа дирижера в Обществе любителей музыки (где исполнялись его произведения) и, конечно, композиция.

В Вюрцбурге Вагнер написал (за 5 месяцев) свою первую оперу «Фей», по сказке «Женщина-змея» итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци. Вагнер словно следовал совету своего любимого писателя Гофмана, который видел в этих «сказках для театра» богатейший источник сюжетов для опер. «Фей» Вагнера — произведение незрелое, несамостоятельное, в духе немецких сказочных опер того времени, о любви смертного и феи, с таинственными духами, фантастическими превращениями и счастливой развязкой.

В январе 1834 года Вагнер возвратился в Лейпциг, надеясь увидеть здесь «Фей» на сцене; однако опера была отвергнута дирекцией; безуспешными оказались и попытки сестры Розалии добиться постановки в Праге и Шредер-Девриент — в Дрездене («Фей» увидели свет ramпы лишь через 5 лет после смерти Вагнера). Но это не обескуражило композитора: с новым приливом творческих сил он принялся за работу над второй

оперой — «Запрет любви» по комедии Шекспира «Мера за меру», — законченной два года спустя. Это — резкий контраст «Феям»: вместо туманного царства духов — улицы итальянского города Палермо, охваченного вихрем карнавала, вместо «идеальной» фантастической любви — борьба за свободу простых человеческих чувств, веселая насмешка над ханжеством и лицемерием. Если первое произведение написано в традициях немецкой романтической оперы, то во втором отразилось увлечение итальянской и французской комической оперой с их живостью действия, яркими характерами, стремительно развивающимися событиями из реальной жизни.

Музыкальная жизнь Лейпцига в эти годы находилась в расцвете. Здесь работали крупнейшие композиторы Германии — Шуман и Мендельсон, которые не только своим творчеством, но и общественно-просветительской деятельностью активно боролись за новое, передовое искусство. Феликс Мендельсон, возглавивший в 1835 году концерты Гевандхауза, пропагандировал серьезную музыку, исполнял незаслуженно забытые произведения Баха и Генделя. Под его управлением постоянно звучали творения Бетховена, Шуберта, Шумана.

Роберт Шуман в 1834 году начал выпускать «Новый музыкальный журнал». В резких, остроумных статьях он высмеивал филистерство (мещанство), горячо поддерживал смелость и новаторство молодых композиторов. Он первый приветствовал гений Шопена, а на склоне лет «открыл» выдающегося немецкого композитора второй половины XIX века — Брамса. Шуман предложил Вагнеру сотрудничать в его журнале. Знакомство состоялось, и в течение ряда лет в «Новом музыкальном журнале» появлялись корреспонденции Вагнера. Однако дружбы и глубокого взаимопонимания между двумя великими современниками не было: несмотря на то, что Шуман и Вагнер, по существу, шли одним путем, к единой цели, и перед ними стояли общие задачи, они не сделались единомышленниками. Шуман обладал характером молчаливым и замкнутым. Бурный темперамент Вагнера неприятно поражал его и мешал сближению. О даровании Вагнера Шуману тогда еще трудно было судить, однако и познакомившись с его зрелыми операми, Шуман ос-

тался к ним равнодушен. Вагнер, для которого основным жанром творчества становится опера, не интересовался произведениями Шумана, его фортепианными пьесами и романами (единственная его опера «Гензель и Гретель», написанная в 1848 г., не принадлежит к числу удач композитора).

И с Мендельсоном у Вагнера не установилось творческих контактов. В концертах Гевандхауза под управлением Мендельсона прозвучала лишь одна увертюра Вагнера; симфония же, посланная Мендельсону, осталась неисполненной. Вагнер почувствовал себя оскорбленным, хотя позже признавал незрелость этого произведения и не обращался к жанру симфонии, считая, что его призвание — опера. Однако и последующие нередкие встречи с Мендельсоном (почти до самой его смерти в 1847 г.) не привели к сближению. И музыка Мендельсона — более гармоничная и уравновешенная, не столь ярко новаторская, как музыка Шумана, — осталась Вагнеру чуждой.

Сезон 1834/35 года Вагнер провел в Магдебурге, где дирижировал в небольшом оперном театре. Дела театра шли плохо, несмотря на энергию нового дирижера, которого полюбили и публика и артисты. Вагнер решил больше не возвращаться в Магдебург. Но встреча с Вильгельминой (Минной) Планер, очаровательной артисткой этого театра, заставила его проработать в Магдебурге еще сезон. Вагнер делал попытки пополнить труппу, обновить репертуар, но сборы продолжали падать, и многие артисты стали подыскивать себе новые места. Среди них была и Минна, уехавшая в Берлин. Это вызвало отчаянное письмо Вагнера, в котором он умолял Минну вернуться и стать его женой: иначе — «я решил предаться пьянству, бросить всякую дальнейшую деятельность и как можно скорее отправиться к черту».



Минна Планер — жена Вагнера

Вскоре Минна стала женой Вагнера. Позже оказалось, что поспешный брак не принес счастья. Молодой, необеспеченный композитор, одержимый новыми грандиозными идеями, верящий в свое великое призвание, и красивая практичная женщина (старше его на 4 года), не любившая ни театра, ни искусства, были совершенно чужими людьми.

Директор Магдебургского театра объявил себя банкротом. Перед закрытием театра Вагнер спешно поставил свою оперу «Запрет любви». Артисты только из уважения к нему взялись исполнить новое произведение. Однако на репетиции оставалось лишь 10 дней, партии разучивались наспех, все надежды возлагались на суфлера. На премьере, состоявшейся 29 марта 1836 года, публика с трудом могла что-либо понять. Вагнер хотел раздать зрителям отпечатанные либретто, но полиция потребовала изменить название оперы, которое ей показалось слишком вольным. Вагнер надеялся на успех второго спектакля, однако он не состоялся: в зале находилось 3 человека, а за кулисами муж примадонны устроил сцену ревности, завершившуюся дракой. Так закончилась сценическая жизнь второй оперы Вагнера — больше «Запрет любви» на сцене не появлялся.

Покинув в мрачном настроении Магдебург, Вагнер долго не мог найти работу. Наконец он устроился дирижером в Кенигсбергском театре, где выступала Минна. Через 2 месяца и этот театр потерпел крах. Минна уехала. Вагнер обременен долгами, его преследуют кредиторы. С трудом ему удалось вернуться в Дрезден. Вскоре он получил предложение поехать в Ригу, где работал старый знакомый — Дорн: во вновь открывшемся Немецком театре есть место дирижера. Вагнер был согласен на все, хотя поездка в царскую Россию (которая представлялась ему холодной, как Северный полюс) вызвала у него опасения: «Мне казалось, что полиция прочтет у меня на лице мое увлечение Польшей и прямо сошлет меня в Сибирь», — не без юмора вспоминал он впоследствии.

В Риге Вагнер провел 1837—1839 годы. Работа в маленьких провинциальных театрах все больше тяготила композитора. Он убедился, что уже вторая его опера была слишком сложной для постановки в подобном театре. Композитор пытался, по совету дирек-

тора, написать легкую комическую оперу на сюжет арабских сказок «Тысяча и одной ночи» — «Счастливое медвежье семейство», но бросил, почувствовав, что начинает писать музыку пошлую, тривиальную, рассчитанную на дешевый успех. Материальное положение Вагнера не улучшилось, он все больше запутывался в долгах. В письме к новому директору театра он писал: «Я готов взяться за любую работу — за исключением чистки сапог и таскания воды...».

Вагнер живет на окраине Риги, в «Петербургском форштадте», мало с кем встречается, кроме товарищей по театру. Он занят сочинением оперы «Риенци», последний трибун по роману английского писателя Бульвер-Литтона. Редкие прохожие тихого предместья в изумлении останавливаются у дома купца Бодрова, со второго этажа которого доносятся нестройное пение и громкие звуки рояля. «Риенци» — большая 5-актная опера, рассказывающая о народном трибуне XIV века, поднявшем восстание в Риме и погибшем во время пожара Капитолия. В опере множество действующих лиц, грандиозные массовые сцены, шествия, битвы и пожары. Ясно, что ее постановку невозможно осуществить на маленькой провинциальной сцене. И у Вагнера все больше зреет решимость попытаться счастья в Париже. «Риенци» написан по образцу господствующего во Франции жанра «большой оперы»; когда Вагнер работал над «Риенци», ему вспоминались и оперы Спонтини, и «Немая из Портчи» Обера, и «Вильгельм Телль» Россини, созданные для Парижа.

Мысль о Париже занимала Вагнера давно. Еще в 1837 году из Кенигсберга он послал свое либретто «Высокая невеста» в Париж, драматургу Скрибу, создававшему либретто почти всех ставящихся в театре «Большой оперы» произведений.

В Риге он брал уроки французского языка, которые помогли ему вписать французский текст в партитуру наполовину готовой оперы «Риенци». Наконец в июне 1839 года Вагнер покинул рижский театр, гостроировавший в Митаве. Тайно, без паспорта, ночью перешел он границу вместе с контрабандистами, и в прусской гавани Пиллау сел на небольшое торговое судно, отправлявшееся в Лондон. Поездка по морю оказалась длительной и тяжелой; разыгравшаяся буря, едва не погубив корабль, отбросила его на норвежским берегам,

и лишь через три с половиной недели путешественники добрались до Лондона. Месяц спустя Вагнер приехал в Париж.

Париж — «город, в котором европейская цивилизация достигла своего высшего расцвета, в котором сходятся нервные нити всей европейской истории и из которого в определенные промежутки исходят электрические волны, потрясающие весь мир, — город, население которого сочетает в себе, как никакой другой народ в мире, страсть к наслаждениям со страстью к исторической активности, жители которого умеют жить как самые утонченные эпикурейцы Афин, и умирать как бесстрашные спартанцы, воплощая в себе Алкивиада и Леонида вместе, — город, который в самом деле является... сердцем и мозгом мира»¹.

В 30-х годах Париж переживал один из самых блестящих периодов в истории своей культуры. Поэты, художники, музыканты создавали произведения, разносившие славу Франции по всему миру. Виктор Гюго утверждал новое, романтическое искусство в романе «Собор Парижской богородицы» и в драмах, которые вызывали шумные скандалы и цензурные запреты. В романах Стендаля и Бальзака звучала «Правда! Горькая правда!» (эпиграф к «Красному и черному») о современном буржуазном обществе, о царящей в нем власти золота, об утраченных иллюзиях и гибели сильных, смелых, талантливых людей.

В Париж стекались деятели искусства из всех стран: из Италии — Россини и Паганини, из Польши — Шопен и Мицкевич, из Венгрии — Лист, из Германии — Гейне и Мейербер. Джакомо Мейербер и его постоянный либреттист Скриб стали на много лет законодателями оперы: в их творчестве утвердился жанр «большой оперы» — пышного 5-актного спектакля на историческую тему, с массовыми сценами, множеством участников, грандиозными декорациями, постановочными эффектами и непременным балетом. Лучшая опера Мейербера «Гугеноты», написанная в это время (1836), вызывала восхищение молодого Вагнера.

Еще больше поразила его музыка французского композитора Берлиоза. Его симфонии — «Фантастическая», «Гарольд в Италии», вдохновленные романтическими сюжетами, «драматическая симфония» с солистами и хором «Ромео и Джульетта» по Шекспиру изумляли Вагнера смелым новаторством, небывалыми эффектами оркестра, красочными музыкальными картинками. Особенно потрясла Вагнера «Траурно-триумфальная симфония» Берлиоза, созданная к народному торжеству — открытию колонны на площади Бастилии в память жертв революции 1830 года: «она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красной кепке», — писал Вагнер, чувствуя себя, по собственному выражению, школьником перед Берлиозом. И еще одно незабываемое музыкальное впечатление — Девятая симфония Бетховена в концертах Парижской консерватории; только теперь Вагнер понял всю силу и величие этого произведения.

Вагнер полон честолюбивых надежд, он мечтает покорить Париж, добиться успеха, славы, денег. «Это была дерзость артиста, — писал позже один из его друзей. — С женой, с половиной оперы, с маленьким кошельком и со страшно большой, страшно прожорливой ньюфаундлендской собакой отправиться через море и бури от Двины прямо до Сены, чтобы стать знаменитым в Париже!..» Годы, проведенные в Париже, были для Вагнера, как и для молодых героев многих романов Бальзака, временем «утраченных иллюзий».

Вагнер поселился на грязной и узкой улице, где слышался скрип повозок, пахло овощами и сыром, привозимыми на рынок, — в маленькой комнатке на четвертом этаже в доме, где родился Мольер. Вначале ему казалось, что мечты его близки к осуществлению. Еще на пути в Париж, в Булони, Вагнера любезно принял Мейербер — познакомился с законченными актами «Риенци» и снабдил молодого композитора рекомендательными письмами. Для постановки в Париже Вагнер выбрал «Запрет любви», как оперу, которая больше всего подходит к французским вкусам и может иметь успех. Директор одного из театров обнадёживал обещаниями, но вскоре театр прогорел и закрылся. Тогда Вагнер принес в крупнейший театр

¹ Ф. Энгельс. Из Парижа в Берн (1848). Приложение к статье «Революция и контрреволюция в Германии» («Новая Рейнская газета»). — Сочинения, изд. 1-е, т. 6, стр. 521.

Парижа — «Большую оперу» — эскиз либретто своей новой оперы «Летучий Голландец»: директор театра восхищается замыслом, но заказывает музыку не Вагнеру, а посредственному французскому композитору.

Небольшие сбережения быстро тают, и Вагнер берется за любую работу. За грошовую плату делает переложения для всевозможных инструментов. Целыми днями он никуда не выходит, перестает бриться и, по собственному выражению, начинает походить на кающегося грешника. Но не только работа удерживает Вагнера дома: на его сапогах нет подметок...

Наряду с переложениями Вагнер занимался литературным трудом: «Если я чувствовал свое унижение в аранжировках мелодий, которые заказывал мне Шлезингер [издатель], то за статьи для его газеты я ухватился, чтобы мстить за свое унижение. То, что я писал, было криком возмущения положением нашего современного искусства; меня уверяли, что это часто доставляло удовольствие читателям». Вагнер писал статьи о музыкальной жизни Парижа, о знаменитых исполнителях и новых постановках, а также создавал музыкальные новеллы. Одна из них — «Конец немецкого музыканта в Париже», заслужившая похвалу Гейне (он сравнивал ее с рассказами Гофмана), рисовала бедствия молодого немецкого композитора и его смерть в нищете среди блеска и роскоши французской столицы.

Вагнер, в отличие от своего героя, не умер в Париже, но его положение было катастрофическим. Все ценное заложено в ломбарде и продано. Нередко он целый день бегал по городу — в холод, в туман, — чтобы добиться от кредиторов отсрочки уплаты долгов; однажды, вернувшись из такого похода, не раздобыв и пяти франков на обед, он застал Минну в слезах: в доме не осталось ни куска хлеба. Вагнер старался не терять мужества, друзья поражались его неистощимому юмору, но когда заболела Минна и ему не на что было купить лекарство, Вагнера охватило отчаяние: «Помоги мне бог, я больше не могу себе помочь. Я использовал все, все — последние источники голодающего... И я проклял свою жизнь; что же еще я могу сделать?». Не достав денег, Вагнер попал в долговую тюрьму и вышел из нее лишь через месяц.

Но ничто не сломило его волю к творчеству. Берлиоз, переживший впоследствии то же, что и Вагнер,



Рихард Вагнер (1842 г.).

вынужденный заниматься журналистской работой, чтобы прокормить себя и больную жену, рассказывает в «Мемуарах» потрясающую историю о том, как буржуазное общество заставляет художника отказываться от творчества: «Как-то ночью я увидел во сне, будто сочиняю симфонию. Проснувшись на следующее утро... я подошел к столу, чтобы записать ее, как вдруг в голову мне пришла мысль: ...я употреблю на это три или четыре месяца... Я больше не буду или почти не буду писать музыкальных статей, мои доходы соответственно уменьшатся; потом, когда симфония будет закончена, я не устою перед искушением сдать ее своему переписчику; я дам расписать партии, я впаду в долги на 1000 или 1200 франков. Раз партии будут готовы, я уступлю соблазну услышать исполнение. Я дам концерт, который едва покроет половину моих расходов... От этих мыслей мороз пробежал у меня по коже, и я бросил перо, говоря: ба, завтра я забуду эту симфонию! Следующую ночь симфония упорно возникала в моем мозгу... Я проснулся в лихорадочном волнении, я напевал тему, которая по характеру и форме мне чрезвычайно нравилась; я поддался было... но вчерашние соображения и на этот раз удержали меня. Я старался не поддаваться соблазну, я судорожно стремился забыть ее. Наконец я заснул, и на следующее утро, при пробуждении, всякое воспоминание о симфонии исчезло действительно навсегда.

— Трус! — скажет мне какой-нибудь молодой фанатик, которому я заранее прощаю его презрение. — Надо было дерзать! Надо было писать!.. Никто не имеет права изгонять мысль, как ты это сделал, отправить назад, в небытие, произведение искусства, которое хотело родиться и умоляло о жизни!..»

Этим «молодым фанатиком» мог быть Вагнер. Он творил всегда. Только музыка спасала его в эти годы нищеты и унижений, утешая в горе, не давая ожесточиться. Вагнер не терял веры в себя, в свое призвание.

Уже здесь, в молодости, отчетливо проявилась та черта характера, которая будет типичной для Вагнера на протяжении всей его долгой жизни: работать, работать неустанно, несмотря ни на что, находя в творчестве и радость, и долг, и забвение...

Потеряв всякую надежду увидеть свои оперы на сцене, Вагнер все же закончил «Риенци», одновременно написал увертюру «Фауст» (одно из лучших произведений

раннего периода) и в летние месяцы 1841 года, сняв дешевую квартиру под Парижем, принялся за сочинение «Летучего Голландца». Был взят напрокат рояль, новотечение дня Вагнер не решался прикоснуться к нему, боясь, что он больше не музыкант: вдруг за бесконечно долгие месяцы писания статей и переложений чужих произведений он разучился сочинять?..

Все яснее становилась Вагнеру изнанка музыкальной жизни Парижа: погоня за дешевым успехом, угождение вкусам буржуазной публики, бездумная развлекательность вместо высоких идеалов. Символом продажного, буржуазного искусства стали теперь для Вагнера театр «Большой оперы» и творчество Мейербера, вызывавшее его резкие нападки.

В Париже Вагнер все больше тоскует по родине. Он погружается в чтение немецкой истории, просит друзей достать ему немецкие народные легенды и сказания; именно они вдохновляют его на новые оперные замыслы. У Вагнера крепнет желание вернуться в Германию. Он предлагает свои оперы различным немецким театрам. Наконец, после долгих проволочек, «Риенци» принят к постановке в Дрездене, «Летучий Голландец» — в Берлине. 7 апреля 1842 года Вагнер покидает Париж. По пути в Германию он в первый раз увидел Рейн: «с радостными слезами на глазах поклонился я, бедный художник, в вечной верности моей немецкой отчизне», — писал он.

Вагнер возвращался на родину другим человеком. Юношеские мечты развеялись, разочарование в модном искусстве еще больше укрепило его намерение идти путем национального композитора, не угождающего вкусам буржуазной публики, но отстаивающего высокие идеалы. Из Парижа Вагнер вынес ненависть не только к буржуазному искусству, но и к буржуазному обществу. Годы страданий и борьбы за существование многому научили его. Об этом он писал впоследствии: «Да здравствует парижская нужда: она принесла нам прекрасные плоды!».

Она принесла композитору творческую зрелость. Вагнер окончательно сформировался как самобытный художник.

ДРЕЗДЕНСКИЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

«Триумф! Триумф!.. День настал! Пусть он светит вам всем!» — так писал Вагнер своим друзьям о премьере «Риенци» в Дрездене 20 октября 1842 года. Безвестный музыкант, погибавший в нищете в Париже, он внезапно стал модным композитором, знаменитостью; газета поместила его автобиографию с портретом. Шумный успех «Риенци» был для Вагнера неожиданностью.

Один из его товарищей по театру так рисует душевное состояние композитора во время премьеры: «Я целый вечер не отходил от Вагнера и не знал, чему мне больше радоваться — восторгу публики или удивлению Вагнера перед воздействием его музы... Вагнер смеялся и плакал одновременно, обнимал всех и в то же время обливался холодным потом». Когда на следующий день он хотел приняться за сокращение оперы — спектакль длился 6 часов, — то певцы энергично запротестовали. Через 2 с половиной месяца, 2 января 1843 года, состоялась премьера другой вагнеровской оперы — «Летучий Голландец» под управлением самого композитора — и тоже с успехом. Вагнеру предложили занять место дирижера Дрезденского театра. После пробного исполнения «Эврианты» Вебера он получил наконец — в 30 лет — солидное постоянное место. Минна была счастлива.

Однако сам Вагнер принял это место после больших колебаний и сомнений. «Какой ужас охватывает меня, — писал он вскоре по приезде в Дрезден, — когда я думаю, что мне предназначено банальное, скучное «счастье», из-за которого мне придется искать удовольствие в общении — вместо кур и коз — с придворными советниками и ослами...». Вагнер боялся потерять свою свободу художника, погрязнуть в мелочных закулисных интригах, столкновениях с дирекцией, с певцами, которые привыкли к театральной рутине и будут противиться его нововведениям.

Дрезденский театр — один из лучших оперных театров Германии, помещавшийся в недавно построенном прекрасном здании, сулил большие художественные возможности. Правда, после смерти Вебера за его пультом стоял посредственный дирижер и композитор, но оркестр

обладал выдающимися музыкантами, и среди певцов были известные имена: Вильгельмина Шредер-Девриент, тенор Тихачек, с успехом выступавшие в вагнеровских операх. Шредер-Девриент вообще очень сочувственно отнеслась к молодому композитору и, узнав о его денежных затруднениях, пришла ему на помощь.

Решение Вагнера принять место дирижера и обосноваться в Дрездене объяснялось не только желанием отдохнуть от скитаний, вырваться из тисков нужды и обеспечить себе материальную возможность спокойно творить. Он мечтал — как несколькими годами позднее Лист в Веймаре — сделать Дрезден крупнейшим музыкальным центром, возродить забытые произведения, поднять вкус публики. И Вагнер с жаром принялся за работу.

Он исполнял творения великих оперных реформаторов второй половины XVIII века — Глюка и Моцарта. Большое внимание уделял операм Вебера. 14 декабря 1844 года состоялось торжественное перенесение праха Вебера в Дрезден, осуществленное благодаря усилиям Вагнера и при резком противодействии директора театра, считавшего, что такая церемония — слишком большая честь для какого-то капельмейстера. Похоронная процессия двигалась под звуки траурного марша на мотивы «Эврианты», написанного Вагнером. На могиле Вагнер произнес речь, в которой подчеркнул значение Вебера для немецкой музыки и немецкого народа, а затем был исполнен мужской хор, сочиненный Вагнером на собственный текст.

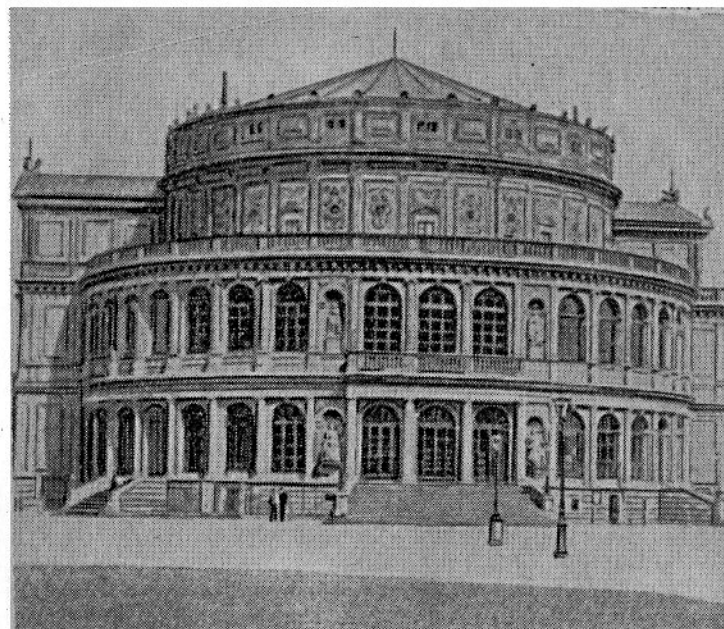
Полтора года спустя Вагнер отдал художественный долг другому кумиру своей юности. Весной 1846 года, преодолев упорное сопротивление оркестра, после тщательных репетиций, Вагнер продирижировал Девятой симфонией Бетховена. Эта музыка всегда вызывала у Вагнера глубочайшее душевное волнение, и он вспоминал впоследствии, как часами просиживал с нотами в руках, готовясь к репетициям: «Если бы кто-нибудь подсмотрел, как, сидя над раскрытой партитурой, я изучал ее и изыскивал способы для наилучшего ее исполнения, он увидел бы, что все мое существо потрясается вздохами и рыданиями, и мог бы спросить себя: прилично ли королевскому саксонскому капельмейстеру вести себя подобным образом?». 8 лет назад эта симфония провалилась в Дрездене, еще раз подтвердив сложившееся у публики и даже многих музыкантов мнение, что последние

произведения Бетховена — плод больной фантазии выжившего из ума, глухого композитора. Вагнер сумел добиться подлинного энтузиазма у исполнителей и огромного успеха у публики; этому способствовали и статьи, опубликованные Вагнером перед концертом, где он разъяснял смысл и значение бетховенской симфонии. После концерта многие подходили к Вагнеру поблагодарить его за то, что он открыл им величайшее творение Бетховена. Среди них находился 16-летний Ганс Бюлов, студент-юрист Лейпцигского университета, будущий знаменитый дирижер и пианист, который еще после премьеры «Риенци» был готов стать на колени перед Вагнером.

Дирижерская деятельность не поглощала Вагнера целиком. Основные силы он отдавал творчеству. Годы пребывания в Дрездене оказались очень плодотворными. После постановки опер «Риенци» и «Летучий Голландец» он написал еще две — «Тангейзер» (1843—1845) и «Лоэнгрин» (1845—1848). «Тангейзер» также был поставлен в Дрездене с большим успехом 19 октября 1845 года, с участием Тихачека, Шредер-Девриент и 17-летней племянницы Вагнера Иоганны (дочери его брата Альберта).

В этот период родились замыслы почти всех опер, которые композитор создавал на протяжении своей жизни. Закончив «Тангейзера», он задумал комическую оперу «Нюрнбергские мейстерзингеры», созданную 20 лет спустя, а после «Лоэнгрина» написал либретто оперы «Смерть Зигфрида», которая впоследствии явилась частью гигантской тетралогии «Кольцо нибелунга». И только замыслы наиболее своеобразного произведения — «Тристан и Изольда» и последней оперы — «Парсифаль» — еще не возникали в воображении Вагнера, хотя с героями «Парсифаля» он познакомился в эти же годы, работая над «Тангейзером» и «Лоэнгрином».

Оперы Вагнера начали завоевывать популярность и на других немецких сценах: на протяжении 40-х годов «Риенци» ставился в Берлине и Гамбурге, «Летучий Голландец» в Берлине, Касселе и Риге, «Тангейзер» в Веймаре. Все эти успехи создали Вагнеру не только друзей и почитателей, но и врагов. В печати Вагнера-дирижера постоянно обвиняли в неуважении к традициям, искажении классиков, его оперы находили скучными и непонятными, а его идеи реформы театра — фантастическими и невыполнимыми. Вагнер с трудом преодолевал привыч-



Театр в Дрездене

ную театральную рутину исполнителей и публики, но противодействия директора театра — чиновника, ничего не понимавшего в искусстве, он сломить не мог. «Летучий Голландец», несмотря на успех, был снят с репертуара после четырех спектаклей, а когда в 1848 году Вагнер представил в театр только что законченного «Лоэнгрина», — его не приняли к постановке.

В борьбе за новое искусство Вагнер чувствовал себя в Дрездене одиноким. Мендельсон, стремившийся объединить лучшие музыкальные силы Германии вокруг организованной им в 1843 году в Лейпциге консерватории, не поддерживал начинаний Вагнера. Шуман, которому Вагнер послал партитуры «Летучего Голландца» и «Тангейзера», оценивал их столь же отрицательно, как и «Риенци». С 1844 года Шуман жил в одном с Вагнером городе и часто с ним встречался, но и здесь, как 10 лет назад в Лейпциге, каждый шел своим путем.

Неожиданное понимание и поддержка пришли из Веймара. Там с 1848 года руководителем музыкальной жизни города стал Лист, променявший головокружительную карьеру виртуоза-пианиста на скромную деятельность композитора, дирижера и критика, пропагандиста всего нового, передового. На протяжении своей долгой жизни Лист постоянно поддерживал талантливых музыкантов в разных странах: Глинку и композиторов Могучей кучки — в России, Сметану — в Чехии, Грига — в Норвегии, Альбениса — в Испании, Сен-Санса — во Франции; Шопену он посвятил специальную книгу, а Берлиозу и Вагнеру — статьи.

Первая встреча Вагнера с Листом состоялась в конце 1840 года в Париже. Вагнер вместе со многими другими поклонниками и просителями пришел в отель к Листу, надеясь на помощь и покровительство молодого (Листу еще не было тридцати лет), но уже прославленного пианиста. Лист только что вернулся из артистического турне по родной Венгрии, где пользовался исключительным успехом. Он принял всех, по обыкновению, очень любезно, но Вагнер сумел сказать несколько ничего не значащих фраз и не рискнул обратиться с просьбой о помощи. Единственным результатом этого знакомства было приглашение на концерт Листа, и Вагнер еще раз увидел знаменитого пианиста, окруженного восторженно аплодирующими дамами, исполняющего блестящие и довольно поверхностные виртуозные пьесы, приспособленные к вкусам великосветской публики. Вагнер ушел с концерта с затаенной горечью и разочарованием и больше с Листом в Париже не встречался.

Они встретились через два года в Берлине, куда Вагнер поехал вместе со Шредер-Девриент. Лист участвовал в придворном концерте. Он подробно расспрашивал артистку об успехе только что поставленной в Дрездене оперы «Риенци» и об ее авторе, с которым хотел познакомиться. Шредер-Девриент напомнила Листу о первой встрече с неизвестным немецким композитором в Париже. Смущенный Лист признался, что совсем не помнит его. Вагнер был покорен его искренностью и простотой обращения, благородством и обаянием, как и все, кто близко знакомился с Листом. Летом 1844 года Лист приехал в Дрезден, чтобы послушать «Риенци». Вагнер встретил его за кулисами, и Лист восторженно отозвался об опере. В своих концертных поездках по разным

странам Европы он пропагандировал «Риенци», исполняя отрывки, и с таким восторгом говорил об этой опере, что многие отпраивались в Дрезден, чтобы увидеть ее на сцене.

В марте 1848 года, когда Лист проездом из Вены в Веймар вновь посетил Дрезден, он встретился с Вагнером у Шумана. Они музицировали и спорили об искусстве. Вскоре Вагнер приехал к Листу в Веймар. Эти кратковременные встречи заложили основу большой дружбы, продолжавшейся до самой смерти Вагнера. 18 февраля 1849 года под управлением Листа в Веймаре впервые прозвучал «Тангейзер», а 28 августа следующего года благодаря огромным усилиям Листа и также под его управлением состоялась премьера «Лоэнгрина».

«Летучий Голландец» — первая зрелая опера Вагнера. Замысел ее композитор вынашивал долго, а написал быстро, в едином творческом порыве. С легендой о корабле-призраке Вагнер познакомился в Риге в 1838 году, в новелле Гейне «Из мемуаров господина фон Шнабелевского», но тогда еще не чувствовал в себе сил решить такую сложную задачу. Во время переезда по бурному морю в Лондон после бегства из Риги Вагнер услышал рассказы матросов о Летучем Голландце, и старинная легенда ожила в его воображении. В Париже он за 10 дней сочинил текст и за 7 недель — музыку оперы. На последней странице партитуры, помеченной 13 сентября 1841 года, Вагнер написал: «В ночи и нужде. Через страдания — к звездам...»

Композитор увидел в народной легенде о Летучем Голландце совсем не то, что видел в ней Гейне. В присутствии ему насмешливо-иронической манере писатель рассказал о судьбе моряка, обреченного на бесконечные скитания по морю и ищущего вечной верности на земле.

Вагнер видел в судьбе Голландца нечто сходное со своей: и он вынужден скитаться в поисках покоя и счастья, без дома, без родины, и он не может найти любви и верности. Для него Голландец — трагический и человеческий образ, хотя и окутанный романтической таинственностью. Эффектная рамка — бушующее море, призрачный корабль с багрово-красными парусами и черной мачтой, загадочность поступков героя (почему Голландец обречен на вечные скитания, почему он покидает любящую

его женщину и вновь пускается в плавание?) сочетаются с простыми чувствами, понятными каждому и волнующими всех. «Сквозь бури жизни — тоска о покое», — так определял Вагнер смысл образа главного героя. Голландец, подобно многим романтическим героям, ищет на земле осуществления своей мечты о вечной, беззаветной любви.

Светлый идеал женской верности олицетворен в образе Сенты. Однако Сента — не бесплотная мечта, она наделена живым и многогранным характером. Это — один из излюбленных Вагнером образов: женщина волевая, решительная, готовая на самопожертвование ради своей любви и вместе с тем мечтательная, восторженная, экзальтированная.

В развитии действия «Летучего Голландца» нет сложной интриги, побочных сюжетных линий, обилия действующих лиц — все сосредоточено на судьбе двух главных героев. Их история разворачивается на ярко выписанном бытовом фоне. Хоры моряков, девушек занимают в опере большое место. И еще один важный «герой» — море: красочные оркестровые картины бурной и мрачной стихии неотделимы от судьбы Голландца и Сенты.

Романтика моря, тесно переплетенная с драмой героев, воплощена уже в увертюре. Грозно бушует буря, свистит ветер, блещут молнии, высоко вздымаются волны; стремительно несется по морю призрачный корабль и слышится зловещий клич Голландца. Но вот луч надежды блеснул среди мрачной ночи: есть на земле верная любовь, она принесет избавление от бесконечных страданий.

...Разыгравшаяся буря пригнала к пустынным скалистым берегам корабль норвежского моряка Даланда. Оставленный на вахте рулевой, напевая песню о милой, безмятежно засыпает. Буря усиливается. При блеске молний в бухту входит корабль с багрово-красными парусами и черной мачтой. С грохотом падает якорь на дно, и капитан, в темной одежде, с бледным, печальным лицом, сходит на берег. 7 лет он странствовал по морям. Напрасно искал он схваток с пиратами, дерзко хвастаясь богатствами, напрасно в темные бурные ночи направлял корабль на опасные рифы. Он оставался невредим там, где гибли другие. И вот теперь он снова пристал к земле, чтобы (в который раз!) попытаться найти девушку, верную до гроба: она одна лишь сможет принести ему спа-

сение. Скиталец убежден, что поиски безнадежны — ведь верности на свете нет — и он обречен бесконечно блуждать по морям.

Поднявшись на палубу своего корабля и растолкав спящего рулевого, Даланд с удивлением рассматривает чужой корабль и странную фигуру капитана. Он узнает, что капитан — голландец, что у него нет ни семьи, ни друзей, и предлагает ему гостеприимство в своем доме. За ночлег Голландец щедро расплачивается драгоценными камнями. Сочувствие к одинокому скитальцу переплетается у Даланда с жадностью и своекорыстием. Нет предела радости норвежца, когда незнакомец просит Даланда отдать ему в жены свою дочь Сенту.

Буря утихла, море спокойно. Подгоняемый попутным ветром, под звуки веселой песни матросов, корабль Даланда отплывает в родную гавань.

В этом акте простые бытовые сцены — песня рулевого, заключительный хор матросов, написанные в духе бодрых и мужественных народных напевов, — оттеняют трагические переживания Голландца, рельефно выделяя этот таинственный, романтически-приподнятый образ. В центре — подготавливаемая картиной бури большая ария Голландца: певучие и печальные фразы, то сдержанные, то порывисто-мятежные, рисуют душевный мир героя, его страстную жажду покоя.

...А Сента с подругами в доме Даланда ждет возвращения корабля. Девушки прядут и под жужжание прялок поют веселую песню. Сента не принимает участия ни в работе, ни в пении. Она поглощена созерцанием портрета, который изображает голландского моряка в темной одежде, с бледным, печальным лицом. Насмешки девушек, их язвительные намеки на влюбленного в Сенту охотника Эрика не могут вывести ее из задумчивости. Она просит свою кормилицу Мэри спеть балладу о Летучем Голландце, но та, испуганная волнением Сенты, отказывается наотрез. Тогда Сента поет сама. Оставив прялки, девушки внимательно и сочувственно слушают ее рассказ о мятежном скитальце, осужденном блуждать по морям, пока он не найдет верной любви.

Вошедший Эрик сообщает о прибытии корабля. Девушки с шумом разбегаются, не слушая наставлений строгой Мэри. Эрик напоминает Сенте о своей любви, упрекает ее в забывчивости, но мысли Сенты заняты только Голландцем: глубокое сострадание и страстная

решилось спасти его от печальной участи крепнут в ее душе. Мучимый дурными предчувствиями, Эрик рассказывает Сенте свой вещий сон: он видел на море чужой корабль, с которого сошел таинственный незнакомец, так похожий на портрет на стене; Сента бросилась к нему, и он уплыл с ней на своем корабле в неведомую даль... Оставшись одна, Сента повторяет последние слова баллады о верной любви, которая принесет искупление скитальцу, и вдруг умолкает: на пороге стоит Голландец.

Сента почти не замечает отца, который расхваливает богатство капитана и передает ей драгоценные свадебные подарки. Она не сводит глаз с незнакомца. И Голландец смущен при виде Сенты: неужели он нашел ту, которую так долго и безнадежно искал? Эта встреча — осуществление на земле романтической грезы, мечта, ставшая явью. И потому так осторожно, боясь разрушить очарование, еще с трудом веря, решаются герои признаться самим себе в волнующих их чувствах.

II акт — центральный в опере, в нем сосредоточены лучшие, наиболее яркие эпизоды. Радостный хор девушек, в оркестровом сопровождении которого слышится жужжание прялки, сменяется драматической балладой Сенты. В ней заключены важнейшие музыкальные темы оперы: музыке, рисующей разбушевавшуюся стихию и грозное проклятье, тяготеющее над героем, противопоставлена умиротворенная, мечтательная мелодия искупления, согретая чувством любви и сострадания.

И баллада Сенты, и небольшой рассказ Эрика о вешем сне (в его дуэте с Сентой) подготавливают кульминационный эпизод II акта — встречу Голландца и Сенты. Это — большая сцена-диалог, полная горячего, искреннего чувства; в музыке ее много красивых, распевных мелодий — суровых и скорбных у Голландца, восторженных, просветленных — у Сенты.

...Возвратившиеся из дальнего плавания норвежские моряки шумно празднуют благополучное прибытие корабля. Звучит песня матросов, к ней присоединяется грациозная, в духе вальса, песня девушек. Внезапно веселье нарушается: с голландского корабля, мрачного и безлюдного, словно вымершего, доносится странное пение, дьявольский хохот. Спокойное море начинает волноваться, слышится завывание бури, ветер надувает багрово-красные паруса. Напрасно норвежцы вновь затягивают

свою веселую песню, чтобы заглушить жуткий хор невидимой команды — он нарастает, и матросы в страхе убегают.

Этот эпизод — один из замечательных в опере. С редким мастерством Вагнер противопоставляет, а затем объединяет два контрастных хора: хор матросов — в духе простых народных песен и хор призраков, заставляющий вспомнить фантастические сцены «Вольного стрелка» Вебера.

Испуганный Эрик убеждает Сенту не покоряться воле отца, не связывать судьбу с загадочным скитальцем, но Сента полна решимости сдержать свои клятвы. Тогда Эрик напоминает ей о другой клятве: разве не отвечала она на его признания, не клялась в любви ему? Это слышит Голландец. Противоречивые чувства терзают его: в любви и верности Сенты — его спасение, но он сомневается в ней и боится подвергать ее испытаниям; ведь если Сента окажется слаба, ее ждет страшная участь. И любовь к Сенте заставляет его отказаться от единственной надежды на счастье — он спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечное странствие. Но Сенту не страшат испытания: любовь ее вечна, она всегда будет верна Голландцу, и ничто не сможет разлучить их. Вырвавшись из рук удерживающих ее отца и Эрика, она бросается с высокой скалы в море. В то же мгновение призрачный корабль погружается в пучину — древнему проклятию пришел конец. И над успокоившимся морем видны фигуры Голландца и Сенты, поднимающиеся к небесам. Вина скитальца искуплена, верная любовь победила злые силы.

«Тангейзер» — опера другого склада: пышная, блестящая, с довольно сложной интригой и множеством действующих лиц. В либретто Вагнер свободно соединил различные средневековые легенды, очень популярные в Германии XIX века. Народная песня о Тангейзере — рыцаре и певце, жившем в XIII столетии, — включена Арнимом и Брентано в сборник «Чудесный рог мальчика». Ее использовал Гейне. Образ Тангейзера встречается в новеллах Тика и Ламонт-Фуке, а сказание о состязании певцов в Вартбурге, участником которого Вагнер сделал Тангейзера, составляет сюжет одной из новелл его любимого писателя Гофмана. О Тангейзере как герое оперы думали Вебер и Шуман.

Вagner всегда искал в старинных народных сказаниях своей родины образы и чувства, перекликающиеся с современностью. Таким образом был для него и средневековый миннезингер Тангейзер — «современный немец с головы до пят», по собственному выражению композитора. Тангейзер упорно ищет истинный путь в жизни. Его манят наслаждения, вино, женщины, жизнь праздная и бездумная; он находит ее в царстве богини любви — Венеры.

Вскоре сомнения начинают мучить Тангейзера. Среди роскоши, пиров и сменяющихся бесконечной чередой удовольствий он тоскует по жизни простой, скромной, но деятельной, полной смысла и цели — единственно достойной человека. Так же безоглядно, до конца, как отдавался он наслаждениям, вступает Тангейзер на трудный путь сурового долга, нравственного совершенствования. Образцом такой жизни становятся для него паломники, а высшим судьей — строгим, но беспристрастным и справедливым — римский папа. Однако и здесь Тангейзер терпит крах. Истинный путь закрыт для него, а его новый кумир развенчан, повержен: тот, в ком он видел идеал добра и справедливости, не проявил ни понимания, ни сострадания, а только злобу и жестокость.

Папа проклинает Тангейзера, лишая его последней надежды на спасение. С разбитым сердцем, всеми презираемый, Тангейзер в отчаянии готов искать забвения в прежних наслаждениях. От этого непоправимого шага его спасает чистая, беззаветная любовь. Смерть любившей его девушки — прекрасной Елизаветы, свято верившей в него и не дождавшейся его возвращения, потрясла Тангейзера. Просветленный, освободившись от темных чувств, колебаний, сомнений, он умирает, твердо веря, что есть в жизни истина и красота, перед которыми бессильно все на земле, бессильна смерть. Эта истина и красота — в любви.

Два мира, борющиеся за душу Тангейзера, — мир сурового нравственного долга, олицетворяемый паломниками, и мир чувственных наслаждений — царство Венеры — сталкиваются в увертюре к опере. Торжественная и величавая тема хора паломников полна сдержанной силы; ее сменяет вторая мелодия, словно омраченная скорбью.

Затем слушатель попадает в совершенно иной мир: медлительная поступь шествия сменяется вихрем корот-

ких, стремительных, беспокойных мелодий, манящих, увлекающих. Среди них возникает решительная маршевая тема: Тангейзер слагает гимн в честь богини любви — Венеры. И еще одна мелодия, певучая и вкрадчивая, выделяется в стремительном вихре — словно Венера простирает руки к Тангейзеру, маня его в волшебный грот... Но рушится обманчивый мир соблазнов, и, торжествуя, звучит мощная тема паломников.

Картиной буйной вакханалии в Венераной горе открывается опера. Мелькают группы наяд и вакханок, слышатся голоса сирен — весь мир наслаждений, подвластный Венере, открыт Тангейзеру; и самое желанное в нем — любовь богини любви. Но ничто не радует Тангейзера: он вспоминает родную землю, звон колоколов, которого он так долго не слышал. Ни ласки, ни гнев богини не могут рассеять его тоски. Взяв свою арфу, он трижды начинает гимн в честь Венеры и каждый раз заканчивает мольбой: отпустить его на волю, на землю.

Таинственное царство Венеры исчезает, и перед Тангейзером открывается его родная земля, по которой он так тосковал: приветливая долина, зеленый лес, горы, а вдалеке — Вартбургский замок. Все дышит миром и покоем: звучит бесхитростная песня пастушка, ее сменяет светлый хорал молодых паломников, отправляющихся в Рим. Из леса доносятся звуки рогов — это охотятся ландграф, правитель Тюрингии, и рыцари. Они окружают Тангейзера, и он узнает среди них своего друга, знаменитого миннезингера Вольфрама Эшенбаха. На их приветствия и дружеские расспросы Тангейзер отвечает сумрачно и кратко, а приглашение вернуться с ними в замок отвергает. Он твердо решил отправиться с паломниками в Рим, чтобы там вымолить себе прощение. Но Вольфрам произносит имя Елизаветы, племянницы ландграфа, и Тангейзер забывает обо всем на свете: он должен сейчас же увидеть ее.

I акт оперы строится на контрастном противопоставлении двух картин — фантастического царства Венеры и реальной жизни на земле. В царстве Венеры — томительное беспокойство, смятение чувств, буйное веселье (это музыка увертюры), а на родной земле Тангейзера — безмятежный покой, умиротворенная природа, простые звуки сельской жизни. Между этими двумя картинами, каждая из которых красочна по-своему, — диалог Тангейзера с Венерой, бурное и страстное объяснение.

Волевой, решительной музыке в духе марша, характеризующей Тангейзера, противопостоят вкрадчивые, ласкающие напевы Венеры...

В Вартбургском замке все готово к торжественному турниру рыцарей-миннезингеров. Племянница ландграфа, прекрасная Елизавета, в волнении: она узнала о возвращении Тангейзера и с нетерпением ждет его появления. Покоренная чудесными песнями рыцаря, она давно отдала ему свое сердце, и теперь, уверенная в победе Тангейзера на турнире, полна ожидания близкого счастья: ландграф отдаст ее руку победителю. Вольфрам приводит Тангейзера и, видя радость Елизаветы, которую он тайно любит, с грустью удаляется, оставив влюбленных вдвоем.

Постепенно зал наполняется гостями. Они входят под звуки торжественного марша, прославляя ландграфа Тюрингского. Начинается турнир певцов. Ландграф предлагает тему поэтического состязания: в чем истинная любовь? Рыцари берут арфы, и первым по жребию начинает Вольфрам. В сдержанной и спокойной импровизации, с думой о Елизавете, воспекает он чистый источник любви, который никогда не дерзнет осквернить. Остальные певцы, один за другим, поддерживают его в утверждении истинной любви. Но Тангейзер изведal иную любовь, и под сводами Вартбургского замка раздается его страстный гимн в честь Венеры, который он пел в Венериной горе.

Рыцари возмущены дерзостью Тангейзера, они бросаются на него с обнаженными мечами. Елизавета смело защищает его. В присутствии рыцарей и ландграфа она открыто признается в любви к Тангейзеру; ради ее любви она умоляет сохранить ему жизнь. Тангейзер в раскаянии не смеет поднять на нее глаза. Ландграф заменяет ему смерть изгнанием: он не ступит на землю Тюрингии, пока не очистится от греха. Вдали раздается хорал: мимо замка проходят паломники, направляющиеся на поклонение к папе. И Тангейзер присоединяется к ним.

Этот драматический эпизод воплощен Вагнером в большом ансамбле с хором, образующем финал II акта. Его открывает выразительное, певучее ариозо Елизаветы — мольба о прощении. Возмущенные, гневные восклицания рыцарей постепенно стихают и сменяются спокойными, просветленными звуками хора.

Те же музыкальные образы и настроения развиваются в оркестровом антракте к следующему действию, который носит название «Паломничество Тангейзера». Антракт подготавливает центральный эпизод III действия — рассказ Тангейзера о встрече с римским папой: скорбное повествование о глубоком раскаянии героя чередуется с торжественной музыкой, рисующей папский дворец; резким драматическим контрастом врывается грозное проклятие папы...

Паломники возвращаются из Рима на родину. Тщетно Елизавета ищет среди них Тангейзера: он не получил прощения. Елизавета обращается с молитвой к небесам, просит принять ее жизнь как искупительную жертву за его грехи. Молитву Елизаветы слышит Вольфрам; он хочет подойти к ней, заговорить, она жестом останавливает его и удаляется. Оставшись один, Вольфрам берет арфу и слагает стихи о вечерней звезде, которая озаряет мрак ночи, как его любовь к Елизавете светит ему во мраке жизни.

Внезапно появляется еще один паломник. Вольфрам с трудом узнает в нем Тангейзера. Тот с горечью рассказывает о своем паломничестве. Он шел в Рим с искренним раскаянием, и тяжесть долгого пути радовала его, а ласкающая прелесть итальянской природы заставляла закрывать глаза. И вот предстал перед ним лучезарный папский дворец. Но страшен был приговор папы: пока не зацветет в его руках посох, проклятье будет тяготеть над Тангейзером. Свет померк перед странником; когда он очнулся — все исчезло. Теперь у него один путь — к Венериной горе. Он страстно призывает богиню — и гора раскрывается перед ним, Венера манит в свой таинственный грот.

Тщетно Вольфрам пытается удержать Тангейзера: он бессилен перед чарами Венеры. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы — и Тангейзер останавливается; Венера с криком исчезает.

В Вартбурге звонят колокола. Медленно движется шествие с телом Елизаветы; простерши к ней руки, Тангейзер падает мертвым. Приближается новая группа паломников; они приносят весть о великом чуде: в руках римского папы расцвел сухой посох — Тангейзер прощен.

В этом акте, обрамленном хорами паломников, один за другим следуют три сольных эпизода: просветлен-

ная молитва Елизаветы, певучий романс Вольфрама и драматический, свободно развивающийся рассказ Тангейзера.

Третья опера Вагнера 40-х годов — «Лоэнгрин», одно из наиболее поэтичных творений композитора. Его сюжет Вагнер нашел в тех же средневековых сказаниях, которые послужили источником «Тангейзера». В одном из них говорилось, что на состязании певцов в Вартбурге миннезингер Вольфрам Эшенбах рассказал историю Лоэнгрина (исторический Вольфрам — автор поэмы о Парсифале и его сыне Лоэнгрине).

У многих народов, живущих по берегам морей и больших рек, существуют поэтические легенды о прекрасном рыцаре, который однажды приплывает из неведомой страны в ладье, влекомой лебедем. Он явится в тот момент, когда невинно оклеветанной девушке грозит смертельная опасность. Защитив девушку от врагов, он берет ее в жены, однако она никогда не должна пытаться узнать, откуда он приплыл и как его имя. Если же она задаст роковой вопрос — рыцарь исчезнет так же таинственно, как и появился.

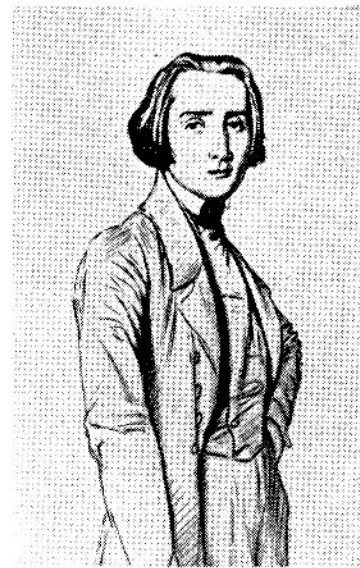
Вагнер подчеркнул в этой легенде волнующие, общечеловеческие чувства. Лоэнгрин, подобно Голландцу, ищет у людей глубокой беззаветной любви, веры, чуждой колебаний и сомнений. В этом — смысл запрета Лоэнгрину спрашивать о его имени и происхождении. Эльза, которую он спас от позора и смерти, действительно искренне любит его, но именно поэтому не может не задать рокового вопроса: тайна Лоэнгрина оскорбляет ее любовь, она должна все знать о любимом человеке, делить с ним горе и радость. В несовместимости этих одинаково сильных чувств и заключалась трагедия любящих: когда в душе Эльзы возникнут сомнения, Лоэнгрин покинет ее, — а она умрет, не перенеся разлуки с ним. В своем заоблачном царстве Лоэнгрин тосковал по идеальной любви, — а Эльза жила на земле, и ее сомнения разжигались людской злобой, завистью и коварством.

Чем же история Лоэнгрина, относящаяся, по преданию, к началу X века, к царствованию германского короля Генриха I, по прозвищу Птицелов, привлекла внимание композитора накануне революции 1848 года? Она казалась Вагнеру чрезвычайно современной, актуальной.

В судьбе Лоэнгрина композитор видел трагедию честного, истинного художника (и свою в том числе) в современном буржуазном обществе. С открытой душой он приходит к людям, чтобы отдать им свое вдохновение, научить добру и красоте. Но его искренние порывы вызывают недоверие самых близких и дорогих людей, а вокруг он видит лишь злобу и зависть. Не найдя понимания на земле, по-прежнему одинокий, он удаляется в заоблачные выси своих мечтаний...

Эльза была для Вагнера глубоко современным образом. Ее открытая, доверчивая душа, стихийное стремление к знанию, неудовлетворенность слепой, нерассуждающей верой — все это казалось композитору чертами, типичными для народа. «Эльза... сделала меня истинным революционером. Она была для меня тем духом народным, к которому, ища избавления, я стремился как художник», — признавался Вагнер. Об образе ее противницы Ортруды композитор отзывался так: «Ортруда — это женщина, не знающая любви... Главная черта ее характера — любовь к политике... В этой женщине есть страсть, страсть к прошлому, к исчезнувшим поколениям, страсть, доведенная до безумной родовой гордости, — страсть, которая может проявить себя только в виде ненависти ко всему, что живет, ко всему, что реально существует... родовая гордость, страсть к прошлому превращаются у нее в убийственный фанатизм. Ортруда — реакционерка, влюбленная лишь в прошлое, а поэтому враждебная ко всему, что ново, и враждебная до безумия...».

В долине Шельды у Антверпена король Генрих Птицелов вершит суд под «дубом правосудия». Граф



Ференц Лист (1839 г.)

Фридрих Тельрамунд приносит жалобу на Эльзу, дочь герцога Брабантского. Умирая, герцог поручил ему своих детей — Эльзу и маленького Готфрида. Однажды Эльза вернулась из леса одна, испуганная и в слезах, а брата ее нигде не могли отыскать. Ортруда, наследница древнего княжеского рода, которую Тельрамунд взял в жены, отвергнув Эльзу, видела все, что произошло в лесу. Тельрамунд обвиняет Эльзу в убийстве брата и требует, чтобы король передал власть над Брабантом ему, Тельрамунду. Король приказывает привести Эльзу.

Появляется Эльза. Все поражены ее мечтательным видом и странными речами. Молча выслушивает она обвинения и ничего не отвечает на них. Погруженная в свои мечты, Эльза рассказывает о вешем сне: одинокая и всеми покинутая, она молила бога о помощи, и вот явился ей прекрасный рыцарь в блестящих доспехах. Наивные и трогательные речи Эльзы убеждают короля в ее невинности. Но Тельрамунд настаивает на своем обвинении. Тогда король объявляет «божий суд» — поединок между Тельрамундом и любым рыцарем, который готов выступить на защиту Эльзы.

Дважды звучит труба глашатая, вызывая на поединок защитника Эльзы. Ответом служит молчание. Тельрамунд уже готов торжествовать победу, как вдруг вдали на реке появляется ладья, влекомая лебедем. В ней, опершись на меч, стоит неведомый рыцарь в блестящих доспехах. Он сходит на берег и прощается с лебедем. Затем, склонившись перед королем, объявляет себя защитником Эльзы. Он готов взять ее в жены, но она должна поклясться, что никогда не спросит его, откуда он родом и как его имя. Эльза, полная любви и благодарности, бросается на грудь своему защитнику — ее сон осуществился наяву. Поединок заканчивается победой незнакомца; он великодушно дарит жизнь Тельрамунду, которого король осуждает на вечное изгнание. Народ славит победителя и Эльзу.

В I акте, на фоне живописных народных сцен, раскрываются образы двух главных героев — Лоэнгрина и Эльзы. Первая характеристика Лоэнгрина возникает еще в оркестровом вступлении к опере (которое заменило прежние обширные увертюры): это — светлое видение того прекрасного царства, откуда прибыл рыцарь, — царства мечты, недостижимого идеала добра и красоты.

Необычна первая характеристика Эльзы. Героиня еще не произнесла ни слова — а слушатель уже глубоко сочувствует ей и убежден в ее невинности: в оркестре звучит красивая, печальная и задумчивая мелодия, передающая переживания Эльзы. Затем следует ее рассказ о прекрасном рыцаре: певучие, выразительные темы рисуют хрупкий и чистый облик мечтательной, восторженной девушки. Напряженное ожидание чуда подготавливает появление Лоэнгрина. Его рыцарственный образ раскрывается в возвышенной музыке прощания с лебедем. Сосредоточенное раздумье, охватившее присутствующих перед решающим поединком, воплощено в торжественной молитве короля, которая перерастает в ансамбль с хором.

Всеобщему ликованию, завершающему I акт, резко контрастно настроение начала II акта: ночной мрак, безмолвие; зреют зловещие замыслы; в оркестре глухо звучат мрачные, угловатые темы.

На ступенях собора в темных, бедных одеждах сидят Фридрих Тельрамунд и его жена Ортруда: сегодня ночью они должны покинуть город. Тельрамунд сломлен внезапно обрушившимся на него позором и бесчестьем. Но Ортруда не может примириться с происшедшим: то насмешками, то угрозами она побуждает мужа действовать.

На балконе замка появляется Эльза. В ночь перед свадьбой она полна светлых надежд; со словами приветия обращается она к ветерку — наперснику ее дум. Ортруда окликает Эльзу и, приняв смиренный вид, жалуется ей на свою судьбу. Полная сострадания, Эльза спешит к ней. И тут, наедине с ночью, во мраке раскрывается истинная натура Ортруды: она иступленно взывает к языческим богам, требуя от них помощи. Увидев приближающуюся Эльзу, Ортруда вновь надевает маску смирения и всячески старается завоевать ее доверие. Неясными, темными намеками она пытается заронить в душу Эльзы сомнение в прекрасном рыцаре, но любовь и вера Эльзы в своего избавителя безграничны, и ничто не может омрачить ее счастья. Покорно склонившись перед Эльзой, Ортруда вслед за ней входит в замок.

Наступает утро. На башнях замка перекликаются звонкие фанфары стражей. Народ прославляет нового правителя Брабанта; в толпе прячется Фридрих Тельрамунд. Начинается свадебное шествие. Приветствуемая

народом, в богатом свадебном наряде, идет Эльза, а место Ортруды — в конце шествия, среди прислужниц. Но когда Эльза приближается к собору, Ортруда неожиданно преграждает ей путь. Маска смирения сброшена. При всех она издевается над Эльзой, которая не знает даже имени своего жениха. Не успело шествие возобновиться, как на ступенях собора появляется Тельрамунд. Он дерзко требует у незнакомца открыть свое имя, а если тот не хочет отвечать ему, пускай ответит королю. Но рыцарь не ответит на этот вопрос никому — одна лишь Эльза вправе задать его, а в ее верности он уверен. Герой обращается к Эльзе и останавливается: она стоит в смущении, противоречивые чувства волнуют ее. Торжественное шествие отесняет Тельрамунда и Ортруды, и высоко на ступенях собора король соединяет руки рыцаря и Эльзы. Однако внизу, в толпе, поверженная Ортруда предчувствует близкую победу — яд сомнения уже отравил душу Эльзы.

Во II акте противопоставляются два женских образа — Эльза и Ортруда. Небольшое ариозо Эльзы — обращение к ветерку — светлое, напевное, согрето радостной надеждой; ариозо Ортруды — призыв к языческим богам — страстное, неистовое, патетическое, пронизано яростью и гневом. Первая встреча героинь еще не приводит к открытому столкновению. В сцене перед собором гнев Ортруды выплескивается наружу. Музыка передает динамичную смену душевных состояний действующих лиц: торжественное свадебное шествие прерывается злобной речью Ортруды; ответом служат горячие, взволнованные фразы Эльзы. Драматическое нарастание приводит к замечательному квинтету с хором, в котором воедино сочетаются противоречивые чувства, охватившие героев. Острые контрасты сохраняются до самого конца акта. Вслед за просветленным звучанием органа в оркестре возникает грозная тема, передающая уверенность Ортруды в близком торжестве.

Оркестровое вступление к III акту рисует картину веселого свадебного пира: слышатся громкие восклицания, звон кубков, стук мечей; потом появляется лирическая мелодия — словно грациозная песня девушек, славающих новобрачную, — и снова продолжается шумное веселье. Те же настроения развиваются в свадебном хоре (еще при жизни Вагнера он приобрел всенародную популярность в Германии).

Наконец рыцарь и Эльза остались одни. Счастье их безгранично. Лишь одно смущает Эльзу — она не может назвать своего супруга по имени. Рыцарь пытается отвлечь ее, но беспокойство Эльзы растет. Напрасно он уверяет, что никогда не покинет ее, что ее любовь для него дороже всего на свете — сомнения Эльзы крепнут. Ей чудится лебедь, готовый вновь увезти ее супруга в неведомую даль, и в отчаянии она требует, чтобы он открыл свою тайну. В это время в брачные покон врываються Тельрамунд и его друзья с обнаженными мечами. Эльза быстро подает мужу оружие, и он насмерть поражает Тельрамунда; остальные сдаются победителю. Но счастьем влюбленных настал конец...

На берегу Шельды, у «дуба правосудия», вновь собираются воины, чтобы выступить в поход против врага под знаменем нового правителя Брабанта. Вот и он сам появляется вслед за мрачным шествием: безоружные дворяне несут тело Тельрамунда, за ними идет безмолвная, убитая горем Эльза. Рыцарь требует правосудия — пусть король рассудит его с мертвым врагом и с женой, не сдержавшей клятвы. Король признает правоту рыцаря и благословляет его на битву с врагом. Но рыцарь не может вести брабантцев в поход: он должен ответить на вопрос Эльзы, а открыв свое имя и происхождение, — навсегда покинет Брабант.

Чудесен рассказ рыцаря. Далеко за синими морями, за высокими горами стоит замок. В нем есть светонесущий храм, где рыцари без страха и упрека хранят чудесную чашу, святой Грааль. Он дает им непобедимое мужество и веру для борьбы со злом. Спускаясь на землю, они защищают угнетенных и обиженных. Но люди должны безоговорочно верить в своего защитника. Если же в их душе зарождается сомнение, то посланец Грааля не может больше оставаться среди людей. Таков и он — Лоэнгрин, сын Парсифаля, властителя Грааля.

Напрасно Эльза, король и все присутствующие молят Лоэнгриня остаться. На реке появляется лебедь, везущий ладью. Глубокая грусть звучит в речах Лоэнгриня, когда он прощается с Эльзой и вручает ей кольцо, рог и меч. Пусть она отдаст их брату Готфриду, когда он вернется и станет герцогом Брабанта. В толпе раздаются язвительный смех Ортруды: Готфрид никогда не вернется в Брабант — ведь она колдовством превратила его в лебедя и теперь он навсегда увозит Лоэнгриня.

Но чары Ортруды бессильны перед рыцарем Грааля: с небес слетает голубь и подхватывает ладью, а лебедь, окунувшись в реку, выходит оттуда прекрасным мальчиком. При виде Готфрида Ортруда падает на землю мертвой. Эльза бросается к реке. В ладье, грустно опершись на щит, Лоэнгрин уплывает в свою далекую и прекрасную страну. Эльза умирает...

В этом акте — два лучших эпизода оперы: большой любовный дуэт и рассказ Лоэнгринга. С замечательным мастерством передает Вагнер изменение чувств Лоэнгринга и Эльзы в их диалоге: от полного согласия, блаженства любви — к тревоге, сомнениям и, наконец, к катастрофе. Дуэт начинается светлой, певучей мелодией — одной из лучших в творчестве Вагнера. Постепенно в партии Эльзы все отчетливее слышатся коварные, змеиные интонации Ортруды, а в конце дуэта в оркестре звучат мрачные, похоронные удары литавр.

В рассказе Лоэнгринга запечатлен светлый и возвышенный образ рыцаря Грааля — эта музыка открывала оперу.

Глава IV РЕВОЛЮЦИЯ

Вагнер закончил «Лоэнгринга» в знаменательное время. В марте 1848 года в Германии разразилась революция. Ее приближение чувствовалось давно. Вся атмосфера Германии 40-х годов была насыщена грозными разрядами. В 1844 году вспыхнули голодные бунты в одной из наиболее нищих частей страны — Силезии. Восстали ткачи, и Гейне посвятил им стихотворение с мрачным припевом-проклятием:

Германия, саван тебе мы ткем,
Вовеки проклятье тройное на нем!
Мы ткем, мы ткем.

Через три года страну поразила экономический кризис и голод. Крепло рабочее движение. В 1847 году впервые прозвучал над миром грозный лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Маркс и Энгельс организовали первую Международную пролетарскую партию «Союз коммунистов». За месяц до начала революции вышел из печати «Манифест Коммунистической партии».

Немецкий народ требовал отмены феодального режима, демократических прав, новой конституции и объединения Германии. Борьба разгоралась. Поэт Георг Гервег, сотрудничавший в редактируемых Марксом газетах и журналах, привел на помощь баденским республиканцам несколько сот итальянских, французских, польских и венгерских солдат; их воодушевляли чеканные строки его «Песни о ненависти». Наиболее ожесточенной была борьба в Саксонии.

Вагнер не хотел стоять в стороне от этой борьбы. Перед ним открыта широкая дорога к признанию и славе, к безмятежному существованию преуспевающего буржуазного художника —

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Вагнер занят проектами реформы театра, его столкновения с директором становятся все более острыми. Директор регулярно сообщает Вагнеру о недовольстве им как капельмейстером со стороны «высочайших особ»: один раз королеве показалось, что он «скверно дирижировал», другой раз — что он «неверно отбивал такт», и т. п. К просьбе Вагнера о прибавке жалованья, поданной королю, директор, обещавший композитору свою поддержку, приложил уничтожающий отзыв и, издеваясь, дал его прочесть Вагнеру: «было бы уместным уволить меня, если бы мое прилежание и кое-какие заслуги не побуждали дирекцию проделать опыт и оставить меня на моем посту». 20 лет спустя Вагнер вспоминал, как, онемев от изумления, читал он этот отзыв своего «благодарителя» и не мог дочитать до конца. Директор определил цену позора композитора — 300 талеров, которые не могли спасти Вагнера от денежных затруднений.

Вагнер сближается с революционно настроенными кругами, выступает с чтением доклада перед трехтысячной толпой — на тему о том, как относятся республиканцы к королевской власти, сотрудничает в революционной газете «Народные листки», а когда редактор вынужден скрываться от ареста — сам выпускает ее. На одном из ночных конспиративных собраний Вагнер знакомится с Михаилом Бакуниным.

Русский революционер-анархист, подготовлявший восстание в славянских странах, под чужим именем бежал в Германию от преследователей. Его анархические взгляды,

пламенные речи о разрушении мира, современной цивилизации, горячие споры, из которых он неизменно выходил победителем, наконец, его богатая приключениями жизнь и необычная внешность (великан с кудрявой шевелюрой и пышной бородой) — все привлекало Вагнера, бывшего почти ровесником Бакунина (он родился в 1814 г.). Нередко они совершали вместе длительные прогулки, во время которых Вагнер страстно излагал Бакунину свои идеи о реформе театра, о новом, совершенном искусстве. На репетиции Девятой симфонии Бетховена Бакунин горячо пожал руку Вагнеру: «Если бы при ожидаемом мировом пожаре предстояло погибнуть всей музыке, мы должны были бы объединиться, чтобы с опасностью для жизни отстоять эту симфонию», — сказал он.

И Вагнер мечтал об очистительной буре, которая сметет существующий строй, разрушит буржуазное общество, построенное на лжи и угнетении. Но если Бакунин саркастическими насмешками обрывал все рассуждения о будущем обществе («каждый разговор он неуклонно сводил к разрушению: неужели кто-нибудь из нас безумен настолько, что надеется уцелеть в пожаре всеобщего развала?»), то пылкой фантазии композитора рисовался новый мир, где нет проклятия золота, и на свободной земле, воспевая прекрасного и сильного человека, расцветает свободное искусство.

В своих статьях и стихах Вагнер приветствовал «великую богиню Революцию»: «Идет она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озаренным блеском молнии, с мечом в правой и с факелом в левой руке, с мрачными, холодными и карающими очами, но с очами, излучающими сияние чистейшей любви для тех, которые дерзают в упор смелым взглядом смотреть в эти темные очи. Уничтожающая и воодушевляющая, в вихре несется она над землей, эта вечно омолаживающая мир мать человечества, открывая никем не предвиденный лучезарный рай. И там, где прошла ее всеуничтожающая стопа, там расцветают благоухающие цветы и, наполняя воздух, еще не утихший от грома битвы, звучат, призывая к счастью, радостные гимны освобожденного человечества».

Эта статья была напечатана в «Народных листках» 8 апреля 1849 года, а 3 мая набат с колокольной церкви святой Анны возвестил начало восстания. Улицы Дрездена покрылись баррикадами. Король бежал в крепость Кенигштейн и вызвал на помощь прусские войска.

В Дрездене образовалось временное правительство Саксонии во главе с Бакуниным.

Вагнер целые дни проводил в ратуше, где заседало временное правительство, или на баррикадах. Он печатал прокламации и, перебравшись под огнем через баррикады, раздавал их солдатам, призывая присоединиться к восставшему народу. По ночам он дежурил на башне, господствующей над городом, и под гудение колокола и непрерывное щелканье пуль о стены спускал на веревке восставшим донесения о передвижении вражеских войск. Причудливые картины ночных улиц, освещенных кострами, неумолчная канонада, пожар старого здания театра, колонна рудокопов, идущих на помощь Дрездену с пением «Марсельезы», бледные лица повстанцев с воспаленными от бессонницы, лихорадочно блестящими глазами и сорванными криком голосами — все это навсегда запечатлелось в памяти Вагнера...

Два дня длилось сражение. 9 мая Дрезден пал. Временное правительство отдало приказ отступать в горы, чтобы оттуда продолжать борьбу. Вагнер покинул город вместе с восставшими. По дороге, получив предложение от встречного отряда расположиться в Хемнице и не поджидая ловушки, все направились туда. В суматохе отъезда Вагнер потерял из виду Бакунина и приехал в Хемниц один. Эта случайность спасла его. В ту же ночь в гостиницу, где остановился Бакунин, ворвались жандармы и арестовали всех членов временного правительства. Суд приговорил Бакунина к смертной казни, замененной пожизненным тюремным заключением. Затем он был выдан русским властям и сослан на каторгу в Сибирь, откуда ему удалось бежать в 1862 году.

Узнав об аресте Бакунина, Вагнер уехал в Веймар, к Листу. У редактора «Народных листков», взятого в плен в Дрездене во время уличных боев, было найдено письмо Вагнера, где тот высказывал опасения, как бы восстание не вспыхнуло преждевременно. 16 мая дрезденская полиция разослала объявление о розыске и аресте королевского капелмейстера Вагнера с описанием его примет и портретом. Минна сообщила мужу об обыске у них в доме. Об участии Вагнера в восстании ходили самые разнообразные слухи. Его называли поджигателем старого здания театра, обвиняли в поджоге королевского дворца, рассказывали, что видели его на баррикадах с красным знаменем в руках...

Эти рассказы не удивительны, хотя вряд ли правдивы. Революционная волна дрезденского восстания подхватила многих деятелей искусства. Друг Вагнера Готфрид Земпер, архитектор нового Дрезденского театра, где ставились вагнеровские оперы, руководил постройкой баррикад, а певица Шредер-Девриент, поднявшись на балкон, страстно призывала отомстить за павших в бою. Когда она через 2 года вновь приехала в Дрезден, то была арестована и привлечена к суду за участие в восстании.

Оставаться в Веймаре для Вагнера стало опасно. Лист спрятал его в имени под Веймаром. На второй день жена управляющего, вернувшись из города, рассказывала, что там ищут какого-то композитора, скрывающегося от дрезденской полиции.

Вагнер покинул свое убежище и пешком отправился в Йену. Но саксонское правительство требовало его выдачи от всех немецких государств. Лист снабдил Вагнера небольшой суммой денег, просроченным паспортом на имя профессора Видмана, и Вагнер решил бежать из Германии.

На границе Баварии — проверка документов. Вагнер провел тревожную ночь, безуспешно пытаясь овладеть швабским диалектом, на котором должен говорить профессор Видман. Но, к счастью, объясняться с жандармом не пришлось, и великолепным майским утром Вагнер ступил наконец на берег Швейцарии: «Я не могу ни с чем сравнить то ощущение блаженства, которое охватило меня после первых мучительных впечатлений, когда я почувствовал себя свободным... Теперь, когда меня, объявленного вне закона и тонимого, ничто уже не могло заставить солгать... теперь я впервые в жизни почувствовал себя вполне свободным, здоровым и веселым, хотя и не знал, где мне завтра придется приклонить голову, где я найду приют».

В жизни Вагнера открывается новая глава.

Глава V

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Вагнер поселился в Цюрихе. «Швейцарское изгнание» длилось 9 лет. Это был один из значительных периодов в творчестве композитора: Вагнер работал над грандиозным произведением —

тетралогией (циклом из четырех опер) «Кольцо нибелунга», замысел которого зародился у него еще в годы революции. Созданию тетралогии предшествовала большая теоретическая работа: Вагнер стремился осмыслить — прежде всего для самого себя — те новые задачи, которые теперь, в годы расцвета его таланта, вставали перед ним; осуществлению их он готовился посвятить всю жизнь. В этот период возникли важнейшие литературные труды Вагнера — «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», «Обращение к друзьям». Композитор выступил в них с резкой критикой современного состояния оперы, со смелыми проектами реформы театра, пространно излагая волновавшие его вопросы о новом, правдивом искусстве.

Воплощением нового искусства, «искусства будущего», и явилось «Кольцо нибелунга». Вагнер отдал ему лучшие годы своей жизни. Он работал над «Кольцом» на протяжении четверти века, работал не только как композитор, но и как поэт, ученый, исследователь-филолог, историк. Он глубоко изучил старинные народные сказания, и на основе их многочисленных вариантов создал оригинальное литературное произведение.

Мир германского эпоса волновал воображение Вагнера давно: еще в годы пребывания в Париже, тоскуя по родине, композитор погружался в изучение немецкой старины. По возвращении в Германию эти занятия стали особенно интенсивными. Внимание Вагнера привлек образ Зигфрида, героя сказания о нибелунгах, величайшего памятника национального эпоса, — юного богатыря, прославившегося небывалыми подвигами и павшего жертвой измены. Сказание о нибелунгах приобрело широкую популярность в Германии первой половины XIX века, в годы общественного подъема, а образ Зигфрида стал символом немецкого народа, который сбросит оковы, победит всех врагов и освободит угнетенную родину.

Особое значение приобрел образ Зигфрида в канун революции 1848 года. Именно в 1848 году Вагнер написал либретто оперы «Смерть Зигфрида», рассчитывая приняться за создание музыки. Однако бурные события помешали этому, и Вагнер вновь вернулся к образу Зигфрида лишь в Швейцарии. Теперь замысел композитора начал расширяться: ему уже казалось недостаточным

одной оперы, чтобы рассказать о жизни и подвигах славного героя. Идя вглубь событий, Вагнер написал либретто оперы о юности Зигфрида, затем о жизни и смерти его родителей и, наконец, о первопричине всех зол — похищенном золоте Рейна и нарушенной богами клятве. В 1852 году был завершен текст четырехчастного цикла опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Юный Зигфрид», «Смерть Зигфрида», объединенных общим названием «Кольцо нибелунга».¹

...Медленно струится могучий Рейн. В волнах его играют русалки — беззаботные дочери Рейна; они хранят золотой клад, покоящийся на дне реки. В расщелинах скал, под землей, гнездятся карлики-нибелунги, искусные кузнецы. Один из них, Альберих, тщетно пытается добиться любви русалок: дочери Рейна ускользают от него, насмехаясь над неуклюжим и безобразным карликом. Но из их веселой болтовни Альберих узнает тайну клада: тот, кто скует из золота Рейна кольцо, станет властелином мира и обладателем несметных богатств; однако сковать кольцо сумеет лишь тот, кто отречется от лучшего из человеческих чувств — любви. Альберих проклинает любовь — и золото Рейна в его руках.

Жажда золота, власти владеет не одним только безобразным нибелунгом. Могучий Вotan, повелитель богов, обитающий на неприступных горных высях, тоже грезит о беспредельной власти над миром. Он заключил договор с двумя братьями-великанами и поклялся на своем копье: пусть они построят ему дворец Валгаллу, который защитит богов от любого врага, и Вotan отдаст им Фрейю — богиню любви и вечной юности. Высоко к небесам вознесен гордый чертог, но Вotan боится выполнить договор: ведь в руках Фрейи — чудесные яблоки, дающие богам молодость. И действительно, лишь только великаны силой уведят Фрейю, как боги становятся слабыми и дряхлыми. Тогда бог огня Логе — гибкий и коварный, как пламя, — подает Вотану хитрый совет: выкупить Фрейю, отдав великанам золото, добытое у нибелунгов. И Вotan в сопровождении Логе спускается в подземное царство карликов.

Уже издали слышны удары молотов о наковальни, видны отблески пламени кузнечных горнов, озаряющих

жилище нибелунгов. Они день и ночь куют богатство Альбериху, который поработил их силой золотого кольца. Трусливый брат Альбериха Миме сковал ему чудесный золотой шлем: его владелец может принять любой облик и даже стать невидимым. Логе, узнав об этом у Миме, заводит с Альберихом хитрый разговор, и когда нибелунг, надев шлем, превращается в маленькую жабу, боги хватают и связывают его.

В качестве выкупа Вotan требует золото. Альберих отдает все, что сковали карлики, отдает шлем-невидимку, но когда Вotan срывает с его пальца волшебное кольцо, нибелунг произносит страшное проклятие: отныне кольцо будет приносить несчастья и смерть каждому, кто им завладеет. Вotan же лишь смеется над злобным бессилием нибелунга: теперь власть и богатство в его руках.

Однако золотом надо расплатиться с великанами. Они хотят получить столько золота, чтобы оно покрыло Фрейю с головы до ног. Сокровищ нибелунгов не хватает, и Вotan бросает поверх золотой груди шлем-невидимку. Один из великанов, влюбленный в богиню, утверждает, что в щель все еще виден взор Фрейи, и великаны требуют золотое кольцо. Вotan отказывается. Никакие мольбы испуганных богов не могут поколебать его решения. Лишь грозное пророчество богини судьбы, внезапно появившейся из земной глубины, заставляет Вотана отдать великанам кольцо. И тотчас же сбывается проклятие Альбериха: великаны ссорятся из-за золота, и один из них тяжелой палицей убивает брата; теперь ему не надо делить сокровища ни с кем. Ужас охватывает богов: в их светлый мир пришли раздор и смерть. Бог грома собирает тяжелые тучи, разражается благодатная гроза, и на очистившемся небе раскидывается радуга — многоцветный мост, по которому боги шествуют в Валгаллу. Торжество Вотана не могут смутить ни горестные жалобы обманутых дочерей Рейна, ни язвительные насмешки Логе. Вotan упоен всемогуществом и властью. Так заканчивается «Золото Рейна».

Торжество Вотана было недолгим. Страх перед великаном, владеющим кольцом, и перед ограбленным Альберихом заставляет Вотана искать среди людей героя, который смог бы защитить богов от грядущего возмездия. Неузнанный, Вotan странствует по земле, закутавшись в плащ и низко надвинув на лоб шляпу; в руках у него — сверкающее копье. Земная женщина родила ему

¹ Окончательные названия двух последних опер — «Зигфрид» и «Гибель богов».

двух близнецов — брата и сестру — Зигмунда и Зиглиндю. Видя в Зигмунде будущего защитника мира и стремясь закалить его волю, Вотан подвергает сына многочисленным испытаниям. Жизнь Зигмунда сурова, полна битв и опасностей. Он с отцом живет в лесу, и враги травят их, как волков. Дом их сожжен, мать убита, сестра похищена, а вскоре, после одной из битв, исчез и отец. Зигмунд остался один. Он ушел из лесу, чтобы жить с людьми, но не нашел у них счастья: его советы встречали насмешками, а его помощь оборачивалась злом. Однажды Зигмунд хотел защитить девушку, которую братья насильно выдавали замуж; он убил братьев, но девушка горько оплакивала их гибель и проклинала своего защитника; вместо спасения Зигмунд принес ей смерть. Раненый, безоружный, он вынужден был спастись бегством от разгневанных родственников убитых.

Преследуемый врагами, в страшную грозу измученный Зигмунд укрывается в лесной хижине. Здесь живет прекрасная и печальная женщина по имени Зиглинда. Пылкая страсть вспыхивает в душе Зигмунда. Муж Зиглинды, грубый и жестокий Хундинг, узнав в госте врага своего рода, вызывает его на поединок, чтобы завтра утром убить. Зиглинда, движимая состраданием и любовью, рассказывает Зигмунду о непобедимом мече. Когда-то, во время ее свадьбы, среди гостей появился незнакомец в темном плаще и низко надвинутой на лоб шляпе, с сверкающим копьём в руке; он вонзил в ясеневый ствол непобедимый меч, который ни один из воинов не сумел вытащить. Зигмунд легко вырывает меч и вместе с Зиглиндой бежит из хижины Хундинга.

Счастье влюбленных длится недолго. Во время останков в горах, когда измученная страхом и усталостью Зиглинда засыпает, Зигмунду является вестница смерти — валькирия Брунгильда. Эта дева-воительница, дочь Вотана, принесла герою весть о воле верховного бога: Зигмунд, преступивший закон, погибнет в бою от руки Хундинга, и непобедимый меч не спасет его. Зигмунд проклинает несправедливость богов и заносит меч над спящей Зиглиндой, чтобы она не досталась врагу. Брунгильда, покоренная силой его любви и бесстрашием, решает нарушить волю отца — в бою она будет защищать Зигмунда.

Слышен рог Хундинга. Начинается поединок. Победа склоняется на сторону Зигмунда, но в это время из-за

туч появляется разгневанный Вотан и направляет на него свое копьё. Меч Зигмунда разлетается на куски, и Хундинг поражает безоружного героя. Но одним презрительным движением руки Вотан уничтожает торжествующего победителя и устремляется в погоню за нарушившей его волю Брунгильдой.

Высоко в горах звучит победный клич валькирий. Девы-воительницы слетаются на воздушных конях, принося в Валгаллу павших в битвах героев, которые составляют небесное воинство Вотана. 8 сестер собрались на скале — нет лишь Брунгильды, любимой дочери Вотана. Вот и она с тяжелой ношей — спасенной ею Зиглиндой. Брунгильда просит сестер дать ей свежего коня, чтобы вместе с Зиглиндой бежать от гнева отца. Но валькирии страшатся Вотана, а Зиглинда жаждет только смерти — после гибели Зигмунда ей незачем жить. Тогда Брунгильда рассказывает Зиглинде, что в ее сыне Зигфриде возродится доблесть Зигмунда, и Зиглинда так же страстно, как прежде молила о смерти, теперь умоляет о спасении. И Брунгильда решает: пусть Зиглинда бежит одна и укроется в дремучем лесу, а она, Брунгильда, примет на себя гнев отца.

Верховный бог появляется в великом гневе. Он проклинает Брунгильду: теперь она станет смертной женщиной и женой того, кто найдет ее здесь спящей на пустынной скале. Валькирии в ужасе покидают сестру. Она умоляет отца о прощении и справедливости: ведь не по доброй воле судил он умереть своему любимому сыну Зигмунду — так велела суровая необходимость, Вотан вынужден был подчиниться требованиям жены — оскорбленной богини-хранительницы семейного очага. Мольбы дочери смягчают Вотана: хотя Брунгильда не будет больше жить среди богов, но ее мужем станет неустрашимый герой, который не побоится копья верховного бога. С глубокой грустью он прощается с дочерью и погружает ее в волшебный сон; по знаку Вотана вокруг скалы вырастает стена огня. Эта картина завершает вторую оперу цикла — «Валькирия».

Прошло много лет. В дремучем лесу живет кузнец — карлик Миме с мальчиком Зигфридом. Миме называет его сыном, но Зигфрид не верит этому и ненавидит своего трусливого, вечно жалующегося воспитателя. Так и теперь: Зигфрид приводит в хижину медведя, чем до смерти пугает Миме. Кузнец не может сковать ни одного меча,

ляется вниз по Рейну. Река приносит его к замку Гибихунгов; там живет Гунтер, его брат по матери — мрачный, угрюмый Хаген и сестра Гутруна. Гунтер предлагает герою гостеприимство и дружбу. Гутруна подносит Зигфриду кубок с вином, и он мгновенно забывает о своем прошлом: коварный Хаген наполнил кубок напитком забвения. Теперь Зигфрид мечтает лишь о Гутруне. Гунтер согласен с ним породниться, но пусть Зигфрид раньше добудет ему в жены прекрасную валькирию Брунгильду: ведь только неустранимый герой может пройти сквозь огненный вал. Скрепив свой союз клятвой кровного братства, Зигфрид отправляется в путь.

Хаген, торжествуя, ждет их возвращения. Его план близок к осуществлению: обманутый Зигфрид привезет Гунтеру свою жену, а ему, Хагену — золотое кольцо. Тогда он станет властителем мира, и пусть кто-нибудь попробует отнять у него сокровище! Уж он-то не даст обмануть себя, как ненавидимые боги обманули когда-то его отца — нибелунга Альбериха.

Брунгильда одна на неприступной скале ждет возвращения Зигфрида. Напрасно прилетевшая сестра-валькирия молит ее вернуть кольцо дочерям Рейна, — только это может спасти от гибели Вотана и всех богов, — Брунгильда не хочет расставаться с залогом любви супруга. Вдруг у огненного вала возникает фигура витязя. Брунгильда бросается ему навстречу, ожидая увидеть Зигфрида, и в ужасе отступает: перед ней стоит незнакомый воин в золотом шлеме, который называет себя Гунтером. После недолгой борьбы он сильной рукой срывает с пальца Брунгильды кольцо и уводит ее за собой.

В замке Гибихунгов шумно празднуется двойная свадьба. Брунгильда в смятении видит Зигфрида, который словно не узнает ее и нежно обнимает свою жену — Гутруну. Брунгильда клянется, что Зигфрид — ее муж, но все напрасно. И Брунгильда решает отомстить. Она открывает Хагену уязвимое место непобедимого героя и убеждает убить Зигфрида во время охоты. Гунтер, колеблясь и подозревая друга в измене — ведь на руке Зигфрида кольцо Брунгильды, — дает свое согласие: блеск сокровищ Зигфрида ослепил его.

...Отбившись от охотников, Зигфрид выходит на берег Рейна. Резвые русалки выплывают ему навстречу и просят отдать золотое кольцо. Зигфрид согласен. Но стоило лишь русалкам сказать, что вместе с кольцом он

избавляется от смертельной опасности, как герой вновь надевает кольцо на палец: никто не смеет назвать его трусом. Русалки, оплакивая Зигфрида, исчезают в волнах Рейна.

Собираются охотники. Они просят Зигфрида рассказать о его приключениях и подвигах. Герой начинает рассказ о детстве в лесу, о карлике Миме и о драконе-великане и вдруг останавливается: он не может вспомнить, что произошло после смерти Миме. Хаген незаметно подливает ему в кубок волшебный напиток, и Зигфрид вспоминает все: и огненную скалу, и спящую валькирию, и свой поцелуй, разбудивший Брунгильду... Над лесом со зловеющим карканьем пролетают два ворона. Зигфрид прислушивается к их крику, и в это время Хаген предательски поражает его в спину. Со словами любви к Брунгильде Зигфрид умирает.

В замке Гибихунгов Гутруна предчувствует недоброе. Увидев печальное шествие с телом Зигфрида, она падает без чувств. Хаген дерзко хвалится своей победой. Между братьями вспыхивает ссора из-за золотого кольца. Хаген убивает Гунтера — так одно преступление следует за другим. Хаген хочет снять кольцо с пальца Зигфрида, но рука мертвого героя угрожающе подымается, и Хаген в ужасе отступает.

Внезапно среди пораженных горем и страхом людей появляется спокойная и величественная Брунгильда. Она приказывает развести на берегу Рейна погребальный костер: золотое кольцо вернется на дно реки и кончится проклятие Альбериха, а боги, допустившие столько преступлений, погибнут в очищающем огне.

Костер разгорается, и Брунгильда на коне бросается в пламя. До самого неба вздымается огонь; в нем сгорает чертог Валгаллы. Хаген с отчаянным криком бросается к кольцу, но волны Рейна заливают костер, и русалки со смехом увлекают Хагена на дно. Кончилось преступление на земле, несправедливость искуплена смертью славнейшего из героев, и проклятое кольцо нибелунга вновь мирно покоится в глубинах Рейна. Так завершается четвертая часть тетралогии — «Гибель богов».

В старинном сказании о нибелунгах Вагнер увидел актуальный, современный смысл. Солнечный Зигфрид, не знающий страха, был для него «вождем, чаемым нами человеком будущего», «социалистом-искупителем,

явившимся на землю, чтобы уничтожить власть капитала». Недаром, бросая вызов современной буржуазной морали, композитор сделал его сыном единокровных брата и сестры.

Не менее современен образ Вотана — нерешительно-го, разьедаемого сомнениями человека, склонного к философствованию, а не к действию, подавленного тем злом и несправедливостью, которые он видит вокруг себя. «Вотан до мельчайших деталей похож на нас, — писал Вагнер одному из друзей. — Он — свод всей интеллигентности нашего времени... Такая именно фигура, — ты должен это признать, — представляет для нас глубочайший интерес».

Ниbelунг Альберих для Вагнера — это современный банкир: «Если мы вообразим в руках ниbelунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира», — утверждал композитор незадолго до смерти.

Одна из основных идейных тем «Кольца» — тема власти золота — приобретает у Вагнера остро современный, антикапиталистический характер. Как Бальзак в цикле романов «Человеческой комедии» создает галерею образов людей, поработанных золотом, которое губит лучшие душевные порывы, естественные чувства, ведет к преступлению и гибели, — так и Вагнер в своей тетралогии рисует широкую картину губительной силы золота. И всемогущие боги, и сильные, но недалекие великаны, и коварные ниbelунги, и люди — смелые и отважные, робкие и трусливые, — все охвачены стяжательством, жадной жаждой богатства, власти, а их можно достичь, лишь отрекшись от всех человеческих чувств, путем насилий, лжи и обмана.

Альберих проклинает любовь, поработает свой народ и родного брата. Вотан согласен отказаться от юности, ради сохранения власти он обрекает на смерть сына — Зигмунда, изгоняет дочь — Брунгильду, готов убить внука — Зигфрида. Великан убивает брата и, охраняя свои богатства, теряет человеческий облик — жажда золота превращает его в чудовище. Минне собирается отравить юношу, которого он воспитал как родного сына. Хаген не останавливается перед братоубийством, Гунтер предаст сестру и друга, Брунгильда равнодушно внимает вести о близкой кончине отца и сестер и т. д.

Вагнер страстно желает гибели этого лживого, несправедливого общества, гигантской катастрофы, которая разрушит мир и погребет под его обломками пороки и преступления людей. Если раньше, в годы революционного подъема, только приступая к разработке своего замысла, Вагнер глубоко верил, что на развалинах старого мира родится новое, прекрасное общество, то разгром революции и торжество буржуазии подорвали его веру в грядущую победу, в близкое наступление царства свободы, правды и красоты. Гибель лучшего из героев, не приносящая никому избавления, окутывает пессимизмом и отчаянием финал величайшего творения Вагнера. Лишь в последней просветленной оркестровой теме пробивается луч надежды...

Сочинение музыки тетралогии растянулось более чем на 20 лет. Вагнер вложил в нее все свое вдохновение, зрелое мастерство композитора-драматурга. «Кольцо ниbelунга» богато красочными картинами природы с удивительной звукописью оркестра. Слушатель словно видит, как струится водный поток, сверкает молниями грозное небо, шепчется озаренный солнцем лес и до небес вздымается бурное пламя. А рядом — драматические картины человеческих переживаний: любовь и ненависть, коварство и сострадание, героические порывы и философские раздумья, радость встреч и горечь разлук.

Необычно уже самое начало «Золота Рейна»: глубоко в басах оркестра возникает аккорд; постепенно включаются все новые инструменты и на фоне выдерживаемой гармонии одного трезвучия разворачивается картина величаво струящейся могучей реки. Новые музыкальные темы рисуют беззаботно распевующих русалок, сверкающий в воде под лучами солнца золотой клад. Но вот сокровище похищено — и воды Рейна плещут гневно и бурно, а в пении русалок — смятение, тоска.

Торжественные аккорды духовых инструментов характеризуют величественную крепость — Валгаллу и самого Вотана — верховного повелителя богов, уверенного в нерушимости своей власти. Совсем иной мир — царство ниbelунгов: не умолкает однообразный ритм ковки (Вагнер вводит в состав оркестра 18 наковален), слышатся вздохи и стоны, медленно, словно с невероятным трудом, подымается вверх жалобная тема; грозно звучит роковое проклятие Альбериха.

В завершающей «Золото Рейна» картине грозы и радуги чередуются контрастные эпизоды: на фоне тревожного сопровождения оркестра слышен энергичный призыв бога грома, его подхватывают, перекликаясь, различные инструменты. Достигнув кульминации, нарастание внезапно обрывается, и на смену бушующей грозе приходит тема радуги: спокойная, безмятежная, она словно переливается в звучании струнных инструментов и шести арф.

Картина бури открывает и «Валькирию». Но здесь в шуршании дождя слышится смятение гонимого беглеца, задыхающегося от быстрого бега и усталости. Из этого изобразительного фона вырастают лирические темы Зигмунда и Зиглинды: они проникновенно звучат в оркестре, раскрывая чувства героев — невысказанные, смутные, еще неясные им самим. И вот, наконец, характеристика Зигмунда — суровый, скорбный рассказ о несчастьях героя. Вслед за тем — героический монолог Зигмунда и любовная сцена с Зиглиндой: привольного дыхания, распевные, красивые мелодии рисуют весенний разлив чувств.

III акт «Валькирии» начинается «Полетом валькирий» «Дикая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительной реальной картинностью», — писал об этом эпизоде Чайковский. Завершает оперу большая сцена-монолог — «Прощание Вотана и заклинание огня». Вся скорбь отца, навеки расстающегося с любимой дочерью, воплощена в проникновенных, то бурных, то напевных мелодиях. В конце же сцены в оркестре бушует пламя и убаюкивающий мотив колыбельной смешивается с причудливой, блестящей и гибкой темой огня.

Наиболее яркие эпизоды «Зигфрида» связаны с музыкальной характеристикой главного героя. Вначале он рисуется веселым, беззаботным мальчиком, о появлении которого возвещает звонкая фанфара лесного рога. Замечательны две его песни — «Песни плавки иковки меча»: простые, ясные мелодии, сильные и мужественные, с богатырскими выкриками, а в оркестре — удары молота о наковальню и всплески кипящей стали.

В центре II акта — знаменитая сцена «Шелест леса», где характеристика Зигфрида растворяется в красочной картине природы. Тонкими оркестровыми приемами создает Вагнер впечатление шепчущегося под солнцем леса,

полного таинственных голосов; вот поет вещая птичка — ее мелодию композитор подслушал и записал однажды в солнечный весенний день во время прогулки.

Не менее красочна оркестровая картина одного из подвигов героя — «Путешествие через огонь»; причудливый фон, рисующий бушующее пламя, прорезают стремительные героические темы Зигфрида. И сразу же внезапный покой, тишина зачарованного сонного царства на пустынной скале. После мощи и блеска оркестра одиноко звучит солирующая скрипка. Большой любовный дуэт с Брунгильдой, венчающий оперу, раскрывает образ Зигфрида с новой, лирической стороны. Здесь много красивых мелодий, напоминающих немецкие народные песни: сдержанных, задумчивых — и веселых, ликующих, полных ощущения радости жизни.

В «Гибели богов» преобладают мрачные, зловещие по настроению сцены. На этом фоне выделяется светлое прощание Зигфрида с Брунгильдой (в прологе), обрамленное двумя оркестровыми эпизодами, — «Восход солнца» и «Путешествие Зигфрида по Рейну». Последний рисует ряд картин, возникающих перед героем во время его странствий: рог Зигфрида оглашает берега реки, со скалы доносится прощальный привет Брунгильды, весело плещут волны Рейна, в них играют русалки. Но на пути героя подстерегает беда, и на смену беззаботным и радостным темам приходят мрачные и угрожающие.

Эти зловещие темы господствуют в сценах в замке Гибихунгов. Грозно звучит «Сторожевая песня Хагена», полны драматизма картины свадьбы. Кульминация драматизма — «Траурный марш на смерть Зигфрида». В этой величественной фреске — эпитафии герою — вновь возникают многие темы, звучавшие в предыдущих операх: композитор словно вглядывается в прошлое и вспоминает о славных делах, героических подвигах, большой любви Зигмунда и Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды.

Завершает тетралогия, как и начинала ее, картина вечнотекущего Рейна: трагедия совершилась, погибли и злодеи, и герои, и вновь величаво спокойна природа. На этом безмятежном фоне как напоминание о лучшем из людей, как луч надежды на иное, светлое будущее звучит страстная, взволнованная, приподнятая тема, когда-то возвестившая о рождении Зигфрида.

В ИЗГНАНИИ

В годы «швейцарского изгнания» до завершения тетралогии было еще очень далеко. В конце июня 1857 года, написав «лесную сцену» «Зигфрида», Вагнер внезапно прервал работу над «Кольцом нибелунга». С грустью сообщал он об этом Листу: «Моего юного Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там я слезно простился с ним под липой. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где бы то ни было... Возьмусь ли я когда-нибудь за «Нибелунгов», сказать наперед не могу. Это зависит от обстоятельств, над которыми я не властен. Но в данную минуту я сделал над собой истинное насилие: среди наилучших настроений я оторвал от сердца Зигфрида и живо-го положил под замок за железными дверями. Пусть там и остается! Никто не должен увидеть из него ни единого штриха, ибо он закрыт даже для меня самого. Кто знает, может быть, сон окажется для него благо-детельным!.. Мне стоило тяжелой, отчаянной борьбы с самим собою, прежде чем я решился на такой шаг». На-дежд на воплощение на сцене гигантского замысла тет-ралогии не было.

Жизнь Вагнера в Цюрихе складывалась трудно. Его преследовала нужда. Не желая связывать себя посто-янной службой, Вагнер перебивался случайными лите-ратурными заработками, отдельными дирижерскими вы-ступлениями. Он хотел целиком отдаться творчеству, но писать в этих условиях трудно, почти невозможно. Как отчаянный призыв о помощи на протяжении многих лет изгнания звучат строки из писем Вагнера к Листу: «Ска-жи мне что-нибудь! Помоги, посоветуй! До настоящей минуты мы жили на деньги, взятые в долг у одного здешнего друга... Пусть кто-нибудь купит у меня «Ло-энгринна»! Пусть кто-нибудь закажет мне «Зигфрида»! Пойду на самые скромные условия... Неужели я дол-жен напечатать в газетах: «Мне не на что жить, кто ме-ня любит, пусть подаст, сколько может»? Не могу, ради жены не могу — она умерла бы со стыда! О, как ужас-но трудно устроиться в этом мире такому человеку, как я!» Или в другом месте: «Ах, как отразилось на мне проклятье, тяготеющее над золотом. Поверь, никто

не творил музыкальных композиций при таких усло-виях».

Постановки опер Вагнера в Германии, которыми композитор не мог руководить сам, приносили ему мало доходов, но много огорчений. Его произведения встреча-ли постоянное противодействие враждебно настроенных композиторов и хотя пользовались успехом у публики, однако исполнялись редко. Постановки эти осуществля-лись на очень низком художественном уровне, со мно-жеством сокращений, искажающих авторский замысел. Однажды в Лейпциге «Лоэнгрин», ужаснувший дириже-ра своей продолжительностью, был сокращен так, что слушатели ничего не поняли. Вагнер с горечью писал: ««Тангейзера» и «Лоэнгринна» я бросил на ветер: я ни-чего не хочу больше знать о них! Когда я отдал их в руки театральных дельцов, я отрекся от них; они про-кляты мной и осуждены нищенствовать для меня и при-носить деньги, только деньги!». Несколько раз Вагнер, по совету Листа, ездил в Париж, чтобы добиться там постановок, но возвращался, после утомительных хло-пот, ни с чем.

В январе 1855 года он получил неожиданное при-глашение из Лондона — продирижировать концертами Филармонического общества. Вагнер принял приглаше-ние, хотя оно не сулило материальных выгод: его со-блазнила возможность вновь, после долгого перерыва, почувствовать в своей власти настоящий большой ор-кестр, а также познакомиться лондонскую публику со своей музыкой. Поездка оказалась неудачной. Програ-мы концертов включали, кроме отрывков из опер Ваг-нера и нескольких симфоний Бетховена, множество пьес незначительных современных английских композиторов; оркестр играл без вдохновения, по раз навсегда заве-денному образцу. Кумиром англичан оставался Мен-дельсон, неоднократно выступавший в Лондоне, а Ваг-нер считал его в числе своих врагов, и восторженное упоминание о Мендельсоне раздражало его. К тому же трактовка Мендельсоном бетховенских произведений, к которой привыкли английские музыканты и слушатели, резко отличалась от вагнеровской, что вело к новым недоразумениям.

Вагнер проклинает свое преступное легкомыслие, толкнувшее его на поездку в Лондон. Дурное настрое-ние, дурной климат, вечный холод в комнате не дают

ему возможности работать: «Живу здесь, как осужденный в аду. Не думал я, что могу пасть так низко!.. Эта неспособность к работе — самое ужасное: точно вечная ночь окутала меня всего! В самом деле, что остается мне делать на земле, если отнять у меня возможность трудиться?» Любимая книга Вагнера в это время — «Ад» Данте, который «в обстановке Лондона приобрел для меня осязаемую реальность».

В Лондоне Вагнер встретил Берлиоза — человека еще более несчастного, чем он сам, также приглашенного продирижировать несколькими концертами: «Я увидел измученного, словно чем-то подавленного и в то же время редко одаренного человека... Он казался утомленным, на лице его лежал отпечаток безнадежности, и я чувствовал глубокое сострадание к этому человеку, на мой взгляд, далеко превосходившему по таланту всех своих соперников». Эта встреча пробудила мужество Вагнера, влила новые силы для борьбы; с наивной гордостью он уверял, что его путешествие в Лондон вызвано лишь жаждой развлечений, свежих впечатлений, что он вообще не нуждается в деньгах, — тогда как Берлиоз, «во много раз более заслуженный», вынужден был поехать ради заработка, ради нескольких жалких гиней... Наконец «пробил час освобождения от страданий», и 26 июня Вагнер покинул негостеприимный Лондон.

Возвращение в Цюрих было нерадостным. Личная жизнь Вагнера не налаживалась. У Минны развивалась сердечная болезнь, которая в 1866 году свела ее в могилу. Из всех сил она старалась экономно вести хозяйство, а Вагнер тратил много и нерасчетливо. Не находя удовлетворения своим художественным запросам, вдали от родины, оторванный от привычной бурной деятельности, лишенный возможности видеть поставленными свои оперы, не получая импульсов для творчества извне и вместе с тем продолжая упорно творить, Вагнер нуждался в покое, домашнем уюте. Он все больше стремился к роскоши, не доступной его скудным средствам, — пышно обставил квартиру, отправился путешествовать в Альпы, затем в Италию, ездил развлечься в Париж. Обеспечить возможность вести такую жизнь должны были его друзья и поклонники.

Около Вагнера образовался кружок преданных друзей. С годами их становилось все больше. В Цюрихе нередко гостил Лист, здесь поселился архитектор



Рихард Вагнер (1861 г.).

Земпер, бежавший после разгрома дрезденского восстания в Англию (где его и нашел Вагнер во время поездки в Лондон), поэт Гервег — также политический изгнанник.

Зимой 1850 года в Цюрихе неожиданно появился 20-летний Ганс Бюлов. Закончив юридический факультет, он, по желанию отца, должен был поступить на государственную службу или в дипломатический корпус. Опасаясь влияния Вагнера, которого юноша боготворил, родители (также жившие в то время в Швейцарии) запретили сыну встречаться с ним. Однажды Вагнер получил от Ганса отчаянное письмо. Недолго думая, Вагнер ответил длинным посланием, в котором обещал ему дружескую помощь и поддержку и высказал очень характерные мысли: «..Если бы я почувствовал стихийное, непреодолимое желание избрать карьеру артиста... я предпочел бы самые тяжелые лишения, лишь бы не идти путем, который не отвечает моим склонностям». Прочтя это письмо, переданное ему тайком во время прогулки, Ганс, ни секунды не колеблясь, не обращая внимания на дождь и холод, тотчас отправился в Цюрих пешком, так как денег у него не было ни гроша, — и вскоре, промокнувший насквозь и забрызганный грязью, предстал перед изумленным Вагнером...

Тот смело поручился за Бюлова перед директором театра, и Гансу было поручено продирижировать музыкой к комедии. «Не просмотрев ни разу нот, он с таким одушевлением и уверенностью повел за собой оркестр, что, к великому своему удовольствию, я сразу убедился в несомненной талантливости нашего новоиспеченного дирижера», — вспоминал композитор. Учась у Вагнера, изредка дирижировавшего в том же театре, Бюлов делал быстрые успехи. Через два месяца он получил предложение занять место дирижера в театре в Сан-Галлене; Вагнер несколько раз ездил туда и с радостью видел своего ученика увлеченным новой для него деятельностью, несмотря на трудные условия работы в маленьком театре маленького городка.

Родители Ганса вынуждены были примириться с тем, что их сын станет музыкантом. Мать лишь потребовала, чтобы он отправился совершенствоваться в Веймар, к Листу (впервые Бюлов посетил Листа еще в июне 1849 г.). Вагнер снабдил Ганса рекомендатель-

ным письмом к своему другу. Четыре года пробыл Бюлов у Листа и под его руководством стал прекрасным пианистом и одним из лучших дирижеров своего времени. Лист очень тепло относился к нему, и в августе 1857 года младшая дочь Листа Козима стала женой Бюлова.

Вскоре молодые супруги отправились погостить к Вагнеру. Композитор жил тогда в «Приюте на Зеленом холме» — в домике, построенном специально для Вагнера богатым купцом Отто Везендонком рядом с его виллой, в живописной местности близ Цюриха. Козима, очень похожая внешне на Листа, вызывала всеобщее восхищение друзей Вагнера; Гервег посвятил ей стихи. А Вагнер вспомнил, что еще 4 года назад, провожая Листа в Париж, он встретился там на семейном вечере с его детьми — двумя дочерьми и сыном. О Козиме, которой тогда не было еще 16 лет, сохранил смутное воспоминание: дочери Листа произвели на Вагнера впечатление очень застенчивых подростков, и он, кажется, даже не запомнил их имен. Зато теперь Вагнер пишет в восхищении: «Если вы знаете Козиму, то согласитесь со мной, что юная пара создана для всяческого счастья, какое только возможно. При большом уме и действительной гениальности в этих человечках столько легкости, столько порыва, что с ними можно чувствовать себя только очень хорошо». Козима действительно принесла «счастье, какое только возможно», но не Бюлову, а Вагнеру...

Однако в 1857 году композитор еще не предчувствовал, что этой женщине, моложе его на 24 года, суждено стать его последней и подлинной любовью. В те годы Вагнер был охвачен пылкой страстью к Матильде Везендонк. Их знакомство произошло в начале 1852 года в Цюрихе. Отто Везендонк, зная стесненное материальное положение композитора, предложил ему свое гостеприимство. Вагнер сразу влюбился в его жену: 24-летняя Матильда отличалась редкой красотой, обаянием, поэтическим складом души. Она писала стихи, тонко чувствовала музыку и преклонялась перед гением Вагнера. «Лучшее, что я знала, — вспоминала впоследствии Матильда, — я получила от Вагнера».

Он делился с ней художественными замыслами, читал свои статьи, написал ей в альбом фортепианную сонату и создал на ее тексты замечательные романсы —

«Пять стихотворений для женского голоса». Вагнер посылал Матильде первые наброски возникающих у него музыкальных тем — из «Валькирии», «Зигфрида», «Тристана и Изольды», «Мейстерзингеров» и даже «Парсифаля». Она была его первой слушательницей: то, что Вагнер сочинял утром, по вечерам он играл Матильде. Любовью к Матильде Везендонк вдохновлена и одна из оригинальнейших опер Вагнера — «Тристан и Изольда».

Эта опера, по словам композитора, — памятник глубочайшей неразделенной любви:¹ «Хотя мне не дано было никогда испытать настоящего счастья любви, я все же хочу поставить памятник этой красивейшей утопии — такой памятник, в котором все, от первого до последнего штриха, будет насыщено любовью. В голове у меня бродит мысль о «Тристани и Изольде»: простая, но полная вдохновения музыкальная концепция! Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою себя самого и — умру!»

Новый замысел властно захватил Вагнера. За 3 недели осенью 1857 года был написан весь текст. В основу его Вагнер положил старинную кельтскую легенду, распространенную у многих народов. На протяжении веков она обрастала различными поэтическими подробностями, но смысл ее оставался прежним — любовь сильнее смерти.

Храбрый рыцарь Тристан, защищая честь своей страны, Корнуэльса, убил в поединке лучшего воина Ирландии. Племянница убитого, златокудрая Изольда, поклялась в вечной ненависти к победителю. Однажды море вынесло к берегам Ирландии смертельно раненного юношу; Изольда исцелила его раны, не зная, кто он, а Тристан, выздоровев, тайно покинул страну. В это время Марк, король Корнуэльса, дядя Тристана, любящий его, как родного сына, подчиняясь требованиям своих баронов, решил дать стране королеву: он возьмет в жены ту, чей золотой волос принесли в замок ласточки. Тристан отправляется на поиски златокудрой красавицы. Ею оказалась Изольда.

Славными рыцарскими подвигами завоевал он руку ирландской принцессы. Она же, узнав в Тристане врага,

хотела поразить его мечом, но не в силах была сделать это: любовь пробудилась в ее сердце. Однако Тристан сватал Изольду не для себя, а для короля Марка, и оскорбленная Изольда вновь возненавидела вероломного рыцаря. Во время утомительного морского путешествия из Ирландии в Корнуэльс, Тристан и Изольда случайно выпили волшебный напиток, и великая любовь зажглась в их сердцах: теперь они связаны друг с другом на жизнь и на смерть.

Враги Тристана открыли его страсть королю Марку. Осужденному на смерть рыцарю удалось бежать, и он спас Изольду из рук палачей. Влюбленные укрылись в глухом лесу. Но недолго длилось счастье: они вынуждены были расстаться, и Изольда вновь вернулась к королю Марку.

После многих приключений наступила последняя встреча. Тристан, томясь от мучительной раны, нанесенной отравленным копьем, ждет Изольду: ее должен привезти корабль под белыми парусами. Но козни врагов не дают любящим соединиться: получив ложное известие, что парус на корабле — черный, Тристан умирает. Изольда не может пережить гибели друга и падает мертвой на его тело. Однако смерть оказалась бессильной перед их любовью: на могиле Тристана вырос благоуханный терновник и, обняв разделявшую две могилы часовню, ушел глубоко в могилу Изольды. Трижды срезали его люди, и трижды вырастал он, возвещая о чуде...

Вагнер увидел в этой поэтической легенде, украшенной многими живыми и наивными подробностями, не гимн вечной, всепобеждающей любви; он определял ее смысл так: «поэт «Тристана» сделал основой сюжета



Матильда Везендонк

¹ Матильда Везендонк сумела подчинить свое чувство к Вагнеру долгу перед мужем и семьей (к тому времени она была матерью троих детей). Отто Везендонк остался другом композитора и продолжал оказывать ему материальную помощь.

описание тех страданий, на которые осуждены два любящих сердца с момента первой встречи и до самой смерти. В «Тристане» широко и ясно развивается... идея смерти от томлений любви. В соответствии с такой трактовкой опера Вагнера оказалась глубоко пессимистическим произведением о мучительной страсти, которая сильнее голоса рассудка, чувства долга, родственных отношений. Эта всепоглощающая страсть разрушает привычные человеку понятия и представления, связи с окружающим миром, с людьми, с жизнью. Влюбленные проклинают день, обманчивый свет солнца, жизнь, несущую им разлуку и страдания, и прославляют великое молчание ночи и смерть, ибо только в смерти они могут соединиться навеки, только смерть принесет им счастье.

И музыка всех трех актов оперы пронизана одним чувством — томлением любви и смерти. «Тристан и Изольда» — наиболее своеобразное произведение во всем творчестве Вагнера. В нем почти нет действия, внешних событий очень мало. Все внимание сосредоточено на чувствах героев. Музыкальный язык нов и необычен, драматические переживания переданы сложными, неустойчивыми гармониями, «томительными», хроматизированными мелодиями. Чрезвычайно возросла роль оркестра: в нем заключен целый мир чувств и настроений. Музыка течет сплошным потоком, в котором трудно выделить самостоятельные эпизоды. Почти весь I акт составляет диалог Тристана и Изольды; колоссальная любовная сцена занимает большую часть II акта; III акт почти целиком исчерпывается двумя обширными монологами — смертельно раненного Тристана в начале и умирающей Изольды в конце.

Характер оперы сразу же определяется в оркестровом вступлении, где звучит тема томления, пронизывающая все произведение. Центральный эпизод — любовная сцена II акта с мрачным и страстным «гимном смерти». Вагнер так говорил об этой бесконечно развивающейся теме: «Это — гигантская лесная мелодия, ее не запомнить, но она никогда не забудется; для того, чтобы пробудить ее в душе, надо пойти в лес летним вечером». Вершина оперы — заключительная сцена смерти Изольды, которую венчает восторженная, экстазическая мелодия любви и смерти.

Работу над «Тристаном» Вагнер заканчивал далеко от Матильды Везендонк. Ревность жены вынудила его навсегда оставить «Приют на Зеленом холме» и в августе 1858 года покинуть Швейцарию. Вагнер поселился в Венеции — городе тихом и спокойном, в котором ему чудилось безмолвие смерти.

Композитор целиком поглощен созданием «Тристана» и любовью к Матильде. Он пишет ей письма, полные глубокого чувства, и, получая их обратно нераспечатанными, начинает вести дневник. Эти письма и листки из дневника раскрывают мучительные настроения, среди которых рождалась музыка «Тристана»: «Я очнулся от короткого, но глубокого сна, от долгих и страшных страданий, каких никогда не испытывал. Я вышел на балкон и посмотрел в темные струи канала. Бушевала буря. Мой прыжок, мое падение в воду не были бы никем замечены. Один прыжок — и нет больше страданий. И я ухватился за перила, чтобы броситься вниз... В эту ночь, когда я отнял руки от перил балкона, не искусство спасло меня. В это ужасное мгновение я с полной ясностью увидел истинную ось моей жизни, вокруг которой мое решение сделало полный оборот от смерти к бытию: это была ты! ты!»¹

Созданный под этими впечатлениями «Тристан» казался Вагнеру лучшим из написанных им произведений: «Все мои прежние работы, несчастные, ничего не стоят в сравнении с одним этим актом», — писал он, закончив II акт «Тристана». «Я боюсь, что опера будет запрещена... только посредственное исполнение может меня спасти! Подлинно хорошее исполнение сведет людей с ума».

В Венеции Вагнер прожил недолго. В январе 1859 года по требованию саксонского правительства полиция заставила его покинуть австрийские владения (Венеция находилась тогда под властью Австрии), а в ответ на прошение Вагнера об амнистии, поданное саксонскому королю, ему было предложено предстать перед судом. Родина по-прежнему закрыта для Вагнера, и он переезжает из города в город, из страны в страну, ища постоянного пристанища. Наконец вновь, как в годы молодости, он решает завоевать успех в Париже,

¹ Однако через несколько лет страсть к Матильде угасла, а любовь к творчеству спасала Вагнера в трудные минуты до конца его жизни.

добиться славы и денег, чтобы быть независимым, свободно творить и знакомить мир со своими новыми операми.

В сентябре 1859 года Вагнер приехал в Париж. Он выступил с концертами, в которых исполнял отрывки из произведений 40-х годов и только что законченного «Тристана», настойчиво добивался постановки одной из своих опер на сцене театра «Большой оперы». Но для этого необходимо было личное распоряжение императора Наполеона III. И Вагнер ищет высокопоставленных покровителей. После долгих хлопот при дворе удается в мае 1860 года получить императорское повеление об исполнении «Тангейзера».

Бурные восторги Вагнера порядками «Большой оперы» вскоре сменились тревогой, а затем и мрачными предчувствиями, что эта постановка не кончится добром. Прежде всего композитору предложили ввести в «Тангейзера» балетную сцену (эта традиция, сложившаяся в театре «Большой оперы» еще в XVII веке, когда ставились произведения основоположника французской национальной оперы Люлли), причем указывалось, что балет следует поместить именно во II акте: светские завсегдатаи театра не привыкли приходить к началу спектакля. В угоду их вкусам и вставлялись в оперу пышные и красочные танцевальные номера. Лишь с трудом удалось Вагнеру убедить дирекцию, что балет во II акте, в сцене состязания миннезингеров, бессмыслен, невозможен. Однако куда же все-таки вставить танцы? И композитор сумел выполнить традиционное требование жанра «большой оперы», не разрушая замысла своего произведения. Сцену в гроте Венеры он начал двумя балетными пантомимами на темы античных мифов «Леда и лебедь» и «Похищение Европы». В них прославлялась сила любви, воплощением которой являлась Венера.

Другое разочарование постигло Вагнера, когда он узнал, кому поручено дирижировать оперой. Он рассчитывал сам провести генеральную репетицию и хотя бы 3 первых спектакля, но в этом ему категорически отказали. Дирижером «Тангейзера» был назначен посредственный музыкант Пьер Диц. Вагнеру встреча с Дицем живо напомнила его испытания в Париже 20 лет тому назад: когда Вагнер представил в дирекцию либретто «Летучего Голландца», то заказ на со-

чинение музыки получил не кто иной, как Диц. Опера Дица (названная «Корабль-призрак» и поставленная в Париже на несколько месяцев раньше вагнеровского «Летучего Голландца» в Дрездене), по выражению Гейне, потерпела печальное крушение. Теперь неминуемый провал ждал «Тангейзера» под управлением Дица.

Спектакль, состоявшийся 13 марта 1861 года, сопровождался таким скандалом, какой вряд ли когда-либо происходил в театре «Большой оперы». Музыкальная критика была настроена Мейербером против Вагнера. Мейербер держал в своих руках специальную организацию наемных зрителей («клаку»), которые аплодисментами или свистом обеспечивали успех или провал спектакля. К услугам клаки обращались почти все композиторы и исполнители, выступавшие в Париже, но Вагнер не хотел, да и не мог пригласить на премьеру клакеров, так как у него не было средств их нанять. Националистически настроенная часть публики не могла допустить успеха немца, а реакционеры видели в Вагнере революционера, «музыкального Марата». Аристократическая «золотая молодежь», объединенная в «Жокей-клубе», заказала особые свистки, и в их резком свисте потонули протесты других зрителей, требовавших вывести «жокеев» и желавших слушать вагнеровскую музыку. Зал бушевал. Громкие оскорбления летели в адрес композитора и артистов, согласившихся участвовать в его опере. Так продолжалось 3 спектакля подряд. Наконец Вагнер не выдержал и потребовал снять оперу. Дирекция, надеясь замять скандал, назначила еще 2 спектакля, но композитор заставил отменить их, обратившись с протестом к министру.

Так и на этот раз Вагнеру не удалось завоевать Париж. И долго еще постановки его опер во Франции ознаменовывались скандалами: премьера «Лоэнгрина», состоявшаяся в Париже 4 года спустя после смерти композитора, вызвала в театре столкновение, сопровождавшееся стрельбой.

Потерпев окончательную неудачу в Париже, Вагнер с надеждой обращает свои взоры к немецким городам. Летом 1860 года, после долгих и унижительных просьб он получил амнистию — право жить во всех государствах Германии за исключением Саксонии (полная амнистия была получена через 2 года). Но на родине Вагнер не может найти работы, оперы его ставятся редко,

и на эти доходы жить невозможно. И скитания Вагнера продолжают.

Вначале он думал поселиться в Вене. Здесь впервые, через 13 лет после окончания и через 11 лет после премьеры, он услышал «Лоэнгрина» и, потрясенный звуками собственной музыки, восторженным приемом публики, почувствовал, что слезы выступили у него на глазах... Столь же горячо был встречен «Летучий Голландец». Вагнер надеялся услышать «Тристана и Изольду». Однако постановка постоянно откладывалась: то певец заболел, то певица, и газеты спешили оповестить публику об отмене оперы Вагнера; наконец после 77 репетиций театр отказался ставить «Тристана». Композитор предложил другое свое произведение взамен «Тристана», на что получил ответ: «В настоящее время для имени «Вагнер» сделано достаточно, нужно дать слово и другим композиторам». Этим «другим» оказался Жак Оффенбах — автор популярнейших французских оперетт. Надежды Вагнера вновь потерпели крах...

В эти годы разочарований рождается наиболее оптимистическое произведение Вагнера — «Нюрнбергские Мейстерзингеры». Вот как рассказывал сам композитор о начале работы над текстом оперы в январе 1862 года: «За все последнее время был только один период, когда я по-настоящему жил. Это было тогда, когда я в неслыханно отвратительных обстоятельствах заперся в Париже, словно для спасения своей жизни, чтобы творить «Мейстерзингеров». Эти четыре недели работы были для меня счастливейшими».

Первоначальный замысел «Мейстерзингеров» возник у Вагнера давно, еще в Дрездене, как комическая параллель к только что законченному «Тангейзеру». И здесь на певческом турнире шел спор о любви прекрасной девушки; но если в «Тангейзере» состязались рыцари-миннезингеры, то в «Мейстерзингерах» — простые ремесленники-горожане, «мастера пения». Одним из главных героев Вагнер вывел Ганса Закса — башмачника и поэта, жившего в Нюрнберге в XVI веке и прославившегося многочисленными стихами и пьесами (среди них одна — о Тристане и Изольде, другая — о Зигфриде). Вагнер называл его последним представителем творческого духа немецкого народа.

Композитора увлек своеобразный красочный быт средневекового Нюрнберга, уклад цехов (объединений)

мастеров пения, описания которых он нашел в старинной городской хронике. В то же время в этом историческом сюжете Вагнер видел черты близкие и волнующие. Скорбные философские раздумья Закса о царящем в мире безумии, о тщетности людских надежд были мыслями самого Вагнера, а отказ героя от любви к юной Еве, отречение от личного счастья перекликались с настроениями разочарования и усталости, которые владели композитором. Но не только сугубо личные переживания Вагнера отразились в опере. Она наполнена большими идеями и чувствами. Вспоминая свою юность, ожесточенную борьбу сторонников немецкой и итальянской оперы в Германии, Вагнер вложил в уста Закса резкую критику чужеземного искусства, призыв к утверждению искусства национального, самобытного, глубоко уходящего своими корнями в родную почву. И здесь личное и общезначимое сливаются воедино.

Рыцарь Вальтер Штольцинг, смело борющийся за новое, свободное, вдохновенное творчество и сталкивающийся со злобой и непониманием косных критиков, был близок Вагнеру не только потому, что он запечатлел в этом образе черты своей собственной жизненной судьбы. Это — обобщение многих судеб современных передовых художников (Берлиоз, Шуман, Лист и др.). А писарь Бекмессер — бездарный певец и тупой критик, цепляющийся за сухие, отжившие правила, ученый хранитель старины — был не только собирательным образом личных врагов Вагнера, а созданным с убийственной сатирической меткостью обобщенным типом рутинера, противостоящего всяким живым исканиям (не случайно имя Бекмессера стало нарицательным в музыкальной критике).

Как отличаются «Мейстерзингеры» и по идейной направленности, и по характеру сюжета, и по складу музыки от «Тристана и Изольды»? Трудно представить, что написание этих опер разделяют всего 3 года. Там — мрак и ночь, жажда смерти, утонченные душевные переживания двух героев; здесь — свет и солнце, радость жизни, простые и ясные человеческие чувства (их не могут омрачить даже скорбные раздумья Закса), а главное — бурлящая жизнь народа, веселого, деятельного и мужественного. Народные массовые сцены занимают центральное место в опере, а для музыкальной характеристики почти каждого из героев использованы

светлые, жизнеутверждающие песни, напоминающие народные.

Уже торжественная, праздничная увертюра повествует о силе и крепости народного духа, о славе народного искусства. Эта тема постоянно возникает на протяжении оперы. Параллельно разворачивается лирическая линия.

Молодой рыцарь Вальтер Штольцинг полюбил красавицу Еву, дочь богатого ремесленника Погнера. Ева отвечает ему взаимностью, но она не располагает своей судьбой: отец решил выдать ее замуж за победителя на традиционном состязании певцов, которое каждый год проводится на широком лугу на берегу Пегница. Узнав об этом, Вальтер просит мастеров принять его в свой цех. Он готов выдержать испытание, чтобы завтра вместе с нюрнбергскими певцами оспаривать руку Евы. Не только почтенные мастера, но и ученик башмачника Закса Давид поражены дерзостью рыцаря — не зная тонов, рифм и форм, не изучив правил, не пройдя школы пения, он хочет сразу стать мастерзингером! Городской писарь Бекмессер, глупый и самодовольный, втайне также мечтающий о любви Евы, берется исполнять должность метчика — отмечать мелом на доске ошибки певца.

Не думая ни об уставе, ни о правилах, Вальтер вдохновенно воспекает весну, пробуждающую природу от зимнего сна, рождающую в душе поэта любовь и песни. Возмущенный Бекмессер прерывает его, показывая исчерченную мелом доску. Закс безуспешно призывает дослушать песню Вальтера: все мастерзингеры поддерживают метчика и обрушиваются на дерзкого певца. Не обращая внимания на возмущение мастеров, Вальтер заканчивает свою песню и гордо покидает собрание.

В этом акте наиболее полно охарактеризован образ Вальтера. Поэтична музыка его первой песни, в которой он рассказывает о том, как, слушая голоса природы, он стал певцом. Взмолнованно звучит вторая песня. В ней прекрасной весне противопоставлена злая зима, тщетно пытающаяся помешать вольным напевам. Песня перерастает в драматическую сцену — ансамбль: певучую мелодию Вальтера прерывают сердитые реплики мастеров, к которым присоединяется насмешливый хор учеников, издевающихся над рыцарем...

Только Закса взволновали эти смелые и необычные напевы. Старый мастер с тревогой думает, как решится завтра судьба Евы. Он давно любит Еву, которую еще ребенком носил на руках, но не признается в этом даже самому себе. Ему нетрудно было бы победить на состязании певцов, однако он не уверен в ответном чувстве девушки. Испытывая Еву, Закс притворно возмущается самоуверенным рыцарем, нарушившим старые, незыблемые правила певческого искусства. Гнев Евы выдает ее любовь к Вальтеру.

Спускается теплая летняя ночь. На опустевших улицах Нюрнберга звучит рог ночного сторожа. Вальтер настойчиво убеждает Еву бежать: никогда тупые и косные мастера не присудят ему победы, не признают его поэтического искусства. Издалека доносятся звуки лютни. Это Бекмессер накануне состязания хочет завоевать сердце Евы. Он уверен в своем успехе на турнире. Кто лучше него знает правила мейстерзанга! Он сомневается лишь в благосклонности девушки: она молода, а ему под 50. Вместо Евы, укрывшейся с Вальтером в тени густой липы, в окне дома Погнера появляется кормилица Евы Магдалена, переодетая в ее платье. Увидев ее, Бекмессер начинает свою серенаду.

В это время Закс, громко стуча молотком, затягивает песню о прародительнице Еве, изгнанной из рая. Ева и Вальтер смущены тайным смыслом песни, Бекмессер разгневан стуком молотка. Но Закс не умолкает, ему надо работать: ведь он не только певец, но и сапожник. Наконец Закс соглашается прекратить пение: он будет метчиком, отмечая ошибки в серенаде Бекмессера ударами сапожного молотка. Ошибок так много, что Закс успевает закончить башмаки раньше, чем Бекмессер — серенаду.

Нелепая песня Бекмессера разбудила Давида. Увидев в окне свою невесту Магдалену, он набрасывается на непрошенного певца, считая его своим соперником. Шум драки будит соседей. На улицу выскакивают полуодетые горожане, с криком и бранью набрасываясь друг на друга в темноте. Женщины пытаются утихомирить мужей и братьев, разливая дерущихся водой, но это еще больше увеличивает суматоху. Внезапно раздается рог ночного сторожа. Привычный звук заставляет всех опомниться. Драка прекращается так же внезапно, как и началась. Ева незаметно проскальзывает

к себе домой, Закс уводит Вальтера. Площадь быстро пустеет. Лишь песня ночного сторожа разносится по безлюдным улицам.

Этот финал II акта — замечательная сцена, уникальная в творчестве Вагнера. Комическая серенада Бекмесера прерывается насмешливыми репликами Закса и ударами молотка. Затем вступает Давид, постепенно включающиеся все мейстерзингеры; ансамбль вырастает в большую массовую сцену, живую и динамичную, в ней участвуют, помимо солистов, три хора — учеников, горожан и женщин. Нарастание внезапно обрывается звуком рога ночного сторожа; хоры замолкают, звучность оркестра ослабевает; слышатся лишь отзвуки драки. В полной тишине раздается спокойная песня сторожа...

Наутро весь город готовится к певческому состязанию. Закс погружен в глубокое раздумье о смысле жизни. Она кажется ему безумным сном. Что ждет его в будущем? Семьи нет, жена и дети умерли, Ева любит другого. Но несчастья не ожесточили душу Закса. Он находит покой в суровом самоотречении: он будет вдохновлять людей своим искусством. Закс терпеливо убеждает гордого и пылкого Вальтера в необходимости учиться мастерству, уважать старые народные традиции, рожденные жизнью: только те творения искусства вечны, в которых вдохновенный порыв сочетается со зрелым мастерством. Направляемый советами Закса, Вальтер создает песню о чудесном сне: о встрече с любимой в райском саду. Эту песню он споет на состязании.

Готовится к состязанию и Бекмессер, хотя после ночной драки он стонет при каждом движении и ни одна новая песня не идет ему на ум. Заглянув в мастерскую Закса и заметив на столе листок с текстом песни Вальтера, записанным рукой Закса, Бекмессер хватается за него и прячет в карман. Закс с насмешливой улыбкой дарит ему украденные стихи, но предупреждает, что спеть их нелегко. Однако Бекмессер уверен в победе: если Закс не будет выступать, ему нечего бояться соперников. Довольный, Бекмессер отправляется на состязание...

Эта лирическая картина посвящена главным образом музыкальной обрисовке характера Закса. Его образ раскрывается на протяжении оперы многосторонне. Если во II акте композитор посвятил ему сдержанное и просветленное ариозо-раздумье и веселую, грубова-

гую, в народном духе песню о Еве и ангелешмачнике, то здесь Закса характеризует скорбный философский монолог. Завершает картину умиротворенный, певучий лирический ансамбль — квинтет, в котором сочетаются скрытая печаль Закса, душевное волнение Вальтера и Евы, простодушная радость Давида и Магдалены.

Финал оперы — шумная народная сцена. Ее открывает торжественное шествие цехов. Празднично одетые, с развевающимися знаменами, восхваляя достоинства своего ремесла, идут башмачники, городские сторожа и музыканты, портные, пекари. Каждый из них получает свою характеристику в музыке. Незамысловатую песенку башмачников сменяет шумный оркестровый эпизод, рисующий городских музыкантов — трубачей, барабанщиков, флейтистов. За ним следует комическая песенка портных и суровый, героический напев пекарей, которые кормят весь мир. Торжественным хором приветствует народ Ганса Закса.

Начинается состязание певцов. Первым выступает Бекмессер. Он не успел затвердить украденные стихи и ничего не понял в них. Под общий смех он поет невообразимую чепуху и, посрамленный, убегает, обвиняя Закса в обмане. Тогда из толпы выходит Вальтер. Ободренный улыбкой Евы и вниманием народа, он вдохновенно поет сочиненную им у Закса песню; подхваченная всеми присутствующими, она приобретает мощное звучание.

Вальтер единодушно признан победителем и получает венок и руку Евы. Народ и мейстерзингеры торжественно повторяют призыв Закса — всегда хранить верность славным традициям немецкого национального искусства.



Ганс фон Бюлов

Это произведение, брызжущее весельем и юмором, пронизанное верой в людей, в народ, создавалось в самые тяжелые для его творца годы. Без родины, семьи, работы, признания, в постоянных скитаниях, преследуемый кредиторами, Вагнер даже не имел возможности спокойно отдаться сочинению. «Поистине, я теперь в таком положении, что за пять тысяч гульденов готов продать свое бессмертие», — признавался он. Концерты, устраиваемые Вагнером в разных городах, неправляли дела: обычно они приносили не доходы, а убытки. Особенно горькое разочарование постигло Вагнера на концерте в Лейпциге 1 ноября 1862 года (где под управлением автора впервые прозвучала увертюра к «Мейстерзингерам»). Родной город, в который композитор вернулся после 13-летнего изгнания, встретил его неласково: зал был почти пуст. Письма композитора становились все безнадежнее: «мрак и нужда сомкнулись надо мной...».

Единственным светлым лучом в эти мрачные годы оказалась поездка в Россию.

Глава VII

ВАГНЕР В РОССИИ

В конце 1862 года петербургское Филармоническое общество пригласило Вагнера продирижировать двумя концертами. Обещанные за это 2000 рублей, а также возможность дать еще концерт из собственных произведений пришили как нельзя более кстати. Вагнер с радостью согласился. Весь сентябрь и октябрь заняла обработка для исполнения в концертах отрывков из новых опер — недавно законченного «Тристана», неизданной «Валькирии», незавершенных «Зигфрида» и «Мейстерзингеров».

В феврале 1863 года¹ Вагнер второй раз в своей жизни пересек русскую границу. И вновь, как во время поездки в Ригу, первые, кого он увидел в России, были жандармы. Поезд неожиданно остановился, и по всем вагонам начались обыски — искали «политических»: не то польских повстанцев, не то русских ссыльных. И поэтому Вагнер был очень напуган, когда недалеко от



Рихард Вагнер (1863 г.)

¹ В этой главе даты даны по старому стилю.

Петербургу в вагон сели несколько человек в странных, высоких меховых шапках и стали пристально и, как показалось композитору, подозрительно разглядывать его. Вскоре все объяснилось: это оказались не переодетые полицейские, а музыканты оркестра императорских театров, выехавшие встречать Вагнера — его лицо было знакомо им по портретам. Торжественная официальная встреча состоялась на вокзале. Затем композитора отвезли в приготовленную для него комнату в немецком пансионе на углу Невского и Михайловской улицы¹.

Здесь Вагнера ждал желанный гость — русский критик и композитор Александр Николаевич Серов. Знакомство их состоялось еще несколько лет назад. «Этот небрежно одетый, болезненный и сильно бедствовавший человек заслужил мое уважение большой независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью...», — вспоминал Вагнер.

В 1858 году, будучи за границей, Серов впервые услышал в Дрездене «Тангейзера» с тем же прекрасным составом исполнителей, что пели на премьере. Шесть раз подряд слушал он эту оперу. Музыка Вагнера навсегда покорила Серова. Вернувшись на родину, он стал пропагандировать творчество Вагнера, настоятельно требуя познакомить с ним широкую публику. Благодаря усилиям Серова в начале 1859 года в Петербурге прозвучали отрывки из «Тангейзера». Летом того же года он вновь поехал за границу. На этот раз ему удалось услышать в Веймаре «Лоэнгрина» под управлением Листа.

В августе 1859 года в Люцерне (в Швейцарии) произошла знаменательная встреча двух композиторов. Вагнер тепло принял Серова и проиграл ему почти целиком только что законченную оперу «Тристан и Изольда». Серов стал хлопотать перед дирекцией императорских театров о постановке одной из опер Вагнера на русской сцене, предлагая прежде всего «Тангейзера».

Ему удалось добиться того, что дирекция купила у Вагнера партитуры его опер 40-х годов. Выписать эти партитуры было поручено Серову. Вагнер, послав ноты, с нетерпением ожидал обещанные за них 3 000 франков. Но дирекция медлила, и Серов, который

постоянно бедствовал — у него, по собственным словам, «по целым неделям трех копеек не случается», — мучительно пытался добыть для Вагнера эти несколько тысяч.

Вагнер ценил дружбу Серова и писал по поводу его смерти: «Для меня Серов не умер; для меня он живет ясно и отчетливо... Чем он был, тем он остается и останется — одним из благороднейших, высоких людей, каких можно себе представить. Его нежная душа, его чистое чувство, его светлый, исполненный этих качеств ум делают для меня дружбу, которую он искренне питал ко мне, счастливейшим подарком моей жизни».

В приглашении Вагнера в Петербург, вероятно, немалую роль сыграла настойчивость Серова. Он опубликовал ряд статей, подготавливая публику к знакомству с вагнеровской музыкой, помогал композитору в составлении программ, знакомил его с певцами, постоянно присутствовал на репетициях, писал восторженные рецензии о концертах: «...Ни одного незанятого местечка. Тьма народу даже на сцене, между музыкантами оркестра, за кулисами. Самая новизна музыки Вагнера, необычайная и неслыханная, невообразимая смелость в оркестровке в отрывках из оперы «Валькирия», — словно могучий поток увлек всю массу слушателей до крайних пределов самого пламенного сочувствия».

Успех концертов был огромным. При появлении Вагнера весь оркестр в 120 человек поднялся и устроил композитору шумную овацию; 2 концерта (19 и 26 февраля) прошли в зале Дворянского собрания¹ (здесь исполнялись симфонии Бетховена и отрывки из вагнеровских опер), а третий (6 марта), целиком из произведений Вагнера — в Большом театре².

Этот успех побудил дирекцию предложить Вагнеру повторить концерты в Москве, где его музыка была мало известна. Только в концертах недавно основанного Русского музыкального общества прозвучало несколько отрывков из опер 40-х годов и увертюры «Фауст». В день приезда Вагнера в Москву (8 марта) здесь исполнялась увертюра к «Риенци».

Репетиции, которые Вагнер проводил перед концертами, вызвали большой интерес у московских

¹ Ныне улица Бродского.

¹ Теперь — Большой зал филармонии.

² Ныне — Большой зал консерватории.

музыкальных деятелей. Вагнер сразу же поразил всех, встав за дирижерский пульт не лицом к публике, как было принято в то время, а лицом к оркестру. Его порывистая, нервная манера дирижировать наэлектризовала оркестр. Движения его рук, по воспоминаниям современников, были очень выразительны и сразу понятны музыкантам, хотя и необычны, своеобразны. Среди оркестрантов Вагнер встретил своего старого знакомого — виолончелиста, игравшего под его управлением в Риге. Дирижировал он наизусть, без партитуры, что также было не принято в то время в России.

И в Москве концерты Вагнера (13, 15 и 17 марта) прошли с большим успехом. Оркестр приветствовал его появление торжественным тушем, после второго концерта (из собственных произведений) ему были поднесены 2 лавровых венка и золотая табакерка с видом Москвы. Специальная депутация от оркестра просила Вагнера дать четвертый концерт или хотя бы открытую репетицию, но композитор отказался: он должен был возвращаться в Петербург, где дал еще 3 концерта (21 марта, 2 и 5 апреля). В его честь в Москве был устроен прощальный обед, на котором присутствовало около 40 музыкантов. Звучали горячие речи, и Вагнер, не избалованный успехом и глубоко тронутый, отвечал: «Как в Петербурге, так и в Москве я был встречен с таким теплым чувством участия, что не нахожу слов, чтобы благодарить вас за этот почет моему слабому таланту».

Всего Вагнер провел в России 2 месяца и дал 9 концертов, в которых были исполнены, помимо пяти симфоний Бетховена, увертюра «Фауст» и 23 отрывка из семи опер Вагнера. Именно в России впервые прозвучали отрывки из «Валькирии» — «Весенняя песня Зигмунда», «Полет валькирий», «Прощание Вотана и заклинание огня», обошедшие впоследствии все концертные эстрады мира.

Вагнер был очень доволен петербургским объединенным оркестром из музыкантов оперных театров; столь же необычно большой по тому времени (100 человек) московский оркестр понравился ему меньше.

О пребывании Вагнера в России сохранились воспоминания русских музыкантов и письма его к русским друзьям. Имеются и документы другого рода. Тайная полиция завела на Вагнера специальное дело. На со-

общение агентов о том, что «Вагнер хотя и принимал в 1848 году участие в беспорядках в Германии, но ныне, кажется, остепенился», управляющий Третьим отделением наложил резолюцию: «несмотря на то, иметь тщательное за ним наблюдение».

На все время пребывания Вагнера в Петербурге за ним была установлена слежка. В течение двух месяцев о нем поступали донесения агентов: сообщалось, где остановился Вагнер, кто содержит гостиницу, кто нанимал для него комнату, кто его посещает и даже что исполняется на его первом концерте (к донесению приложена программа). Поскольку этот концерт совпал с годовщиной «освобождения» крестьян (19 февраля), он был закончен исполнением официального гимна. Публика, восторженно аплодировавшая произведениям Вагнера, приняла гимн весьма холодно: «Некоторые, услышав первые ноты, повернулись и ушли: это все были молодые люди с бородами», — доносил агент.

Покидая Россию, Вагнер рассчитывал вскоре вновь вернуться в Петербург. Однако приглашения не последовало. Возможно, что не последнюю роль в этом сыграли донесения полиции, обеспокоенной «революционным прошлым» немецкого композитора.

Но оперы его постепенно завоевывали русскую сцену. Через 5 лет после приезда Вагнера в Петербург в Мариинском театре¹ был поставлен «Лоэнгрин» (1868). В организации этой постановки по просьбе композитора принимал участие Серов. Затем последовали «Тангейзер» (1874) и «Риенци» (1879). В Москве при жизни Вагнера прошел лишь один спектакль «Тангейзера» (1877) — на сцене Большого театра с участием итальянских певцов.

Стиль вагнеровских опер, новый и необычный, не сразу был понят русскими исполнителями. На протяжении четверти века «Лоэнгрин» и «Тангейзер» не сходили с репертуара Мариинского театра и пользовались успехом публики, однако выдающихся певцов-актеров в них русская сцена еще не знала. Лишь в 1895 году, по воспоминаниям современника, «впервые Тангейзер был не только спет, но и сыгран... явился артист, способный не только петь, но и рассказывать, не только бросать в партер ноты, но и переживать». Это был

¹ Теперь — Театр оперы и балета имени С. М. Кирова.



И. В. Ершов
в роли Тангейзера

Иван Васильевич Ершов — первый, кто «сумел по-настоящему раскрыть перед нами глубокую красоту вагнеровских музыкальных драм».

Ершов был идеальным исполнителем, о котором всегда мечтал Вагнер: «певец должен быть истинным, законченным драматическим артистом». Вот как описывает Ершова современный критик: «Сама природа предназначила Ершову героические роли трагического размаха. Мощная, крупная, стройная фигура. Прекрасное по своим почти классическим чертам лицо с остро отечкаленным профилем, горящими юношеским блестящими глазами, окаймленные ниспадающими волосами».

Его эмоциональное восприятие вагнеровской музыки было поразительным. Сохранились воспоминания современников о том, как Ершов исполнял в концертах предсмертный рассказ Зигфрида из «Гибели богов». Когда в оркестре раздавался грозный аккорд, во время которого Хаген поражал Зигфрида насмерть своим копьём, лицо Ершова начинало бледнеть, заострялись черты — зрители видели скорбную маску смерти. Или другой эпизод: Зигфрид перед спящей Брунгильдой. Неожиданное волнение заливая румянцем лицо стоящего на концертной эстраде певца в момент исполнения этого отрывка роли Зигфрида. На вопросы, как ему удастся достичь этого, Ершов простодушно отвечал: «Как же вы хотите, чтобы я не ощущал физической боли, если в оркестре слышу предательский удар копьём в спину? От этого ощущения, очевидно, у меня и лицо меняется так, как вы говорите».

Ершов был лучшим исполнителем вагнеровских ролей не только на русской сцене, но и во всем мире. Немецкие дирижеры, восхищенные его исполнением,

настойчиво звали певца выступить в Германии. Ершов отказывался, считая, что петь Вагнера на немецком языке может лишь тот, кто не только говорит, но и думает по-немецки: «Не могу петь, творить на языке, на котором не мыслю, который не является моим, родным, органически мне присущим». И вагнеровские герои Ершова продолжали жить на русской сцене.

На протяжении 30 лет Ершов нес на себе всю тяжесть вагнеровского репертуара на Мариинской сцене. Образы, созданные им, поразительно многогранны, и в каждом он сумел сказать свое новое слово.

Вот отзывы современных певцу критиков. «Тангейзер в обычном изображении — безвольный человек, раб страстей, бросающих его в разные стороны. Тангейзер Ершова — монолитен. Это страстная, до конца изживающая себя натура... Вечная неудовлетворенность настоящим заставляет его воспевать Елизавету в гроте Венеры и Венеру во дворце Елизаветы... Горящие пламенем глаза, черные кудри, порывистость жеста, быстрая и гордая походка — таков вартбургский певец в его исполнении». В течение пяти лет Ершов был единственным исполнителем этой роли в Петербурге.

Позже он получил роль Лоэнгрина.

«...Перед зрителем во весь свой рост встает легендарная фигура рыцаря — бойца за истину и справедливость. Требования полного доверия к себе и своей миссии здесь не каприз своенравного рыцаря, а утверждение своей правоты и мощи. Его прощальная песня так гордо звучит и так бездумно Лоэнгрин возвращается в свой холодно-недоступный Грааль потому,



И. В. Ершов
в роли Зигмунда



И. В. Ершов
в роли Зигфрида

что сомнения Эльзы, предательство Ортруды оскорбили не его, а то дело, которому он служит... Ершов в Лоэнгрине на первый план выдвинул непоколебимую веру рыцаря в правоту совершаемой им миссии, нетерпимость к неправде и суровое осуждение слабостям сомнений.

«Повесть о Тристане и Изольде, ставшая синонимом всепоглощающего чувства, нашла в Ершове лучшего своего истолкователя... Особенно пленяла здесь у Ершова экономия жеста, художественное благородство позы, редкая замкнутость; создавалось удивительно

сильное впечатление спокойной мужественной натуры рыцаря, где под ледяной внешностью пламенеет вулканическая страсть. Вся дотоле присущая Ершову порывистость движений исчезла, растворилась без следа в этой необычной выдержке пластики».

Вершина исполнительского творчества Ершова — тетралогия «Кольцо нибелунга». Здесь он создал 3 различных образа. «Вот он — Логе [бог огня], образ такой неожиданный после трагических фигур Тристана, Зигмунда, Зигфрида, неожиданный в пластике и тоне. Высоко взметнувшиеся над челом, густым каскадом падающие к плечам огненно-рыжие волосы, острые черты странно уродливого лица, согнутый стан, танцующая походка, легкие, быстрые, вкрадчивые движения, насмешливый взгляд и соответственно всему этому удивительнейшие по своему колючему юмору интонации... Несмотря на мощную фигуру Ершова, его Логе казался каким-то невесомым существом — до того легко носился артист по сцене».

А вот иной образ — Зигмунд: «могучая, эпически-красивая фигура в первобытной одежде из звериных

шкур, мужественная и строгая красота лица, с неуловимым оттенком трагизма в очертаниях и выражении прекрасных глубоких глаз, с привлекательной мягкостью задушевной и простой улыбки, так редко освещающей лицо этого сурового витязя... Могучий суровый герой хранит в душе неистощимое богатство сердечного тепла и самоотверженной любви. Неукротимо грозный в бою, сдержанный и замкнутый с чужими, от которых он, наученный жизнью, не ждет понимания и участия, — Зигмунд становится кротким и мягким, доверчиво-нежным с тою, чья любовь дала ему счастье. В сценах с Зиглиндою Ершов превосходно умеет передать эту нежность и мягкость, эту горячую беззаветность чувств, эту глубокую, чуткую сердечность».

С Зигмундом-Ершовым связаны незабываемые впечатления первых послереволюционных лет. «Вспоминается: Мариинский театр 1919/20 года. В зале холодно, на местах — зрители в валенках и шинелях. На сцене — 4 градуса — какая ужасная обстановка для певца! Идея «Валькирия» — Зигмунд все тот же, только сильно похудел; в холод артист почти раздет (костюм Зигмунда — одна шкура), но все тот же огонь, та же яркая эмоциональность, та же прекрасная лирика...»

Однако лучшее создание Ершова — образ Зигфрида: «Того, что дает Ершов в Зигфриде, — того не дает он больше нигде. Тут не сцена, а жизнь... Ершов в роли Зигфрида — это Зигфрид в действительности: живое олицетворение цветущей юной радости жизни, простодушной доблести, стихийной непосредственности и детской чистоты». Последний раз Ершов исполнял эту роль весной 1925 года, в день своего 30-летнего артистического юбилея; ему было тогда 57 лет. Он вышел



Л. В. Собинов
в роли Лоэнгрина

на сцену, едва оправившись от болезни, и зрители были поражены: «Казалось совершенно невероятным чудом видеть на сцене, как и в первые годы исполнения Зигфрида, прекрасного, полубога, прикритого только шкурой мальчика, бегающего легко и быстро, бурливо спорящего с Миме, наивно слушающего пение птиц. Годы не изменили героического образа Зигфрида, и на склоне лет Ершов артистическим горением своим создал образ юноши таким же, каким он исполнял его в годы своей молодости».

Каков же он был в годы молодости? «Никаким гримом, никакою мимикой не могли бы Буриан, или Кноте, или Краус — известные современные исполнители Зигфрида — создать себе эту детскую улыбку, этот детский взгляд, которые так чаруют в лице Ершова... Так же недостижима никакими искусственными приемами эта мощная, словно из древних былин вышедшая фигура, которая бесконечно выигрывает и получает юношескую стройность от короткой меховой одежды, почти не покрывающей ее... Открытое юное лицо с отрочески-нежным овалом, с безупречным суровым профилем; с наивным, дивно очерченным ртом над упрямым, круто и в то же время мягко изогнутым подбородком, еще без признаков юношеского пуха; с красивым контрастом между пышным золотом длинных, своенравных кудрей и темным цветом карих глаз под густыми черными бровями — чудесных, чистых, полных света, единственных в своем роде детских очей...»

Но не один Ершов блистал в вагнеровском репертуаре на русской сцене. Начиная с 900-х годов, когда одна за другой были поставлены все оперы Вагнера (за исключением двух юношеских) и складывалась определенная традиция исполнения его музыки, возникает целая галерея ярких сценических образов. К их числу относится Лоэнгрин, созданный Л. В. Собиновым.

Этой вагнеровской опере, поставленной в России раньше других, долго не везло на исполнителя заглавной роли. Первый русский Лоэнгрин обладал замечательным голосом, но, по выражению Серова, «исчезал как актер» в драматических местах. С сохранившихся фотографий глядит «предобродушное, ужасно русское, совершенно неодоухотворенное лицо, вдобавок утопающее в широкой круглой бороде... ни дать ни взять си-

делец¹ из старого Гостиного двора». Про следующего Лоэнгрин говорили, что в его распоряжении было «только три жеста». Не случайно эта опера шла очень редко — иногда всего 2 раза в сезон.

Комическое впечатление производила постановка «Лоэнгрин» и в итальянской опере, постоянно гастролировавшей в Петербурге. Вот что писал рецензент об исполнении главной роли знаменитым тенором Мазини: «Против ожидания, он заgrimировался, но Тельрамунда победил, не поднимая меча, а свою нежность к Эльзе, и гнев на злодеев, и печаль, и все чувства вообще выражал неизменно единственным жестом: грациозным откидыванием растопыренной пятерни от плеча в сторону публики».

На Мазини были похожи и некоторые русские Лоэнгрины. Лишь Ершов, далеко не сразу получивший роль Лоэнгрин, сумел создать настоящий героический образ. Но этот образ померк, когда в роли Лоэнгрин в 1908 году на сцене Большого театра в Москве предстал выдающийся русский певец Леонид Витальевич Собинов.

Собинов дал свою трактовку Лоэнгрин, резко отличавшуюся от сложившейся к тому времени немецкой традиции. В соответствии с творческой индивидуальностью, характером голоса, внешними данными, он создал Лоэнгрин «пластически в мягких линиях и в ореоле самой очаровательной юности». «Собинов совершил огромный художественный подвиг, дав вполне нового Лоэнгрин», — утверждал критик. Вот как он описывал Собинова в этой роли: «Его Лоэнгрин молод — лицо, в ореоле великолепных белокурых волос, пышной волной вырывающихся из-под шлема и ниспадающих на плечи, прелестно, дышит полнотой свежей юности. Все движения мягки, четки, в высшей степени экономны и удивительно пластичны». Образ Лоэнгрин приобрел в трактовке Собинова не просто лирическую прелесть и обаяние молодости — он раскрылся неожиданно глубже, чем привычная фигура смелого воина: «Выдающийся русский певец-артист Собинов привнес в эту роль гуманистические элементы, сделав своего героя носителем внутренней, духовной силы», — заметил один из современников.

¹ Доверенный приказчик.

Свидетельством победы русского певца могут служить взволнованные слова Артура Никиша — выдающегося немецкого дирижера и знатока Вагнера, дирижировавшего в России спектаклями с участием Собинова. «Какое небесное видение, какой небесный голос! Я дирижирую и чувствую, что невольная слеза катится по моей щеке. Сколько Лозингринов пересмотрел я на своем веку, но никогда не переживал такого глубоко поэтического, захватывающего момента». На родине Лозингрина известный берлинский тенор, очарованный собиновским героем, отказался от прежней героической трактовки и создал образ, близкий образу Собинова. Эта традиция живет не только у нас, но и в Германии до сих пор.

Глава VIII НА ПЕРЕЛОМЕ

Вагнер привез из России довольно большую сумму денег — около 7000 рублей. Однако их хватило ненадолго. «Когда у Вагнера есть деньги, — вспоминал один из его знакомых, — он, точно ребенок, совершенно не думает о том, что все это может кончиться. Он утверждает, что не может работать, если у него нет уютного помещения, большого сада, где он гуляет совершенно один, словом, если он не может жить большим баринном». Такой дом с садом он нашел в окрестностях Вены и обставил его по своему вкусу. В кабинете композитора стены были обиты ярким шелком, нога утопала в мягких, пушистых коврах. Здесь он проводил утренние часы, так как роскошь и яркость красок побуждали его к работе. В этом богатом жилище Вагнер встретил пятидесятый год своего рождения.

Но русское золото растаяло быстро. Надо было снова что-то предпринимать. «Тристана» не брался ставить ни один театр, «Кольцо нибелунга» брошено, «Мейстерзингеры» также не закончены. Постоянные мысли о том, где достать денег, не дают возможности спокойно работать. Вагнер обращается в различные города Германии, Австрии, России, предлагая устроить концерты из своих произведений: «Все мое время стало уходить на переписку по поводу концертов». В большинстве слу-

чаев приходят отрицательные ответы. Но и доходы от концертов, состоявшихся в Будапеште, Праге, Карлсруэ, Левенберге и Бреславле, почти полностью идут на уплату долгов. Вагнер обращается к ростовщикам и запутывается еще больше: «Не оставалось ничего другого, как подписывать новые векселя для погашения старых».

1864 год композитор встретил без средств; здоровье его подорвано. Он надеялся на гастроли в Киеве. Был разработан подробный план поездки по Черному морю до Одессы, для чего Вагнер, очень страдавший от холода в Москве, предполагал застаться шубой. Но и эта последняя надежда рухнула: из Киева и Одессы пришел отказ. Ростовщики начали угрожать личной свободе Вагнера. Поиски богатого покровителя, который оплатил бы его долги, оказались безрезультатными. Друзья смогли собрать лишь небольшую сумму денег, достаточную для бегства за границу, — другого выхода не оставалось. Вагнер просил приюта у Отто Везендонка в Швейцарии, но получил отказ. Впереди — опять бесконечные скитания, без пристанища, без надежд. «Мысли о смерти приходили все чаще и чаще, и я больше не чувствовал желания отгонять их», — писал композитор.

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

Вагнер мечется по городам и странам в поисках выхода. Некоторое время он живет в Швейцарии, где одни отказывают ему в гостеприимстве, а другие даже не вскрывают его писем, боясь оказаться скомпрометированными. «Есть граница для всякого страдания, — я дошел до нее. Счастье покинуло меня совсем!»

Из Швейцарии Вагнер поехал в Штутгарт. Здесь поздно вечером 3 мая в доме одного из друзей ему подали визитную карточку секретаря короля Баварского. Вагнер был неприятно поражен тем, что его местопребывание известно, и велел передать, что его нет. Вернувшись в гостиницу, где он остановился, Вагнер

узнал, что какой-то человек из Мюнхена настойчиво желал его видеть. Композитор провел беспокойную ночь, готовясь к самому худшему. Утром королевский секретарь, который разыскивал Вагнера повсюду — в Вене, в Швейцарии, в Штутгарте, — передал ему портрет, бриллиантовый перстень и письмо Людвига II. Случилось чудо, о котором так страстно взывал Вагнер из Швейцарии месяц назад: «Должен блеснуть свет! Должен явиться человек, который энергично подаст мне руку помощи... Повторяю: должно совершиться нечто благое, чудодейственное — иначе все кончено!». Такой человек явился: король Баварии звал Вагнера в Мюнхен, обещая дать композитору все, чего он только мог пожелать.

Вечером 4 мая Вагнер уехал в Мюнхен.

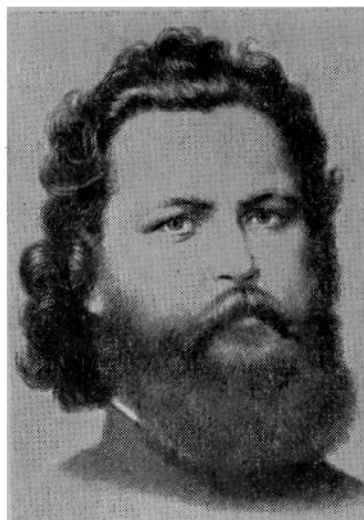
В тот же день состоялось свидание с королем. Людвиг еще в августе 1861 года услышал вагнеровского «Лоэнгрина». Опера оказала на болезненного, впечатлительного, неуравновешенного юношу потрясающее действие — Людвиг стал преданным приверженцем Вагнера. Король заплатил его долги, назначил ему ежегодное содержание в 8000 гульденов, подарил дом в Мюнхене, о роскоши которого говорил весь город, и виллу на Штарнбергском озере, недалеко от своего загородного замка¹.

По приказу короля на сцене Мюнхенского театра одна за другой ставятся оперы Вагнера; их исполняют лучшие певцы, собранные из различных трупп Германии. Король не жалеет средств на постановку, которая готовится под непосредственным руководством композитора. Так были поставлены «Летучий Голландец» и «Тангейзер», а 10 июня 1865 года состоялась премьера «Тристана и Изольды». Здесь Вагнер впервые нашел певца, который сумел передать его музыку так, как она была задумана.

Людвиг Шнорр фон Карольсфельд давно пел вагнеровские партии в Дрезденском театре. В 1862 году композитор услышал его в роли Лоэнгрина и сразу пленился его необычайно мощным голосом. Красота голоса и музыкальность исполнения заставляли забыть о его тучной фигуре — молодой певец страдал болезненным ожи-

рением. Вагнер сразу же решил, что только Шнорр будет петь его Тристана, и тщательно разучил с ним всю партию. На репетициях Вагнер был потрясен исполнением Шнорра: «Он проник в идеальную сущность моей драмы и глубоко сжился с ней. Ни одна нить психологической ткани не осталась незамеченной, самые скрытые оттенки, самые нежные черты душевных переживаний нашли свое выражение в его игре». Всю репетицию Вагнер просидел неподвижно, с закрытыми глазами, и только когда обессиленный артист опустился на свое ложе, композитор бросился к нему, чтобы со слезами на глазах прошептать слова любви и восхищения: «Ты осуществил мой идеал». Вагнер уже видел Шнорра Вальтером в «Мейстерзингерах», Зигмундом в «Валькирии» и прежде всего — Зигфридом...

Жизнь королевского любимца, осыпанного всевозможными милостями, не была для Вагнера ни безмятежной, ни праздной. Он весь — в горении, в напряжении борьбы, в осуществлении своих замыслов. Вагнер работает над «Мейстерзингерами», «Зигфридом», задумывает новую оперу — «Парсифаль», пишет статьи. Один из почитателей Вагнера, посетивший его после премьеры «Тристана», рисует портрет композитора в это время: «Вагнеру было тогда 52 года. Невозможно, хотя бы раз увидев эту голову чародея, заклинателя и укротителя душ, не сохранить о ней неизгладимого впечатления. Жизнь, полная бурных чувств и суровой борьбы, читалась на этом лице, запечатленном мукой и изборожденном энергичными морщинами, в этих тонких, сомкнутых губах, чувственных и сардонических одновременно,



Людвиг Шнорр фон Карольсфельд — создатель образа Тристана (1865 г.)

¹ В этом озере через 3 года после кончины Вагнера Людвиг нашел свою смерть: в припадке безумия он бросился в воду.

в этом остром подбородке, говорившем о неукротимой воле! И над этой демонической маской — лоб, колоссальный купол силы и смелости. Да, это измятое годами лицо носило следы страданий, способных подорвать не одну человеческую жизнь».

Теперь никакие удары не страшны Вагнеру! А их еще немало будет в его жизни. Через 8 дней после отъезда из Мюнхена в Дрездене внезапно умер Шнорр — Вагнер лишился своего лучшего исполнителя. Потрясенный, он воскликнул: ««Тристан» никогда больше не будет исполнен на сцене. Вот какой памятник я ставлю благородному певцу!» А полгода спустя Вагнер получает от короля письмо, в котором тот умоляет его покинуть на время Мюнхен.

Близость Вагнера к Людвигу II рождала зависть и интриги. Придворные опасались безграничного влияния композитора на юного, восторженного короля, считавшего Вагнера единственным своим учителем и другом. Расходы на вагнеровские предприятия росли; рос и государственный долг страны (когда Людвиг II был лишен престола из-за душевного расстройства, этот долг составил 13500000 марок).

Не довольствуясь постановками в Мюнхенском театре, король обещал выстроить для Вагнера специальный театр за городом, на берегу реки, на холме среди садов и парков. По проекту друга Вагнера, архитектора Готфрида Земпера, строившего когда-то новый театр в Дрездене, этот вагнеровский театр должен был представлять собой красивое здание, обнесенное со всех сторон двухъярусной колоннадой с двумя башнями по бокам и двумя обширными портиками для прогулок. Чтобы достойным образом завершить это грандиозное начинание, предполагалось проложить к театру новую улицу и построить новый мост через реку. Все это должно было обойтись в 3500 000 гульденов.

Очевидец так описывает Мюнхен того времени: «Равновесие было нарушено; головы кружились; спрашивали, не перевернулся ли мир вверх дном, не закружились ли королевство, искусство и музыка в одном общем иступлении?»

Враги Вагнера стремились восстановить против него граждан. Когда король приказал уплатить его долги, то 40 000 гульденов мелкой серебряной монетой были погружены на воз, который торжественно, в сопровож-

дении чиновников, провезли по всем улицам города к дому композитора. В печати была поднята бешеная кампания против Вагнера. Не прошли газеты и мимо обстоятельств его личной жизни.

По желанию Вагнера для музыкального руководства его операми в Мюнхен был приглашен Ганс Бюлов; под его управлением состоялась премьера «Тристана». Бюлов поселился здесь (в конце июня 1864 г.) с женой и двумя дочерьми. Козима, живя в доме Вагнера в качестве его секретаря, старалась создать композитору семейный уют, которого он был так долго лишен. Брак ее с Бюловым оказался несчастлив, а любовь к Вагнеру зрела в ее душе давно.

Бюлов тяжело переживал измену жены и друга, которому был так предан. Узнав о происшедшем из случайно вскрытого письма Вагнера к Козиме, он глубоко затаил свою горе и ничего не сказал даже ближайшим друзьям. «Я конченный человек, — писал он позже. — Не из привязанности к жизни, не вследствие веры в лучшее будущее, но — я в этом признаюсь открыто — из-за недостатка физического мужества я не могу решиться проглотить какой-нибудь подходящий коричневый сок». Он лишился не только жены, но и семьи: «в сердце моих детей для меня нет ни малейшего уголка». «Всю свою жизнь я жертвовал собой ради других — да, я могу смело это утверждать. Теперь я дошел до последней черты». И в этих условиях Бюлов продолжал верно служить делу Вагнера, вынеся на себе всю ненависть газет после того, как композитор покинул Мюнхен.

Поведение Вагнера глубоко оскорбило не только Бюлова, но и другого его верного друга — Листа, отца



Рихард Вагнер



Козима Лист —
жена Вагнера

Козимы. Лист незадолго до того сам пережил глубокую душевную драму: на протяжении 13 лет (1848—1861) он боролся в Веймаре за новое, передовое искусство, но встречал лишь непонимание и вражду. Уставший от бесплодной борьбы, чувствуя себя одиноким в Германии, не найдя счастья в личной жизни, схоронив сына и старшую дочь, он уединился в Риме и в 1865 году принял сан аббата. Вагнер, занятый собственными переживаниями, не пришел на помощь другу в трудный момент его жизни, не проявил участия и понимания.

Трещина, образовавшаяся в отношениях Вагнера и Листа, все более углублялась; их встречи стали редкими и утратили сердечный характер. Лист даже не присутствовал на мюнхенских премьерах «Тристана» и «Мейстерзингеров». Позже он с горечью писал: «В свое время Лист помог Вагнеру. Кто же теперь поможет Листу?...».

Покинув в декабре 1865 года столицу Баварии, Вагнер вновь, как 16 лет назад, надолго обосновался в Швейцарии. До весны 1866 года он жил на вилле вблизи Женевы, а в апреле поселился неподалеку от Люцерна, в Трибшене.

На берегу красивейшего в Швейцарии Фирвальдштетского озера (озера четырех кантонов), на песчаном мысе, глубоко вдающемся в воду, окруженная то полями, стояла вилла «баварского изгнанника». Перевозчик-швейцарец, ловко управляя лодкой, развлекал приезжих фантастическими рассказами о владельце Трибшена: никто не может к нему проникнуть — с суши сторожат страшные собаки, а с озера — отвесные скалы. На деле «отвесные скалы» оказывались совсем невысокими и между ними находилась удобная малень-

кая бухта, а «страшные собаки» — всего-навсего одним громадным черным ньюфаундлендом по кличке Русс (сажа); он, правда, свирепо лаял у решетки парка, но и послушно катал на своей спине детей...

Как непохожа была жизнь в Трибшене на первое «швейцарское изгнание» Вагнера! 6 лет, проведенных здесь (1866—1872), были самыми спокойными и счастливыми на его бурном жизненном пути. Кончились нужда и гнетущее одиночество. Рядом с ним — Козима, верный и преданный друг, человек сильной воли, на стойчивости, энергии и честолюбия не меньшего, чем у Вагнера¹. На скло-

не лет он узнал счастье отцовства — один за другим рождались дети, которым композитор давал имена своих любимых оперных героев. Еще в Мюнхене, во время репетиций «Тристана», появилась на свет Изольда, за ней — голубоглазая, златокудрая Ева, названная в честь героини «Мейстерзингеров», которых в то время заканчивал Вагнер, и, наконец, желанный сын, нареченный Зигфридом. Его рождение совпало с завершением оперы «Зигфрид»: «В тот день, когда у меня, счастливейшего, родился прекрасный сын, я окончил композицию «Зигфрида», прерванную одиннадцать лет назад. Неслыханный случай! Никто не поверил бы, что я это совершу... Только теперь предстоит мне жить в радости. Прекрасный, крепкий сын с высоким лбом и ясным взглядом, Зигфрид-Рихард наследует имя своего отца и

¹ Козима пережила Вагнера почти на полвека и с большой энергией продолжала его дело; она умерла в 1930 г., девяноста трех лет от роду.



Ференц Лист (1870 г.)

сохранит его творения миру», — писал Вагнер другу¹. Свои настроения этих дней он запечатлел в светлой и безмятежной музыке «Зигфрид-идиллии» для малого симфонического оркестра, которой предпослал стихотворное посвящение Козиме:

Пусть тот, кто ценит Зигфридов обонх,
Вкушает звуков мир, рожденный для тебя.

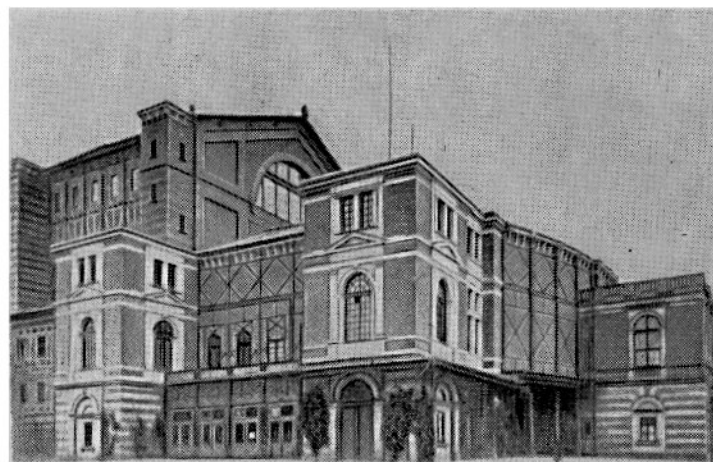
В тихом уединении Трибшена композитор завершил «Мейстерзингеров»; они были вскоре поставлены на сцене в Мюнхене (21 июня 1868 г.) и прошли с огромным успехом. Параллельно с «Зигфридом» велась работа над последней частью «Кольца нибелунга» — «Гибелью богов» и обдумывался план «Парсифаля». Создавались и литературные статьи на различные темы. Еще в Мюнхене, летом 1865 года, Вагнер начал по желанию короля диктовать Козиме автобиографию, заканчивающуюся переломным моментом в судьбе композитора — отъездом в столицу Баварии. В 1870 году был издан первый том «Моей жизни», напечатанный в количестве 15 экземпляров только для самых близких друзей. В следующем году начало выходить собрание литературных трудов Вагнера (их полное издание составляет 16 томов.)

Глава IX

ВОПЛОЩЕНИЕ МЕЧТЫ

Вагнер достиг всего — признания, славы, обеспеченного положения, счастья в личной жизни. Оперы его ставились на многих сценах и постепенно завоевывали успех у публики различных стран. Но, добившись всех жизненных благ, композитор не успокоился; он не считал выполненной свою высокую миссию. Вагнер с новыми силами принялся за осуществление своей мечты — началась многолетняя борьба

¹ Зигфрид стал композитором, дирижером и режиссером, но не обнаружил большого таланта. Наиболее известное его произведение — комическая опера «Медвежья шкура», по немецкой народной сказке, была поставлена в Германии и даже в России (в Риге в 1900 г.).



Вилла Вагнера «Ванффрид»

за создание специального театра, в котором его оперы должны получить образцовое сценическое воплощение.

Эта идея зрела у Вагнера давно. Еще в Дрездене, мечтая о реформе театра, он задумывался об организации особых зрелищ, не похожих на привычные спектакли «королевской оперы». Постепенно мечта начала облекаться в конкретную форму. Мирясь с постановками своих опер 40-х годов на обычных сценах, Вагнер чувствовал, что грандиозный замысел тетралогии «Кольцо нибелунга» на них осуществить нельзя. Работая над «Кольцом», композитор представлял себе, каким должен быть этот театр.

Пусть здание «театра для торжественных представлений» не будет роскошным, сооруженным по проекту знаменитого архитектора, с изящными колоннами снаружи и богатой росписью, позолотой лож внутри. Пусть этот театр будет возможно более простым, даже деревенным — но зато подлинно народным, построенным на средства всей нации, где слушателем бесплатных представлений станет народ. Местом для своего театра Вагнер хотел выбрать не столицу какого-либо немецкого государства и вообще не крупный центр, а небольшой городок, где легче преодолеть привычную

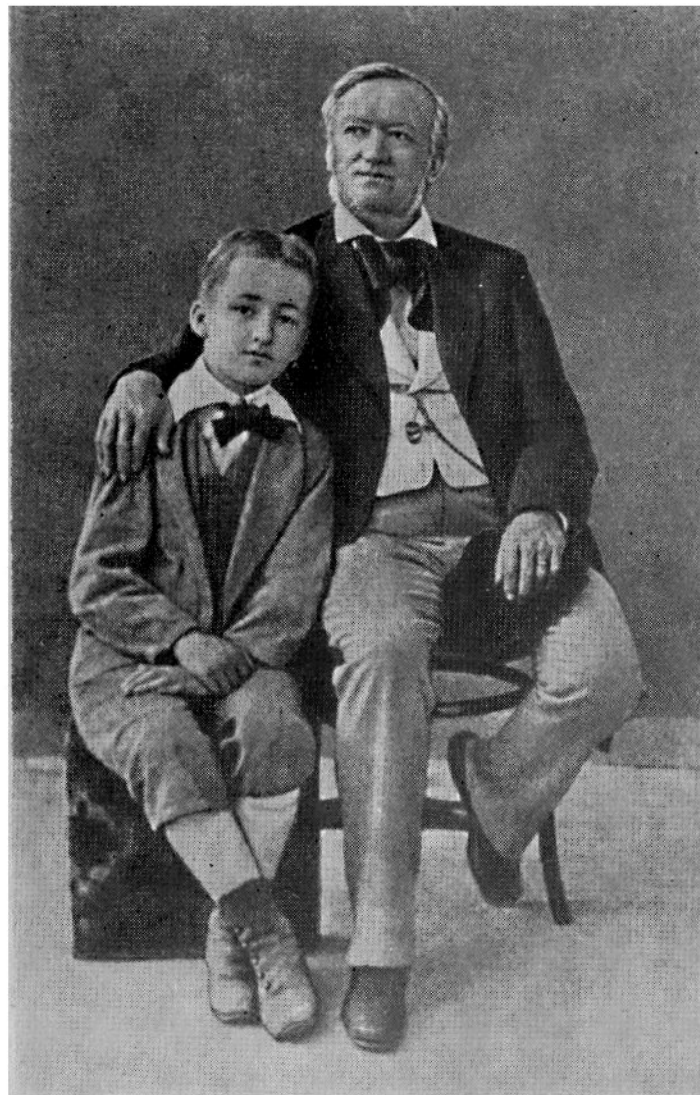
театральную рутину и исполнителей, и публики. Сюда с наступлением первых весенних дней съедутся лучшие певцы со всех концов Германии. Представления начнутся летом, и слушатели, приехавшие из разных городов страны, придут в театр не усталые от работы, с душой, полной повседневных забот, а свободные, с непосредственным и свежим художественным восприятием, и в сумерках их поразит таинственный звук невидимого оркестра...

Вначале Вагнер был уверен, что его мечта осуществится в результате «всемирной революции человечества». Потом, разуверившись в победе народа, стал возлагать все надежды на знатного мецената — князя Баварского, однако и тот не смог из-за придворных интриг подарить Вагнеру новый театр. Все это убедило композитора, что в осуществлении своей мечты он может рассчитывать лишь на себя. С юношеской энергией он принялся за дело.

Борьба за свой театр была долгой и упорной. Берлин и Вена, Лондон и Чикаго предлагали Вагнеру место для постройки театра. Особенно выгодными были предложения модного международного курорта Баден-Баден. Но Вагнер остановил свое внимание на ничем не примечательном небольшом баварском городке Байрейте, находящемся севернее Нюрнберга.

Вагнер рассчитал, что на постройку театра необходимо 300 000 талеров, и предложил собрать их по подписке. В апреле 1871 года он выпустил воззвание, в котором изложил свой план организации исполнения «Кольца нибелунга». Во многих городах Германии были основаны Вагнеровские общества, устраивавшие благотворительные концерты в фонд Байрейтского театра. Вагнер выступал на таких концертах в качестве дирижера, а затем обращался с речами к присутствующим, пропагандируя «идею Байрейта»; открытие театра он наметил на лето 1873 года.

22 мая 1872 года, в день рождения Вагнера, состоялась закладка здания невдалеке от города на высоком холме. Проливной дождь не помешал собраться на это торжество многочисленным его поклонникам. Вечером Вагнер дирижировал в старом театре Девятой симфонией Бетховена. В ней приняли участие лучшие исполнители Германии.



Рихард Вагнер с сыном Зигфридом (1880 г.)

С грустью расставался Вагнер с Трибшеном, с которым связано столько светлых воспоминаний. Теперь он будет жить в Байрейте, руководить строительством театра. Одновременно на средства Людвига Баварского для него строилась вилла (закончена в апреле 1874 г.). Вагнер назвал ее «Ванфрид» — «Успокоенная мечта». На фасаде красуется сочиненная им стихотворная надпись:

Здесь, где мечты мои нашли покой,
«Покой мечты» я назову тебя, дом мой.

А над надписью — фреска, изображающая бога Водана с его двумя вѣронами, поверяющими свои тайны двум фигурам, которые олицетворяют трагедию и музыку; к музыке стремится юный Зигфрид, символизирующий «искусство будущего»; одну из фигур художник наделил чертами самого Вагнера. Перед домом, в саду, стоит бюст короля Людвига II.

Но покоя в жизни Вагнера еще нет, и мечта его все еще не осуществлена. «О боже, как хотелось бы отдохнуть, а между тем впереди — годы сатанинского труда», — писал 60-летний композитор. В числе пайщиков будущего театра оказались египетский хедив, турецкий султан и бразильский император, но средства на постройку поступали туго. К лету 1873 года — моменту предполагавшегося открытия театра — число подписчиков вместо 1000 достигло лишь 300 человек. Тогда на собраниях Вагнеровских обществ было принято обращение к немецкому народу с призывом жертвовать на Байрейтский театр кто сколько может; все театры Германии должны были давать спектакли для поддержки байрейтской идеи. Но из 81 театра 3 ответили отказом, а остальные не ответили вовсе; воззвание же, вывешенное в 4000 книжных магазинах страны, собрало лишь 6 талеров, присланных студентами Геттингенского университета! В минуту отчаяния Вагнер писал другу: «Я решил вызвать вас, чтобы сообщить свое решение — объявить о крушении всего предприятия... Театр надо заколотить досками».

Все же, преодолевая отчаяние, Вагнер развил лихорадочную деятельность. Он ездил по всей Германии с концертами, принимал участие в постановках своих опер, обращался за помощью к правительству, кня-



Театр Вагнера в Байрейте

зьям, банкирам, любителям музыки. Так им было собрано еще 40 000 марок. Наконец, на помощь снова пришел Людвиг Баварский; он предоставил композитору кредит, давший возможность завершить строительство Байрейтского театра. И во всей этой суматохе, хлопотах, разъездах у Вагнера хватило времени и сил закончить грандиозный замысел «Кольца нибелунга» — 21 ноября 1874 года была дописана последняя нота тетралогии.

Потом началось горячее время репетиций. Летом 1875 года в Байрейт приехали лучшие исполнители из разных городов Германии, чтобы под руководством Вагнера разучить свои партии. Репетиции продолжались в течение двух месяцев и были повторены летом следующего года. 62-летний композитор показывал певцу, исполнявшему роль Альбериха, как он должен прыгать по скалам, похищая клад, а рабочим сцены — как следует изображать подводное царство русалок и т. п. Его неутомимость и энергия изумляли всех.

С 13 по 17 августа 1876 года впервые был исполнен весь цикл «Кольца нибелунга». Премьера превратилась в торжество международного масштаба; весь цикл был повторен трижды. На открытие Байрейтского театра

приезжали из России и Англии, Франции и Америки. Среди русских музыкантов присутствовали П. Чайковский и Ц. Кюи, посылавшие свои корреспонденции в московскую и петербургскую газеты о ходе представлений.

Все в Байрейте поражало слушателя. Начало спектакля и конец антрактов возвещал не звонок, а фанфары, построенные на музыкальных темах тетралогии; их исполнял небольшой оркестр из трубачей и тромболистов у входа в театр. Устройство театра, очень некрасивого снаружи, было необычным — архитектор осуществил требования самого Вагнера. Зал вмещал 1650 человек, причем не было ни лож, ни ярусов. Кресла подымались от сцены амфитеатром, который венчала галерея для царских особ. Обилие выходов (более десяти) позволяло наполнить и освободить зал в одну-две минуты. Все было подчинено одной цели: сосредоточить внимание слушателя на происходящем на сцене, чтобы ничто не отвлекало его от музыки. Кресла стояли не вплотную, а с промежутками. Во время исполнения театр погружался в темноту. Это вызвало всеобщее недовольство, так как в прошлом веке залы обычно не затемнялись и непривычный слушатель вагнеровских представлений, по уверениям современника, ощущал настоящую потребность в спичках. Оркестр был невидим для зрителей: часть музыкантов помещалась под сценой, часть же — скрыта от глаз публики специальным свинцовым навесом.

Один из дирижеров, побывавших в Байрейте, писал: «Я не нахожу слов, чтобы передать впечатление от звучности скрытого под полом оркестра. Такое расположение оркестра имеет большое акустическое преимущество, благотворно влияя на слияние разнообразных инструментальных тембров в одно гармоническое целое и смягчая оглушающее свойство медных инструментов. При этом бесподобное оркестровое исполнение поражает такой прозрачностью, что можно без труда различить самые тихие голоса. Вся звуковая картина одухотворяется, идеализируется».

Чтобы не разрушать сценической иллюзии, при смене картин занавес не опускался — перестановку декораций скрывали густые струи пара, в антрактах артисты не только не кланялись после исполнения сольных эпизодов, но и не выходили на вызовы публики и т. д.

В Байрейтском театре воплотилась многолетняя мечта Вагнера. Но как изменилась она за эти годы! Вместо общенародного и общедоступного театра был создан театр для узкого, замкнутого круга избранных, великосветских снобов, высокопоставленных туристов. Билеты стоили дорого (любое место — 20 марок), а бесплатных билетов, рассылавшихся немецким учителям и музыкантам, было очень мало. Посещение Байрейта стало модным летним времяпрепровождением — вроде поездки на воды, на заграничные курорты, куда съезжался «весь свет». Слушателем вагнеровских опер оказался не «народ», о котором композитор мечтал когда-то, а «публика», против которой он столь язвительно выступал. Богатые акционеры Вагнеровского общества придавали свой, реакционный смысл идеологической пропаганде творчества Вагнера. Так художник, боровшийся с разлагающим влиянием буржуазного общества, «денежного интереса» на искусство, сам оказался во власти золота.

По окончании фестиваля Вагнер с семьей поехал отдохнуть в Италию. Однако отдых оказался недолгим. Здесь его настигло письмо об огромном финансовом дефиците от представлений «Кольца». Несмотря на то что все певцы из уважения к Вагнеру отказались от гонорара (им были оплачены лишь проезд и пребывание в Байрейте), спектакли принесли убыток в 120 000 марок. Вернувшись в Байрейт, композитор разыскивает средства для погашения долга, обращается за помощью повсюду, но немецкое правительство видит в Байрейтском театре частное предприятие Вагнера, а Вагнеровское общество считает свое дело выполненным. И снова Вагнеру остается надеяться лишь на свои силы. Он дает серию концертов в Лондоне (в мае 1877 г.) и, отказавшись от повторения «Кольца» в Байрейте в этом году, соглашается на его постановку, как полностью, так и частями, на различных сценах. Доходы пойдут на уплату байрейтских долгов.

Триумфальное шествие его опер по странам мира, осуществление мечты о своём театре, казавшейся несбыточной даже самым восторженным почитателям таланта композитора, не заставили Вагнера отказаться от дальнейшей деятельности. Несмотря на преклонный возраст, он не «почил на лаврах» и продолжал неутомимо творить до конца своих дней.

Он принялся за давно задуманную оперу «Парсифаль». В основу ее легли те же средневековые германские сказания, которые пленили Вагнера много лет назад, во время работы над «Лоэнгрином». В них повествуется о юности отца Лоэнгрина — Парсифаля и о том, как он стал королем в царстве Грааля, в братстве рыцарей без страха и упрека.

...В незапамятные времена, в неприступной горной стране храбрые и непорочные рыцари сплотились для защиты таинственной чаши — Грааля, принесенной ангелами с небес. Грааль питал их, оберегал от смерти, давал силы для борьбы с врагами. Была там в сверкающем храме и другая святыня — непобедимое копьё.

Но настали для братства Грааля суровые времена. У подножия священной горы, в цветущем саду, выросло царство соблазнов и наслаждений. Могучий волшебник Клингзор заманивал туда своими чарами рыцарей, и они становились его послушными слугами. Король Грааля Амфортас решил уничтожить царство Клингзора, но сам пал его жертвой. В волшебном саду предстала ему прекрасная искусительница Кундри, и Амфортас, забыв о своем долге, предался любви. Войско его было разбито, а сам он смертельно ранен священным копьём, которое осталось в руках его врага Клингзора. Напрасно рыцари Грааля отправлялись в дальние страны, чтобы найти лекарство для короля, — одни гибли в странствиях, другие становились добычей Клингзора. А рана Амфортаса неизлечима, но и умереть он не может — созерцание Грааля поддерживает в нем жизнь. Пророчество гласит, что исцеление принесет чистый сердцем простак, который станет мудрым через жалость и сострадание.

Однако, когда он появился, никто не узнал его. Это был юноша, почти мальчик, смелый и сильный, но простодушный и наивный. Мать воспитала его в лесу, вдали от людей, и он ничего не знал о жизни. Он не знал даже собственного имени и имени отца!

Старый рыцарь Гурнеманц ведет Парсифаля в храм Грааля. Безмолвно созерцает он творящиеся там чудеса. Таинственным светом загорается чаша, невидимый голос произносит странные слова, и начинается торжественная трапеза рыцарей. Парсифаль видит страдания Амфортаса, но понять происходящее не мо-

жет и только в изумлении качает головой. Разгневанный Гурнеманц выгоняет глупца из храма.

Изгнанный из царства Грааля, Парсифаль приближается к волшебному замку Клингзора. Охраняющие его рыцари преграждают путь, но Парсифаль не знает страха: он убивает стража и, завладев его оружием, разгоняет всех.

Перед его глазами предстает прекрасный сад, где вместо цветов — девушки невиданной красоты. Он с любопытством прислушивается к их словам, но когда «цветочные девы» становятся настойчивыми, с досадой убегает от них. В глубине сада он видит Кундри. Она рассказывает Парсифалю о смерти его матери, не вынесшей разлуки с сыном, и ласково утешает его в горе. Кундри умоляет о любви, о сострадании: она — раба волшебника Клингзора и, повинаясь его заклятиям, губит своей красотой рыцарей Грааля, хотя потом и горько раскаивается в этом; только его любовь может дать ей забвение вечных мук. Но поцелуй Кундри отдается в сердце Парсифаля страшной болью — он внезапно понимает страдания Амфортаса, гибель, грозящую Граалю, и отталкивает искусительницу. Ее мольбы сменяются угрозами и проклятиями, она зовет на помощь Клингзора. Тот хочет поразить Парсифаля священным копьём, но оно останавливается над головой героя. Парсифаль чертит в воздухе копьём знамение креста — и замок Клингзора рушится, сад превращается в пустыню, на земле остаются засохшие цветы...

Долго странствовал Парсифаль, много препятствий преодолел он, прежде чем вновь нашел путь в царство Грааля. Теперь здесь царят скорбь и уныние, в храме больше не бывает братских трапез и чудесная чаша скрыта от глаз рыцарей — Амфортас не силах терпеть страдания и решил умереть. Парсифаль входит в хижину Гурнеманца и встречает в ней Кундри — простую служанку в бедной одежде, полную смирения и раскаяния. Она заботливо принимает усталого путника, подает ему воды, и он благословляет ее доброту. Вся природа радуется возвращению Парсифаля, долина покрывается чудесными цветами. В сопровождении Гурнеманца и Кундри он отправляется в храм.

Теперь ему все понятно здесь. Через сострадание Парсифаль познал мудрость. Прикосновением священного копья он исцеляет рану Амфортаса, и сияние

чудесной чаши озаряет нового короля Грааля, победителя зла, «мудрого простака» Парсифаля...

В старинном сказании Вагнера привлекли волнующие, общечеловеческие чувства. Находясь на вершине славы, окруженный восторженным поклонением, композитор испытывал смутное беспокойство, глубокое недовольство своим временем, окружающим миром. Он так писал об идейном смысле «Парсифаля»: «Какой человек в состоянии в течение целой жизни погружать свой взгляд с веселым сердцем и спокойной душой в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает порой вынужден отворачиваться от него с дрожью отвращения?» Композитор мечтал об ином, прекрасном мире — мире человечности, чистоты, сострадания. То, что в «Лоэнгрине» лишь приоткрывалось в рассказе таинственного рыцаря, предстало здесь в широко выписанных картинах царства Грааля.

В образе Парсифаля Вагнер воплотил извечные поиски человеком истинного пути, своего призвания. Как и Тангейзера, его манят наслаждения. Но Парсифаль умеет отказаться от соблазнов, сулящих легкую, беззаботную жизнь. Он не дает себя убаюкать ни сладкими речами о бесполезности борьбы и желанном отдыхе в объятиях любви, ни трогательными призывами к жалости, сочувствию и всепрощению. Парсифаль твердо следует избранным путем, суровым путем долга, ведущим к высокому подвигу. Эта душевная твердость спасает его от многих ошибок и разочарований в жизни. В образе Парсифаля композитор воспел деятельную любовь, несущую окружающим добро — в отличие от эгоистичной страсти Кундри, которая в любовных наслаждениях хочет забыть о страданиях, обо всем мире и приносит лишь гибель и себе и другим. Строгая и требовательная любовь Парсифаля противопоставит и мимолетному чувству «цветочных дев» — легкомысленной игре, поверхностному увлечению, которое живет мгновение, но разбивает жизнь, опустошая, иссушая душу.

Последний герой Вагнера родствен многим персонажам его предшествующих опер — и Тангейзеру, и Лоэнгрину, и особенно Зигфриду, чья судьба очень сходна с судьбой Парсифаля. Но в отличие от других вагнеровских героев, в судьбе Парсифаля нет трагиче-

ской развязки — композитор хотел показать героя-победителя.

Вместе с тем в идейном содержании «Парсифаля» — последнего произведения Вагнера — острее, чем в других операх, проявились противоречия мировоззрения композитора, его реакционные черты. Наряду с народно-сказочными образами здесь большое место заняли образы и сюжетные мотивы, почерпнутые из христианских легенд. Если во время работы над «Лоэнгрином» Вагнер подчеркивал свое отвращение к церковной оболочке средневекового сказания, то в «Парсифале» он увлекся религиозно-мистическими символами.

Партитура «Парсифаля» богата яркими, выразительными эпизодами. Это прежде всего — живописные оркестровые картины и монументальные хоровые сцены. Медленно развертывающееся вступление рисует царство Грааля; музыкальные темы его отличаются строгой, возвышенной красотой. Торжественный марш с перезвоном колоколов вводит в основную сцену I акта — трапезу рыцарей Грааля. В ее сдержанную, просветленную музыку врывается трагическая жалоба страдающего Амфортаса.

Резким контрастом начинается II акт: после сверкающих ослепительным блеском вершин царства Грааля — подземный мрак замка Клингзора, творящего свои темные дела. И вновь контраст: цветущий сад, манящий хоровод «цветочных дев».

III акт по своему построению во многом сходен с I. Его открывает сумрачное оркестровое вступление — картина странствий Парсифаля в поисках Грааля. Задушевностью, мягкостью, теплотой отличается эпизод «долины цветов»; слушая эту музыку, словно видишь, как в тишине весеннего утра расцветает вся природа, радуясь свету и солнцу. Заключительная сцена в храме Грааля начинается с похоронного марша — скорбь рыцарей, отчаяние Амфортаса и вдруг — ослепительный свет: появляется Парсифаль с непобедимым копьем в руке. Просветленными, торжественными звучаниями завершается последняя опера Вагнера.

Еще только начав писать музыку «Парсифаля», Вагнер уже думал о его осуществлении на сцене. Эта «торжественная сценическая мистерия» не должна идти

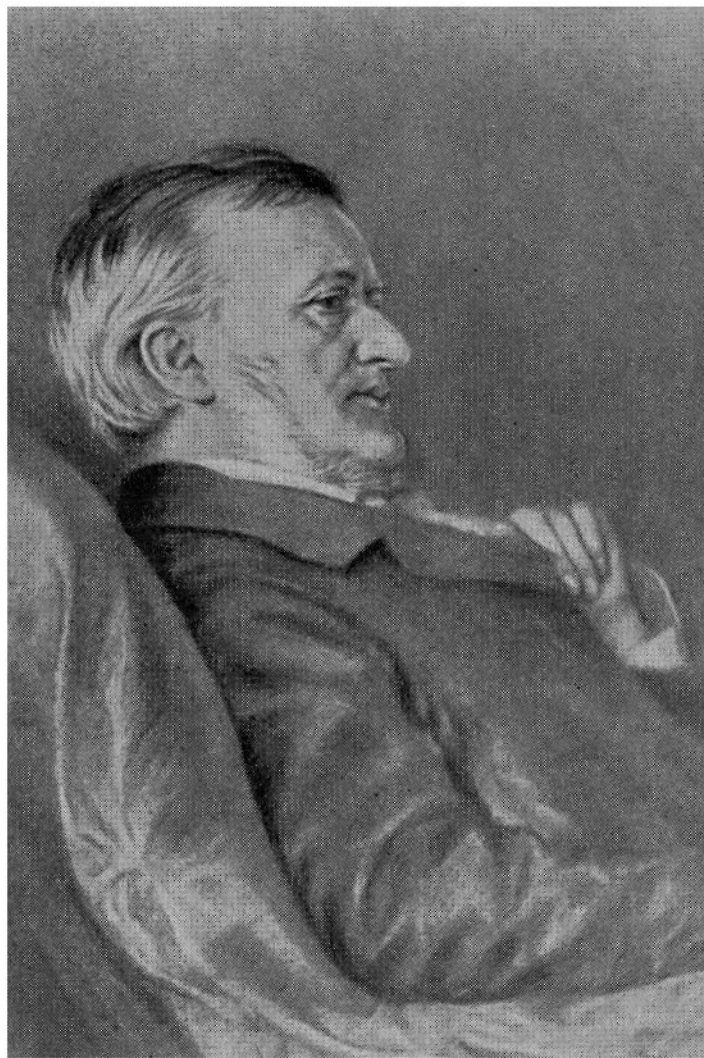
в обычных театрах, рядом с комическими, развлекательными операми, — во всяком случае, на протяжении 30 лет после смерти ее творца она будет ставиться только в Байрейте¹. Чтобы собрать средства на постановку, Вагнер организовал новое Общество, которое с января 1878 года начало выпускать журнал «Байрейтские листки»; Вагнер принимал в них самое деятельное участие. Людвиг Баварский, питавший особое пристрастие к «Парсифалю» (в кругу друзей Вагнера, в его письмах короля часто называли Парсифалем), взял Байрейт на свое попечение. Премьера состоялась 26 июля 1882 года и имела необычайный успех: в течение месяца опера прошла 16 раз. Это была окончательная победа композитора.

Утомленный хлопотами, связанными с постановкой «Парсифаля», Вагнер решил снова отдохнуть в Италии, где в последние годы обычно проводил зимние месяцы. На этот раз он выбрал Венецию. Здесь его посещал Лист. И на отдыхе 69-летний Вагнер не переставал писать статьи. Смерть застигла его за работой и в противоположность жизни, полной тяжелой борьбы, была легкой и безболезненной. Вагнер умер внезапно, от разрыва сердца, 13 февраля 1883 года.

Похороны Вагнера сопровождались истинно королевскими почестями. При огромном стечении народа, под звуки траурного марша из «Гибели богов», гроб был опущен в землю в саду виллы «Ванфрид». Вагнер сам выбрал место своего последнего успокоения; по его желанию, могилу украшает простая плита серовато-белого мрамора без всякой надписи...

Вагнер оставил глубокий след в истории музыки XIX века. Его деятельность была чрезвычайно многогранной. Он был не только композитором, но и драматургом — либретто всех 13 опер написаны им самим. Начиная с 40-х годов, Вагнер не обращался к готовым литературным источникам, а перерабатывал сюжеты различных народных легенд, трактуя их по-новому, своеобразно. Он был одним из крупнейших дирижеров и, наряду с Берлиозом и Бюловым, явился создателем современного дирижерского искусства. Важная сторона

¹ С 1913 г. «Парсифаль» ставится на сценах и других театров.



Рихард Вагнер (1882 г.)

его деятельности — критические статьи и литературные работы, посвященные театру, эстетике, философии, политике, религии и т. п.

Основное содержание этой многогранной деятельности составляло музыкальное творчество. Своими зрелыми произведениями Вагнер открыл новую, важную страницу в истории оперы. Всю жизнь он боролся с рутинной, с оперными условностями, штампами, стремясь к искусству высокому и правдивому, воплощающему в новых формах важные, значительные идеи, волнующие чувства. В своей реформе оперы Вагнер стремился обновить музыкально-выразительные средства, создав «музыку будущего». Однако в этой реформе было немало противоречивого и ложного, она порождала ожесточенные споры и вызывала справедливую критику русских композиторов.

В борьбе против рутины современной оперы Вагнер отрицал достижения других национальных школ, считая единственно возможным и правильным лишь путь, по которому шел сам. Он признавал в опере только легендарно-мифологические сюжеты, отвергая и историческую, и лирико-бытовую драму. Борясь против вокального виртуозничества, за выразительную мелодику, правдиво передающую смысл слова, Вагнер нередко отказывался (особенно в операх после «Лоэнгрина») от широких песенных мелодий, обеднял вокальные партии. Он отводил важное место оркестру, который должен был комментировать происходящее действие, раскрывать мысли и чувства героев. Это обогащало выразительные возможности оперного жанра, но иногда оркестр приобретал самодовлеющее значение, поглощая голоса. Немало противоречивого содержалось и в идейной направленности вагнеровских опер.

Необыкновенной была личность композитора. Вагнер жил в сложную эпоху, и ее противоречия наложили свой отпечаток на его жизненный и творческий путь. Увлечение революцией 1830 года, горячее сочувствие угнетенной царизмом Польше — и прославление царя Николая I в торжественном гимне под названием «Народная песнь». Дружба с Бакуниным, участие в дрезденском восстании, пламенные статьи в честь «всемирной революции человечества» в 1849 году — и дружба с королем, положение придворного композитора, реакционные шовинистические статьи об избран-

ничестве Германии и «высшей» немецкой расы в 1860—1870-х годах...

Судьба Вагнера сложилась иначе, чем судьба других зарубежных композиторов, прокладывавших новые пути в искусстве. Моцарт, Бетховен, Шуберт умерли непризнанными, в нищете, а Вагнер при жизни добился всемирной славы. Как и они, он пренебрегал успехом и положением, но, в отличие от них, жертвовал и гордостью и человеческим достоинством, пользуясь подаяниями богатых поклонников, вымаливая милости сильных мира сего, отрекаясь от своих, неугодных им, взглядов.

Однако нельзя не преклоняться перед подвигом Вагнера-художника: через всю жизнь он пронес свои художественные идеалы, остался верен им. «...Я приучил себя к невероятной выдержке и терпению, — сообщал он Серову в 1860 году, томясь в мучительном ожидании постановки «Тангейзера» в Париже. — Четыре новые оперы написаны мною. Бог знает, услышу ли я их когда-нибудь в театре¹. Чего же вам больше? В глубине души я ничем иным не интересуюсь, кроме этих новых работ». А 7 лет спустя, осыпанный королевскими милостями, он повторял то же самое: «Хорошо я чувствую себя только тогда, когда имею возможность вполне спокойно работать».

Вагнер, естественно, мечтал возможно скорее увидеть свои оперы на сцене. Однако, когда король распорядился исполнить «Золото Рейна» и «Валькирию» — а Вагнер ждал их постановки 15 лет! — композитор



Памятник Вагнеру
в Берлине

¹ Это были «Лоэнгрин», которого Вагнер не слышал до 1861 г., «Золото Рейна», «Валькирия» и «Тристан и Изольда».

воспротивился. Он был готов ждать еще столько же, но не поступиться своими художественными убеждениями: тетралогия «Кольцо нибелунга» представляет собой единое целое и должна быть показана впервые только целиком. Когда же оперы были все-таки поставлены в Мюнхене (1869—1870), Вагнер отказался их слушать и не присутствовал на премьерах. Какая нужна для этого выдержка и сила воли, какая твердость и принципиальность! А вся история создания «Кольца нибелунга» разве не свидетельствует о том же? Политический изгнанник, без средств, без работы, он задумывает гигантский цикл, который, как он твердо знает, не возмется осуществить ни один театр и который он, быть может, вообще никогда не услышит...

Ради своей мечты о высоком, прекрасном искусстве Вагнер терпел лишения и унижения. И дорогой ценой многих утрат он добился ее осуществления: Вагнер создал величайшие произведения музыкального искусства и театр для их сценического воплощения. Даже те, кто шел иным путем в искусстве, преклонялись перед величием его дела. Чайковский писал: «Как бы ни относиться к титаническому труду Вагнера, но никто не может отрицать великости выполненной им задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека».

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- М. Вагнер и А. Делла*
 ОПЕРЫ
 «Фей» (1833—1834).
 «Запрет любви, или Послушница из Палермо» (1834—1836).
 «Риенци, последний трибун» (1838—1840).
 «Легучий Голландец» (1840—1841).
 «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1843—1845, нов. ред. — 1860).
 «Лоэнгрин» (1845—1848).
 «Кольцо нибелунга», тетралогия (1848—1874): «Золото Рейна» (1852—1854), «Валькирия» (1854—1856), «Зигфрид» (1856—1871), «Гибель богов» (1869—1874).
 «Тристан и Изольда» (1857—1859).
 «Нюрнбергские мастерзингеры» (1861—1867).
 «Парсифаль» (1877—1882).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

- Увертюра с ударами литавр (1830).
 Симфония (1832).
 Увертюра «Польша» (1832—1836).
 Увертюра «Фауст» (1840, нов. ред. — 1855).
 Идиллия «Зигфрид» (1870) и др.

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- «Два гренадера» на слова Гейне (1839—1840).
 Три романса на слова французских поэтов (1840).
 Траурный марш и хор на погребение Вебера (1844).
 Пять стихотворений для женского голоса на слова М. Везендонк (1857—1858) и др.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Глава I. ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

3

Глава II. ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

13

Глава III. ДРЕЗДЕНСКИЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

24

Глава IV. РЕВОЛЮЦИЯ

44

Глава V. «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

48

Глава VI. В ИЗГНАНИИ

62

Глава VII. ВАГНЕР В РОССИИ

80

Глава VIII. НА ПЕРЕЛОМЕ

92

Глава IX. ВОПЛОЩЕНИЕ МЕЧТЫ

100

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

117

Алла Константиновна Кенигсберг

Р И Х А Р Д В А Г Н Е Р

Редактор И. В. Голубовский

Техн. редактор Г. С. Мичурин

Корректор Ф. Н. Аврунина

Сдано в набор 21/IX 1971 г.
Подписано к печати 29/XII 1971 г.
М-59527.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 2.
Печ. л. 3.75 (6,3). Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 30 000 экз. Заказ № 2351.
Цена 42 к.
Издательство «Музыка», Ленинград-
ское отделение, Ленинград, Д-11,
Инженерная ул., 9.

Типография издательства «Калининградская правда»,
г. Калининград (обл.), ул. Карла Маркса, 18.