

ВАГНЕР



Мария
Залеская



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Гений Вагнера занимает в мировом музыкальном наследии одно из первых мест, а его творчество составляет целую эпоху в истории музыки. Однако вокруг него до сих пор не утихают споры. Произведения Вагнера у одних вызывают фанатичный восторг, у других — стойкое неприятие. Саксонские власти преследовали его за революционную деятельность, а русские заказали ему «Национальный гимн». Он получал огромные гонорары и был патологическим должником из-за своей неумеренной любви к роскоши. Композитор дружил с русским революционером М. Бакуниным, баварским королем Людвигом II, философами А. Шопенгауэром и Ф. Ницше, породнился с Ф. Листом. Для многих современников Вагнер являлся олицетворением «разнузданности нравов», разрушителем семейных очагов, но сам он искренне любил и находил счастье в семейной жизни в окружении детей и собак. Вагнера называют предтечей нацистской идеологии Третьего рейха и любимым композитором Гитлера. Он же настаивал на том, что искусство должно нравственно воздействовать на публику; стержнем его сюжетов были гуманистические идеи, которые встречались лишь в древних мифах. После его смерти сама его судьба превратилась в миф...

-
- [Залесская М. К. Вагнер](#)
 - [Предисловие КТО ВЫ, РИХАРД ВАГНЕР?](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)

- [Глава пятая](#)
- [Глава шестая](#)
- [Глава седьмая](#)
- [Глава восьмая](#)
- [Глава девятая](#)
- [Глава десятая](#)
- [Глава одиннадцатая](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)
- [Р. ВАГНЕРА](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)

- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)

- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)

- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)

- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)

- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)

- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)
- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)

- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)
- [266](#)
- [267](#)
- [268](#)
- [269](#)
- [270](#)
- [271](#)
- [272](#)
- [273](#)
- [274](#)
- [275](#)
- [276](#)

- [277](#)
- [278](#)
- [279](#)
- [280](#)
- [281](#)
- [282](#)
- [283](#)
- [284](#)
- [285](#)
- [286](#)
- [287](#)
- [288](#)
- [289](#)
- [290](#)
- [291](#)
- [292](#)
- [293](#)
- [294](#)
- [295](#)
- [296](#)
- [297](#)
- [298](#)
- [299](#)
- [300](#)
- [301](#)
- [302](#)
- [303](#)
- [304](#)
- [305](#)
- [306](#)
- [307](#)
- [308](#)
- [309](#)
- [310](#)
- [311](#)
- [312](#)

- [313](#)
- [314](#)
- [315](#)
- [316](#)
- [317](#)
- [318](#)
- [319](#)
- [320](#)
- [321](#)
- [322](#)
- [323](#)
- [324](#)
- [325](#)
- [326](#)
- [327](#)
- [328](#)
- [329](#)
- [330](#)
- [331](#)
- [332](#)
- [333](#)
- [334](#)
- [335](#)
- [336](#)
- [337](#)
- [338](#)
- [339](#)
- [340](#)
- [341](#)
- [342](#)
- [343](#)
- [344](#)
- [345](#)
- [346](#)
- [347](#)
- [348](#)

- [349](#)
- [350](#)
- [351](#)
- [352](#)
- [353](#)
- [354](#)
- [355](#)
- [356](#)
- [357](#)
- [358](#)
- [359](#)
- [360](#)
- [361](#)
- [362](#)
- [363](#)
- [364](#)
- [365](#)
- [366](#)
- [367](#)
- [368](#)
- [369](#)
- [370](#)
- [371](#)
- [372](#)
- [373](#)
- [374](#)
- [375](#)
- [376](#)
- [377](#)
- [378](#)
- [379](#)
- [380](#)
- [381](#)
- [382](#)
- [383](#)
- [384](#)

- [385](#)
- [386](#)
- [387](#)
- [388](#)
- [389](#)
- [390](#)
- [391](#)
- [392](#)
- [393](#)
- [394](#)
- [395](#)
- [396](#)
- [397](#)
- [398](#)
- [399](#)
- [400](#)
- [401](#)
- [402](#)
- [403](#)
- [404](#)
- [405](#)
- [406](#)
- [407](#)
- [408](#)
- [409](#)
- [410](#)
- [411](#)
- [412](#)
- [413](#)
- [414](#)
- [415](#)
- [416](#)
- [417](#)
- [418](#)
- [419](#)
- [420](#)

- [421](#)
- [422](#)
- [423](#)
- [424](#)
- [425](#)
- [426](#)
- [427](#)
- [428](#)
- [429](#)
- [430](#)
- [431](#)
- [432](#)
- [433](#)
- [434](#)
- [435](#)
- [436](#)
- [437](#)
- [438](#)
- [439](#)
- [440](#)
- [441](#)
- [442](#)
- [443](#)
- [444](#)
- [445](#)
- [446](#)
- [447](#)
- [448](#)
- [449](#)
- [450](#)
- [451](#)
- [452](#)
- [453](#)
- [454](#)
- [455](#)
- [456](#)

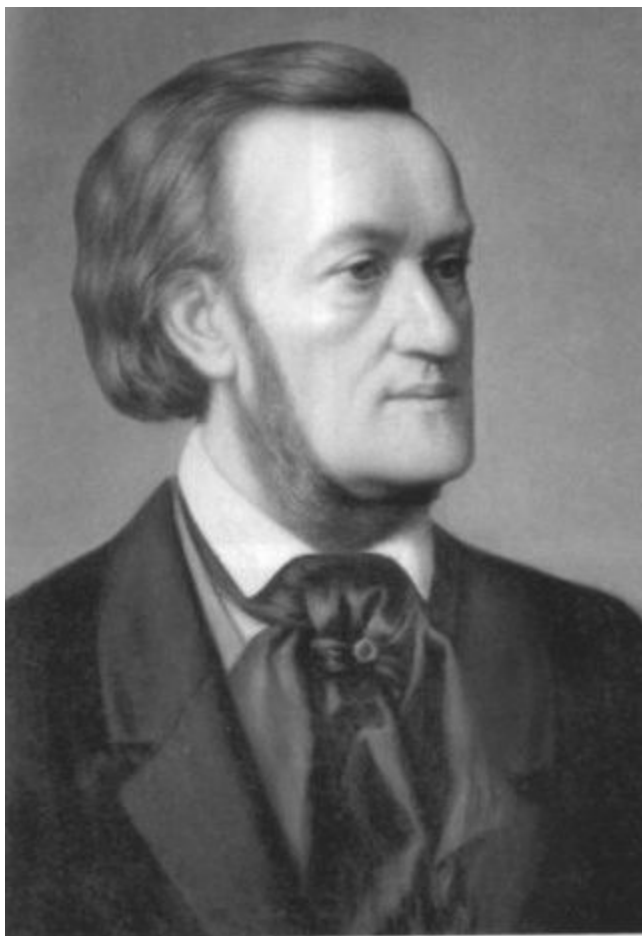
- [457](#)
- [458](#)
- [459](#)
- [460](#)
- [461](#)
- [462](#)
- [463](#)
- [464](#)
- [465](#)
- [466](#)
- [467](#)
- [468](#)
- [469](#)
- [470](#)
- [471](#)
- [472](#)
- [473](#)
- [474](#)
- [475](#)
- [476](#)
- [477](#)
- [478](#)
- [479](#)
- [480](#)
- [481](#)
- [482](#)
- [483](#)
- [484](#)
- [485](#)
- [486](#)
- [487](#)
- [488](#)
- [489](#)
- [490](#)
- [491](#)
- [492](#)

- [493](#)
- [494](#)
- [495](#)
- [496](#)
- [497](#)
- [498](#)
- [499](#)
- [500](#)
- [501](#)
- [502](#)
- [503](#)
- [504](#)
- [505](#)
- [506](#)
- [507](#)
- [508](#)
- [509](#)
- [510](#)
- [511](#)
- [512](#)
- [513](#)
- [514](#)
- [515](#)
- [516](#)
- [517](#)
- [518](#)
- [519](#)
- [520](#)
- [521](#)
- [522](#)
- [523](#)
- [524](#)
- [525](#)
- [526](#)
- [527](#)
- [528](#)

- [529](#)
 - [530](#)
 - [531](#)
 - [532](#)
 - [533](#)
 - [534](#)
 - [535](#)
 - [536](#)
 - [537](#)
 - [538](#)
 - [539](#)
 - [540](#)
 - [541](#)
 - [542](#)
 - [543](#)
 - [544](#)
 - [545](#)
 - [546](#)
 - [547](#)
 - [548](#)
 - [549](#)
 - [550](#)
-

Залесская М. К. Вагнер

*Посвящаю моему отцу Кириллу
Александровичу Мордовину, моей матери
Ирине Сергеевне Божеряновой и моему
мужу Константину Александровичу
Залесскому*



A handwritten signature in cursive script, which reads "Richard Wagner". The signature is written in dark ink on a light background.

Предисловие КТО ВЫ, РИХАРД ВАГНЕР?

Гораздо легче открыть в произведении великого ума ошибки и заблуждения, чем дать отчетливую и полную обрисовку его достоинств. Ошибки — это нечто единичное, конечное, и потому их можно сразу обнять взором. Напротив, печать, которую гений накладывает на свои творения, делает их достоинства недоступными анализу и совершенно необъятными.

А. Шопенгауэр

Всю историю мировой оперы условно можно разделить на два периода — до Вагнера и после него. Обуславливается такое деление тем, что своим творчеством композитор внес поистине революционные изменения в развитие оперного жанра. Влияние его мощного гения так или иначе испытывали на себе композиторы последующих поколений, такие, как Антон Брукнер, Густав Малер, Рихард Штраус и многие другие. И вместе с тем до сих пор не утихают споры вокруг творчества Вагнера, которое у одних вызывает фанатичный восторг, а у других — стойкое неприятие. Надо ли говорить, что личность самого композитора столь же противоречива и неоднозначна? С одной стороны, это лучезарный рыцарь в сияющих доспехах, воспевающий красоту вечной любви. С другой — человек, попирающий святые узы дружбы и лишенный элементарного чувства благодарности. Вагнер — гениальный композитор, реформатор, философ, «поэт и

мыслитель», по меткому выражению глубокого исследователя его творчества Анри Лиштанберже^[1]. И он же — мелочный скряга, жадный до денег и вечно спасавшийся бегством от своих кредиторов.

Итак, Вагнер-композитор является полной противоположностью Вагнеру-человеку. Этому можно найти своеобразное «эзотерическое» объяснение: свет всегда оттеняется тьмой! Гений Вагнера можно сравнить с неуправляемым потоком, сметающим всё на своем пути. Чтобы справиться с самим собой и жить обычной человеческой жизнью, ему требовалось найти хоть какой-то противовес. Но титан духа не мог одновременно стать титаном зла, как и великие злодеи практически не бывали гениальными творцами — единичные исключения лишь подтверждают общее правило. Отсюда человеческие слабости Вагнера — приземленные и мелкие, но вполне надежно державшие в узде его мятежный дух. Таким образом, в его личности достигалось некое подобие равновесия. А чтобы житейское болото не засосало окончательно, в разные периоды жизни у Вагнера-творца находились ангелы-хранители: у «рыцаря в сияющих доспехах» покровителем был, как и положено рыцарю, король; а у «поэта и мыслителя» — другой гений-реформатор. Эти две личности — Людвиг II Баварский и Франц Лист^[2] — выступают в нашем повествовании антитезой «неблагодарного мелочного скряги». Кроме того, взаимоотношения с Листом и Людвигом II являлись ключевыми в судьбе Вагнера и оказали на нее самое серьезное влияние. Вот почему мы остановимся столь подробно на характере этих взаимоотношений наших «героев второго плана» с «главным героем», без детального анализа которых невозможно понять мотивации последнего. Любители мистики могут усмотреть даже некий высший знак в том, что оба

покровителя Вагнера ушли из жизни почти одновременно — летом 1886 года (Людвиг II — 13 июня, а Лист — 31 июля). Кстати, в Германии есть два места, в которых дух Вагнера, можно сказать, живет до сих пор, несмотря на то, что в одном из них Вагнер никогда не бывал. Это замок Нойшванштайн — храм «протовагнеровского» рыцарского романтизма, построенный Людвигом II. И Фестшпильхаус^[3] в Байройте (*Bayreuth*) — храм великой Музыки, в котором неразрывно сплелись имена и Вагнера, и Людвига, и Листа.

Сказочный замок в горах и музыкальный театр... Поистине универсальные символы эпохи романтизма. Вот, пожалуй, единственный эпитет, который, несмотря на все противоречия, может быть в какой-то степени применен в качестве общей характеристики личности Вагнера. Вагнер — Романтик, причем именно с большой буквы. Родившийся в начале «века романтизма», а умерший в конце его, он впитал в себя все черты, присущие этому направлению, и отразил их в своем творчестве. Можно сказать, что немецкий музыкальный романтизм прошел в своем развитии путь от Роберта Шумана, воплощающего лирический романтизм, до Вагнера, олицетворяющего своим творчеством героический романтизм. Пресловутая оперная реформа Вагнера — это не только философский манифест его собственного искусства. Это еще и высшая точка развития всего романтического оперного театра. Вагнер — Романтик! Метания и неудовлетворенность, преданность искусству, бегство от серой обыденности в идеальный мир легендарных героев — всё это воплощено в Вагнере в наивысшей степени. Он вполне мог стать героем Эрнста Теодора Амадея Гофмана, он даже чем-то напоминает гофмановского Крейсlera — композитора и капельмейстера, литературного

двойника автора, героя «Крейслерианы», последним произведением которой стал роман «Житейские воззрения кота Мурра». Возвращаясь к противоречивости личности Вагнера, процитируем литературоведа с мировым именем профессора Ф. П. Федорова: «Двоемирие как модель позднеромантического пространства определяет и структуру позднеромантического персонажа, доминантным качеством которого становится противоречие; наряду с личностью, сознание которой мыслится или как однозначно прекрасное, или как однозначно безобразное, поздний романтизм выдвигает личность, сознание которой является ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, бесконечным и конечным. Тип человека, охваченного противоречием, видимо, самый распространенный тип человека в культуре позднего романтизма»^[4]. Таким образом, если рассматривать личность Вагнера через призму романтического мировосприятия, многое в нем становится понятным, он перестает ассоциироваться либо с карикатурным карликом, либо с безгрешным святым, а является перед нами *человеком* со всеми его недостатками и достоинствами.

Наша книга не является музыковедческим исследованием. Композиторское наследие Вагнера прекрасно разобрано, например, в работе Б. В. Левица «Рихард Вагнер» (М., 1978). По словам философа А. Ф. Лосева, «никакой биографический обзор творчества любого великого художника не может дать представление о существе этого творчества. Тем более это нужно сказать о Вагнере, творчество которого представляется каким-то безбрежным морем, плохо поддающимся тем или другим формулировкам»^[5]. Кроме того, «вагнероведческие» материалы, доступные исследователю, настолько обширны, что в одной книге

просто невозможно даже вкратце перечислить их все. Пришлось максимально сузить и круг лиц, с которыми общался Вагнер; многих из них мы сознательно не упоминаем, так как в противном случае потребовался бы еще один том. Поэтому мы ограничились попыткой через подробности биографии нарисовать психологический портрет человека, понять мотивацию его поступков, проследить эволюцию его философских взглядов и уже через это понимание самим прийти к постижению его творчества. Хотя для того чтобы по-настоящему понять музыку Вагнера, ее нужно просто уметь *чувствовать* (впрочем, сам Вагнер никогда не согласился бы с этим утверждением: он всегда требовал, чтобы его слушала *подготовленная публика*).

И всё же... Поезжайте в Баварские Альпы, встаньте над ущельем, на дне которого шумит водопад, вдохните звенящий воздух горных еловых лесов. Кажется, что именно где-то здесь бродит Голландец Михель из сказки Вильгельма Гауфа, похищающий сердца. Вот только холодное сердце не оценит этой суровой красоты. А горячее навсегда будет «похищено» этим краем. «Мое сердце в горах...» — писал Роберт Бернс о родной Шотландии. «Дух моей музыки в горах...» — мог бы сказать Вагнер, имея в виду Альпы. В мощных раскатах водопада, в скрипе вековых елей вы услышите отголоски его мелодий. И «мелочного скрягу» навсегда заменит в вашем сознании Романтик — «крестник» Баха и «наследник» Бетховена!

Выражаю благодарность Надежде Николаевне Нестеровой за неоценимую помощь при работе с немецкими источниками и Андрею Сергеевичу Давыдову за предоставленные дополнительные материалы.

Глава первая

«КРЕСТНИК» БАХА И «НАСЛЕДНИК» БЕТХОВЕНА (1813-1830 годы)

Великий оперный реформатор родился 22 мая 1813 года в Лейпциге, на втором этаже дома, носившего название «Красный и Белый лев» и расположенного на улице Брюль^[6]. Через два дня его крестили в церкви Святого Фомы (*Thomaskirche*) и нарекли Вильгельмом Рихардом. Надо сказать, что это была та самая лютеранская церковь, в которой с 1723 по 1750 год служил кантором великий Иоганн Себастьян Бах. Так что Рихард, можно сказать, получил своеобразное «музыкальное» благословение.

Он был выходцем из среды так называемых разночинцев. Вообще фамилия Вагнер произошла из Саксонии: в XV веке упоминается некий горнорабочий Мориц Вагнер из Фрайбурга (*Freiburg*). Ближайшие предки композитора были в основном учителями и органистами: Мартин Вагнер (1603-1669) в Хобурге (*Hohburg*), Самуэль Вагнер (1643-1706) в Тамменхайне (*Thammenhain*), Эммануэль Вагнер (1664-1726) в Кюрене (*Kühren*), Самуэль Вагнер (1703-1750) в Мюглентце (*Müglenz*).

Дед Рихарда, Готлиб Фридрих Вагнер (1736-1795), длительное время изучал теологию, но в итоге стал зарабатывать на хлеб насущный, собирая таможенные налоги в Лейпциге у городских ворот Ранштедтер Тор (*Ranstädter Tor*)^[7]. Своим двум сыновьям — старшему, Карлу Фридриху Вильгельму, отцу будущего композитора, и младшему, Адольфу — он постарался дать хорошее образование. Оба учились в университете, где Фридрих изучал право, а Адольф

богословие. Вскоре после окончания учебы Фридрих Вагнер (1770–1813) стал актуарием^[8] лейпцигской полиции и был, как писал сам композитор, «на пути к тому, чтобы сделаться директором полиции»^{[9][10]}. Он был женат на Иоганне Розине, урожденной Пец (1778–1848). Кстати, с ее настоящей девичьей фамилией не всё ясно. В своих воспоминаниях, названных просто — «Моя жизнь» (*Mein Leben*), Вагнер пишет: «О своем происхождении она ни одному из детей не сообщила сколько-нибудь полных сведений... Даже девичье имя она произносила с непонятным смущением, называя себя „Пэртес“ (в оригинале *Perthes*. — М. З.), тогда как в действительности, как нам удалось выяснить, ее называли „Берц“ (*Bertz*. — М. З.)»^[11]. Однако доктор Ханс Иоахим Бауер, музыковед, исследователь творчества Вагнера, автор книги «*Wagners*» («Вагнеры»)^[12], прослеживающей историю семьи с самых дальних предков композитора до ныне живущих потомков, однозначно дает написание фамилии Иоганны Розины как Пец (*Pätz*). Она была родом из Вайсенфельса (*Weissenfels*), старинного города в 30 километрах к юго-западу от Лейпцига. Ее родители имели свою мельницу (правда, Вагнер в воспоминаниях ошибочно говорит о булочной). Она училась в Лейпциге, где и познакомилась с Фридрихом Вагнером. Брак оказался счастливым: Вагнеры имели семерых детей: сыновей Альберта (1799–1874), Карла Юлиуса (1804–1862) и Рихарда и дочерей Розалию (1803–1837), Луизу (1805–1862), Клару (1807–1875) и Оттилию (1811–1893). Рихард был в семье младшим. Всего в семье родилось девять детей, но двое, Карл Густав (1801–1802) и Мария Терезия (1809–1814), умерли в младенчестве.

Можно сказать, что отец почти не видел младшего сына — он умер от тифа 23 ноября 1813 года, то есть спустя ровно полгода после рождения Рихарда.

Трагедия произошла вскоре после знаменитой Битвы народов под Лейпцигом (16–19 октября), в которой войска Наполеона были окончательно разгромлены. Эта битва вошла в историю как одна из самых кровопролитных. Вследствие скопления трупов не только вокруг Лейпцига, но даже непосредственно на его улицах в городе вспыхнула эпидемия тифа, жертвой которой и стал Фридрих Вагнер. Кстати, в своих воспоминаниях сам композитор говорит, что отец его умер «в октябре месяце, заразившись нервной горячкой... Его заболеванию способствовало переутомление от усиленных занятий, связанных с военными событиями того времени и с битвой под Лейпцигом»^[13]. Но, учитывая, что Вагнер вообще не мог помнить своего отца, такая неточность в описании событий многолетней давности вполне простительна.

Двадцать восьмого августа 1814 года мать Вагнера вторично вышла замуж за старого друга семьи, актера и живописца Людвига Гейера^[14] (1779–1821), который своей заботой и любовью фактически заменил будущему композитору отца. Гейер действительно проявлял к мальчику поистине родительскую любовь и хотел официально усыновить его. Вагнер был определен в школу под фамилией отчима. «Таким образом, мои дрезденские товарищи детства знали меня до четырнадцати лет под именем Рихарда Гейера»^[15], — пишет Вагнер в автобиографии. И лишь через несколько лет после смерти отчима, вернувшись в 1827 году в Лейпциг, «на старой родине» Рихард вновь принял фамилию Вагнер.

Один из биографов Вагнера, Карл Фридрих Глазенапп^[16], в своем монументальном труде, который в Байройте считается официальной биографией великого композитора^[17], высказывает предположение, что Гейер был не отчимом, а настоящим отцом Рихарда;

что роман между Розиной и Людвигом Гейером развивался еще при жизни Фридриха Вагнера. Исследователь основывается на одном из эпизодов в жизни композитора, когда тот, глядя на портрет Гейера, висящий в его рабочем кабинете в Байройте, вдруг обнаружил сходство между своим сыном Зигфридом и отчимом.

Оговоримся сразу: никаких доказательств этой гипотезы нет. Совершенно не зная своего биологического отца и явно чувствуя духовную близость с отчимом, Вагнер подсознательно стремился *быть похожим* на человека, которому столь многим был обязан. Однако при этом не нужно быть физиономистом, чтобы при сравнении портретов Рихарда с портретами его брата Альберта, дяди Адольфа да и самого Фридриха Вагнера не заметить явное, бросающееся в глаза фамильное сходство. Более того, почему-то всеми биографами Вагнера упускается из виду тот факт, что его мать и отчим были похожи друг на друга как брат и сестра! Говоря, что его сын похож на Гейера, Вагнер не просто выдавал желаемое за действительное: в Зигфриде Вагнере угадывались черты бабушки — отсюда и действительное сходство с ее вторым мужем. Слухи же о том, что Вагнер был незаконнорожденным, распускались в первую очередь недругами композитора^[18] (так, Фридрих Ницше в период вражды с Вагнером голословно приписывал Гейеру еще и еврейское происхождение). Но вернемся от слухов к фактам.

Во втором браке Иоганна Розина родила дочь Цецилию (1815–1893). А вскоре Гейер как актер получил предложение на характерные роли от Дрезденского королевского театра. Это предложение сулило семье материальное благополучие. В 1815 году она переехала в Дрезден.

Влияние отца на формирование личности мальчика было очень велико, несмотря на то, что их общение было недолгим из-за ранней смерти Гейера. Безусловно, Вагнер мог унаследовать любовь к драматическому искусству и поэзии и от своего отца — он отмечает в автобиографии страстное увлечение Фридриха Вагнера театром и литературой. Кстати, старшая сестра Вагнера, Розалия, стала профессиональной актрисой, две средние сестры, Луиза и Клара (одна — будущая актриса, вторая — певица), с десятилетнего возраста уже выступали на сцене, а старший брат Альберт, бросив занятия медициной, по совету Карла Марии фон Вебера^[19] стал певцом (у него был прекрасный тенор) и режиссером.

Наследственная предрасположенность попала на удивительно благодатную почву. Гейер был не только талантливым поэтом, автором нескольких театральных пьес, одна из которых, «Вифлеемское избиение младенцев», по словам Вагнера, много раз ставилась на сцене и заслужила одобрительный отзыв Иоганна Вольфганга Гёте. Он обладал талантом и к живописи и даже хотел развить такие же способности в маленьком Рихарде. «Его рабочая комната с мольбертами и картинами на них действительно оказала на меня известное влияние... Однако как только дело перешло от наивной пачкотни к серьезным занятиям рисованием, я не выдержал: очень может быть, что меня отпугнул тут педантизм моего учителя (специально приглашенного Гейером в надежде на то, что пасынок пойдет по его стопам. — М. З.), невыносимо скучного человека»^[20].

Но в первую очередь Гейер был актером. С самого раннего возраста Рихард окунулся в мир кулис. Очень показательным первое отношение мальчика к театру как к какому-то таинственному потустороннему миру. Его

романтическое мировосприятие начинает зарождаться именно здесь — в атмосфере фантастических декораций и завораживающей музыки. Вскоре он и сам начал принимать непосредственное участие в спектаклях. В автобиографии Вагнер отмечает один забавный эпизод. Когда ему доверили роль «со словами» в пьесе Августа Фридриха Фердинанда фон Коцебу *Menschenhass und Reue* (самой знаменитой пьесе Коцебу, известной в России под названием «Ненависть к людям и раскаяние»), он, не приготовив урока в школе, сослался на то, что разучивал большую роль в пьесе *Menchen ausser der Reihe*: у Рихарда, не понимавшего смысла пьесы и пытавшегося вспомнить название просто «по слуху», получился совершенно иной смысл — «Люди из ряда вон».

Но кроме увлечения театром было еще одно — пожалуй, самое главное для Вагнера — обстоятельство: Гейеры были на дружеской ноге с композитором и капельмейстером Дрезденского театра Вебером, будущим кумиром юного Рихарда, музыка которого оказала на формирование творчества Вагнера самое непосредственное влияние.

Таким образом, с младенчества Вагнер в своей семье был окружен атмосферой «всестороннего» творчества: живопись, литература, театр, музыка... Не здесь ли кроется зародыш главной идеи вагнеровского искусства — об универсальном произведении искусства будущего?

В 1819 году, когда мальчику минуло шесть лет, отчим, заботясь о воспитании и образовании «любимчика» Рихарда (кстати, в автобиографии Вагнер часто называет Гейера не отчимом, а отцом, что говорит о том влиянии, которое оказали на мальчика заботы и авторитет его приемного родителя), отвез его в деревню Поссендорф (*Possendorf*) недалеко от Дрездена, где он должен был вместе с другими

мальчиками из хороших семей начать учебу под руководством местного пастора по фамилии Ветцель (*Wetzel*). Именно здесь Вагнер официально стал Гейером. «По вечерам пастор рассказывал нам историю Робинзона и сопровождал свои рассказы превосходными поучениями в форме диалогов. Большое впечатление произвело на меня чтение биографии Моцарта, а газетные и календарные известия того времени о ходе греческой войны за освобождение действовали на меня необыкновенно возбуждающим образом. Моя любовь к Греции, выразившаяся впоследствии в восторженном интересе к мифологии и истории Древней Эллады, связана, таким образом, с одухотворенным и болезненным отношением к событиям, мне современным. Помню, как уже впоследствии, изучая историю войн греков с персами, я переживал точно такие же ощущения, какие переживал в юности, слыша разговоры о восстании греков против турок»^[21].

Это были первые семена зарождавшегося интереса к Древней Греции: через взволновавшие его современные события мальчик пришел к серьезному изучению событий давно минувших. Такое отношение к философии, искусству, истории и политике очень характерно для Вагнера. Среда, в которой он вращался, безусловно, влияла на его мировосприятие. Он всегда живо откликался на происходящее непосредственно вокруг него — не говоря уже о том, что задевало его лично, — и трансформировал всё это в своей философии и творчестве. А главное место в мировоззрении Вагнера занимало искусство. Сквозь призму искусства Рихард рассматривал любое более или менее значительное явление или происшествие — насколько оно помогает или мешает развитию в первую очередь его собственного творчества. Запомним это для того, чтобы

впоследствии лучше понять причину участия Вагнера в революционных событиях, о которых будем говорить позднее. Ведь, в частности, его увлечение Древней Грецией будет зиждиться на убеждении, что, по словам историка античного искусства И. И. Винкельмана^[22], «свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одной из главных причин расцвета искусства в Греции» и «из свободы вырос, подобно благородной ветви здорового ствола, образ мыслей греков»^[23]. Именно борьба за эту свободу, воспитывающую высокие идеалы искусства, привела в свое время Вагнера в стан «революционеров».

Забегая вперед скажем, что Вагнер пробыл у пастора Ветцеля чуть больше года. Мальчик явно был привязан к своему наставнику, и пребывание у него оставило в душе Рихарда самые теплые воспоминания. Через несколько лет он счел своим долгом обязательно присутствовать на похоронах пастора. А когда, будучи уже дрезденским капельмейстером, Вагнер заглянул в Поссендорф и на месте старого пасторского дома обнаружил «пышную постройку в современном духе», ему было так больно видеть эти необратимые изменения, что он уже никогда более не посещал это место.

К сожалению, сельская идиллия была прервана трагическим событием. 28 сентября 1821 года в Поссендорф прибыл посланец из Дрездена с сообщением, что отчим Рихарда находится при смерти. Последнее время его мучили частые и острые приступы грудной жабы (стенокардии), которые и послужили причиной смерти, приведя, скорее всего, к инфаркту. Через два дня после прибытия любимого приемного сына из Поссендорфа, 30 сентября 1821 года, Людвиг Гейер скончался. Его слова, произнесенные на смертном

одре: «...нет ли у него, в самом деле, таланта к музыке?» — оказались пророческими... Мать сказала тогда мальчику, осиротевшему во второй раз: «Из тебя он хотел сделать человека»^[24].

Рихард вернулся в Поссендорф, но через неделю простился с добрым пастором и товарищами по учебе уже навсегда. Брат Людвига Гейера, Карл, которого Вагнер в своих мемуарах называет дядей, отвез мальчика к себе в Айслебен (*Eisleben*). Карл Гейер был в Айслебене золотых дел мастером и уже ранее взял себе в ученики Юлиуса, брата Рихарда. Там мальчика определили в частное училище некоего магистра Вайса (*Weiss*). Но через год, когда «дядя» женился, он отправил Рихарда к его настоящему родному дяде Адольфу Вагнеру в Лейпциг.

В это время Адольф уже забросил занятия богословием и всецело посвятил себя филологии и литературным трудам. Он жил вместе с сестрой Фредерикой Вагнер, тетей Рихарда, в большом доме на рынке, принадлежавшем некоей Жанетте Томэ (*Thomé*). По словам Вагнера, «в это странное убежище дядю загнало непреодолимое стремление к самостоятельности»^[25]. Это самое стремление, любовь к свободной богемной жизни и неприятие любых ограничений дядя будет культивировать и в племяннике, что приведет к серьезным последствиям. Но в этот свой первый приезд к Адольфу Вагнеру Рихард еще не почувствовал того родства душ, которое связало их впоследствии. Да и пробыл он у дяди недолго, всего несколько дней. Однако, по собственному признанию Вагнера, «этот человек со всей его обстановкой произвел загадочное и жуткое впечатление»^[26] на восьмилетнего ребенка.

Из Лейпцига Рихарда отвезли к его матери в Дрезден. Интересно, что именно в это время мать

Вагнера стала активно противиться увлечению сына театром. Перед ее глазами был пример старших детей: Альберт пел на сцене театра в Бреслау^[27], Розалия была примой Дрезденского королевского театра, Луиза и Клара тоже готовились посвятить себя сцене. А по наказу мужа она должна была «сделать из сына человека». Мать Вагнера любила искусство, говорила о нем в приподнятом, даже патетическом тоне — но только о поэзии, музыке и живописи. Театр же она считала несерьезным делом и даже чуть ли не грозила проклятием в случае, если ее сын когда-нибудь займется им. После смерти Гейера она стала очень религиозной, постоянно говорила о Боге, так что ничего удивительного в ее отношении к театру нет. Но вместе с тем в доме Вагнеров постоянно собирались актеры и музыканты Дрезденского королевского театра во главе с Вебером; устраивались пикники, домашние спектакли и музыкальные вечера (надо сказать, Розалия и Клара были еще и неплохими пианистками). В такой атмосфере все усилия матери отвлечь сына от театра, естественно, потерпели крах. Он был еще со времен раннего детства очарован миром кулис. «Какая-нибудь декорация или даже часть декорации, кулиса, изображающая куст, какой-нибудь костюм или даже одна характерная деталь такого костюма производили на меня нередко впечатление чего-то, принадлежащего к иному миру, и казались мне, таким образом, привидениями. Всё это переносило меня из равнодушной рутины в демонский мир очарований»^[28] — это признание стопроцентного романтика, отношение к жизни у которого уже практически сформировано. Далее подобные настроения будут лишь зреть и укрепляться. «Равнодушная рутина» приобретет черты филистерского общества, пресыщенной грубой толпы, жадной лишь до наживы и отвергающей Художника с

его великой миссией. И Художник должен будет бежать от толпы, чтобы найти свой Грааль и, помимо воли обывателей, открыть им Истину.

Но в противовес этим фантастическим настроениям на Вагнера отрезвляюще действовали атмосфера школы, ее учителя, серьезные дисциплины. В Дрездене Вагнер посещал школу Святого Креста (*Kreuzschule*), в которую был определен 2 декабря 1822 года. Таким образом, его мать исполняла последнюю волю отчима, желавшего, чтобы пасынок получил полное классическое образование. Среди школьных дисциплин Вагнера опять по-настоящему увлекли лишь греческая мифология, литература и история, что дает основание сказать, что уже с детства создавались предпосылки будущей философско-эстетической системы Вагнера. Кроме того, он пытался освоить древнегреческий язык, чтобы герои его любимых мифов «разговаривали» с ним. Это увлечение стало первым шагом к последующему серьезному изучению Вагнером филологии и языкознания вообще. В школе Рихард делал даже переводы Гомера, а также пробовал сочинять собственные стихотворные произведения. В своих увлечениях Вагнер нашел единомышленника и опору в лице молодого учителя, магистра Зиллига (*Sillig*), который всячески опекал своего способного ученика.

Как мы уже упоминали, Вагнера наравне с поэзией и театром привлекала музыка. Интересно отметить, что его, единственного из всей семьи, в детстве вовсе не обучали музыке. Однако когда Рихарду исполнилось 12 лет, был приглашен учитель музыки по имени Гуман (*Gumann*), который стал давать ему первые «настоящие, хотя и очень скудные уроки на фортепьяно». Целью всех этих занятий стали для Вагнера увертюры Вебера, чье творчество пленяло его в то время. Особенно покорила Рихарда своим фантастическим сюжетом

опера Вебера «Вольный стрелок» («Фрейшютц»), Он был захвачен этим произведением до такой степени, что сильно привязался к одному молодому человеку лишь потому, что тот мог играть на фортепьяно увертюру из «Фрейшютца». «Когда я... научился исполнять для себя самого, хотя бы с большими погрешностями, увертюру „Фрейшютца“, я счел задачу моих занятий с учителем исполненной и не чувствовал больше никакого желания продолжать брать уроки»^[29]. Но музыка уже не отпускала Вагнера. Он начал самостоятельно подбирать на фортепьяно произведения, которые ему нравились, а вскоре стал переписывать любимые пьесы.

В 1826 году Вагнер узнал о смерти своего кумира Вебера. Он был потрясен. Но это известие лишь подтолкнуло его к продолжению изучения музыки мастера, в частности его «Оберона». Кстати, музыку моцартовского «Дон Жуана» Вагнер находил «изнеженной и по-женски бессильной», ориентируясь на ариетту Церлины *Batti, batti, bell Masetto*, которую пела сестра Клара. Особенно его раздражал итальянский текст оперы. «Помню совершенно ясно, что с самого начала я был на стороне немецкой, а не итальянской оперы»^[30], — писал Вагнер в мемуарах. С другой стороны, «Реквием» Моцарта произвел на Вагнера очень сильное впечатление, и знакомство с ним послужило исходным пунктом для восторженного увлечения его автором.

В 1826 году Розалия получила выгодный ангажемент в Прагу и мать с сестрами переехали вместе с ней, ликвидировав все дела в Дрездене. До окончания школы Рихард остался один и был помещен на полный пансион в некую семью Бэме.

В середине зимы, съездив на несколько дней в Прагу к семье, Вагнер получил массу новых интересных впечатлений. Дорога из Саксонии в Богемию, старинное

великолепие и красота Праги, новый незнакомый мир, в котором оказался подросток, — всё это произвело на него опьяняющее воздействие. «Возможно, что впечатление это развернулось у меня на фоне общей моей склонности к фантастическому и театральному в противоположность мещанскому шаблону жизни»^[31], — признается в своих мемуарах музыкант-романтик. Тогда он твердо решил для себя: он еще вернется в этот город, еще покорит его!

На Пасху 1827 года Вагнер готовился к конфирмации^[32]. Несмотря на религиозность матери, он уже не испытывал в церкви, как в детстве, священного трепета и молитвенного экстаза. Рихард даже ухитрился вместе с товарищем-конфирмантом истратить на сладкое часть денег, предназначенных пастору в уплату за исповедь. Но когда загремел орган и с хоров полилось пение, душа истинного музыканта испытала такой восторг, что, боясь в следующий раз не почувствовать ничего подобного, он решил больше никогда не ходить к причастию.

Примерно в это время началось страстное увлечение Вагнера творчеством Людвига ван Бетховена. В первую очередь его привлекла увертюра *E-dur*^[33] к единственной опере композитора «Фиделио». Но вскоре пришло известие о кончине Бетховена. Вагнер признается: «Скорбное впечатление от смерти Вебера еще не улеглось во мне, и теперь эта новая смерть музыкального мастера, только что вошедшего в мою жизнь, наполнила меня странной, жуткой болью. В этом чувстве было нечто общее с тем моим детским трепетом, который вызывали во мне звуки скрипичной квинты»^[34]. Он начинает изучать музыку Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт», затем сонаты; уже будучи в Лейпциге, слушает в Гевандхаузе^[35] Седьмую симфонию *A-dur*, которая производит на него

ошеломляющее впечатление, самое сильное, какое ему когда-либо пришлось испытать. Сам образ Бетховена, трагедия его жизненного пути, его глухота и одиночество послужили тому, что в сознании восторженного юноши этот композитор занял самое прочное место. Впоследствии личность Бетховена Вагнер даже будет неоднократно ассоциировать с самим собой, например в работах «Паломничество к Бетховену» (1840) или «Бетховен» (1870), к которым мы еще вернемся.

Если говорить о «творческих корнях» музыки Вагнера, то Бетховен, несомненно, оказал на молодого композитора самое сильное влияние. Да, музыка К. М. Вебера, В. А. Моцарта, а затем Г. А. Маршнера^[36], операми которого он также в свое время увлекался (особенно «Вампиром»), оставила свой след в его становлении как музыканта. Но с Бетховеном Вагнера соединяет глубокое внутреннее родство, сходство двух титанов — сокрушителей мирного обывательского болота, двух певцов величия человеческого духа. По словам исследователя вагнеровского творчества Б. В. Левика, «Бетховен стал путеводной звездой для Вагнера на всю жизнь. Именно благодаря Бетховену Вагнер окончательно и бесповоротно решил стать музыкантом»^[37]. Вагнер — полноправный наследник бетховенских традиций.

1827 год — во многом определяющий в судьбе Вагнера. Школьные занятия всё более тяготили его, он съехал из дома Бэме и снял маленькую комнатку под крышей, где занимался только тем, что сочинял стихи и делал наброски «колоссальной трагедии». Конечно, при таком положении вещей дела в школе пришли в упадок, и по письменному совету матери, которую испугали последствия столь ранней самостоятельности сына, Рихард снова переехал в Лейпциг, «под материнское

крыло». Они вновь поселились большой семьей вместе с сестрами Оттилией и Луизой, получившей ангажемент в Лейпцигский театр, и единоутробной сестрой Цецилией.

Надо сказать, что Луиза тогда стала невестой Фридриха Брокгауза (1800–1865), старшего сына Фридриха Арнольда Брокгауза — того самого, который в 1808 году купил издательское право на начатый в 1796 году «*Conversations-Lexikon*», закончил его издание в 1809–1811 годах и стал основателем фирмы, получившей такое же название — *Conversations-Lexikon*^[38]. Луиза и Фридрих (кстати, принимавший непосредственное участие в издательском «семейном предприятии») поженились в 1828 году. Забегая вперед скажем, что и Оттилия породнилась с семьей Брокгаузов, в 1836 году выйдя замуж за Германа Брокгауза (1806–1877), младшего брата Фридриха, о котором Вагнер всегда говорил как о человеке с необыкновенно добрым сердцем.

Оставив дрезденскую школу Святого Креста, Вагнер поступил в 1828 году в недавно открытую новую школу Святого Николая (*Nicolaischule*) в Лейпциге, которая пользовалась тогда очень высокой репутацией даже по сравнению со старой школой Святого Фомы (*Thomasschule*). И «в интересах достоинства» этого престижного заведения юношу приняли не в шестой класс, хотя он уже проходил его в школе Святого Креста, а на старшее отделение пятого. Рихард со всем максимализмом юности почувствовал себя оскорбленным. Ему пришлось отложить Гомера, из которого он уже перевел 12 песен, и обратиться к более легким греческим прозаикам. Во многом из-за этой личной обиды, из-за недооценки его способностей отношения с преподавательским составом школы Святого Николая у Вагнера не сложились. Занятия не

интересовали его, он воспринимал их как бессмысленный гнет.

И вот тут-то Рихард нашел полное понимание у своего дяди Адольфа. Его разносторонние познания в области филологии, философии и литературы делали беседы с племянником особенно привлекательными для последнего. Они говорили о Шекспире, Данте, Гёте и Шиллере. Восторженное внимание со стороны юноши льстило самолюбию непризнанного филолога и поэта. Его обширная библиотека была всецело в распоряжении Рихарда, который с воодушевлением принялся за чтение всего, что его интересовало в то время. Но особенно сильно привлекало юношу к дяде его резкое, презрительное, насмешливое отношение к педантизму в государстве, церкви, школе. Естественно, колкости дяди в адрес школьных учителей не могли служить «примирению» школы и ученика.

Насколько Вагнера не занимали школьные занятия, настолько же его всецело захватила идея самостоятельно написать драму. Его увлечение театром, несмотря на запреты матери, не прошло, а лишь углубилось. «Всё то, что в мои детские годы удовлетворяло мое любопытство и занимало мое фантастически настроенное воображение, — всё это превратилось в гораздо более серьезную, осознанную страсть. „Юлий Цезарь“, „Макбет“, „Гамлет“, пьесы Шиллера, наконец, гётевский „Фауст“ — глубоко волновали и воодушевляли меня»^[39]. Одновременно его начинают увлекать старогерманские сказания и мифы.

Мечта осуществилась. В свои 15 лет Вагнер написал большую трагедию «Лойбальд и Аделаида» (*Leubald und Adelaide*)^[40], в которой чувствуется большое влияние Шекспира — главным образом его «Гамлета», «Макбета», «Лира» — и гётевского «Гёца фон Берлихингена». Это был первый драматургический опыт

композитора, который впоследствии будет всегда сам писать либретто для своих опер. Имя героине Вагнер дал под впечатлением «Аделаиды» Бетховена. Юношеское творение перегружено сценами убийств, зловещего колдовства, невероятными событиями, столкновениями с призраками. Правда, в нем Вагнер впервые приходит к идее искупительной смерти во имя любви, что впоследствии с блеском воплотит в «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Тристане».

Родным Рихарда пьеса, естественно, не понравилась. Но юный сочинитель решил, что она будет лучше восприниматься, если к ней написать музыку. Именно тогда Вагнер впервые задумался о карьере композитора, причем самостоятельно сочиняющего либретто для своих опер, *драматического* композитора. Кстати, впоследствии Вагнер будет называть свои произведения не операми, а музыкальными драмами. Так что значение «Лойбальда и Аделаиды» в процессе становления его личности недооценивать не стоит.

Итак, Вагнер решил написать музыку для своей пьесы, как в свое время Бетховен писал «музыкальные иллюстрации» к «Эгмонту» Гёте. Но необходимых знаний у него не было. Рихард пытался выйти из положения собственными силами, не прибегая к помощи профессионалов. Тем более что мать никогда бы не разрешила брать систематические уроки музыки сыну, из которого должна была «сделать человека».

В библиотеке Фридриха Вика, отца Клары Вик, будущей жены Роберта Шумана, Рихард нашел руководство по гармонии «Метод генерал-баса» (*Methode des Generalbasses*)^[41], чтобы самостоятельно изучить его. Он взял книгу с семидневной платой за абонемент, надеясь, что покроет расходы из карманных денег. Вагнер в своей юношеской самонадеянности не сомневался, что за несколько недель одолеет

теоретические премудрости. Однако шли месяцы, счет за абонемент почти достиг стоимости самой книги... Вагнер был вынужден открыться своим близким. Тогда они не знали, что Рихард еще и тайно брал уроки гармонии у музыканта лейпцигского оркестра Готлиба Мюллера, ставшего впоследствии органистом в Альтенбурге. Правда, эти занятия вскоре вызвали у Вагнера неприятие из-за их сухости и педантизма, которые для него были неприемлемы, особенно в том, что касалось музыки.

Сам Вагнер признавался: «...музыка была и оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес: всё правильное, мне казалось, только уродовало ее»^[42]. Как уже говорилось выше, такое отношение к музыке вырабатывалось у Вагнера с детства: «...самое настраивание инструментов действовало на меня мистически: звуки скрипичной квинты, когда по ней проводили смычком, казались мне приветом из мира духов, — и это, отмечаю между прочим, не в переносном, а в прямом, буквальном смысле. Еще когда я был маленьким ребенком, звук квинты сливался для меня с таинственным миром призраков, который в то время меня волновал»^[43].

Именно такое романтически-возвышенное восприятие музыки в итоге поставило крест на систематических занятиях гармонией Вагнера-юноши. Как ни парадоксально это звучит, но вместо гармонии и теории композиции Рихард в поисках ответов на волновавшие его вопросы музыкального творчества вновь обратился к литературе, к творчеству патриарха немецкого романтизма Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Он всецело погрузился в мир гофмановских образов, переплетающих реальность и фантасмагорию, стал жить и творить в этом идеальном вымышленном

мире. Романтическому воображению Рихарда Гофман был особенно близок, тем более что он был одновременно писателем и композитором, то есть соединял в себе две области, наиболее дорогие сердцу Вагнера. Гофман стал для него идеалом, он грезил образом Крейслера. Желание посвятить себя музыке стало для Вагнера непреодолимым.

Он по-прежнему занимался самообразованием, переписывая партитуры любимых композиторов. Такой необычный способ самообучения, придуманный самим Вагнером, однако, принес свои плоды — начинающий музыкант сумел постичь основы композиторского мастерства и очень быстро научился сам, по его словам, «компонировать».

В 1829 году Вагнер написал свою первую фортепьянную сонату *d-moll*, хотя еще не имел ясных представлений о законах композиции, а затем струнный квартет *D-dur*. Он начинает писать пастораль по мотивам «Причуд возлюбленной» (*Laune der Verliebten*) Гёте. При оркестровке большой арии для сопрано Вагнер пользовался в качестве образца партитурой моцартовского «Дон Жуана». Так начинает развиваться композиторский гений Вагнера, несмотря на незрелость и общую беспомощность этих первых произведений.

К тому времени в семье разгорелся скандал — выяснилось, что Вагнер вот уже целое полугодие не посещал занятия в школе Святого Николая. У учителей он был «слишком на дурном счету», и к Пасхе 1830 года гимназию пришлось оставить без надежды получить оттуда доступ в университет. Было решено, что Вагнер в течение полугода будет заниматься дома, чтобы затем снова вернуться в школу Святого Фомы, чтобы завершить среднее образование и всё же поступить в университет. Так как Вагнер настаивал на своем музыкальном призвании, то родные решили уступить с тем условием, что он больше не забросит школьные

занятия. Ради заработка он согласился на предложение своего зятя Брокгауза работать корректором в его издательстве. Чтение книг по всемирной истории значительно расширило и обогатило кругозор Вагнера.

Одновременно он продолжал переписывать партитуры, чем, помимо прочего, выработал себе превосходный почерк. В это время «мистическим средоточием всех фантастических музыкальных планов» Вагнера стала Девятая симфония Бетховена. Эта симфония должна была, по словам Вагнера, «заключать в себе тайну всех тайн», и он приложил самые напряженные усилия, чтобы списать для себя партитуру. Он составил полное переложение симфонии для фортепьяно — так называемый клавираусцуг (*Klavierauszug*).

Столь же сильное впечатление произвела на Вагнера постановка единственной бетховенской оперы «Фиделио» с знаменитой Вильгельминой Шрёдер-Девриент^[44] в роли Леоноры. Талант великой певицы настолько покорила Вагнера, что с тех пор он стал мечтать только об одном: написать оперу, в которой главную партию исполнила бы Шрёдер-Девриент. Забегая вперед скажем, что это мечта осуществилась: Шрёдер-Девриент пела партии Адриано в «Риенци», Сенты^[45] в «Летучем голландце» и Венеры в «Тангейзере».

В июле пришли вести о революции во Франции, революционная волна разлилась по всей Европе и коснулась Саксонии. Как раз тогда Фридрих Брокгауз, чтобы дать возможность юному шурину заработать карманные деньги, опять предложил Рихарду просматривать корректуру для готовившегося к печати нового издания всемирной истории Беккера. Вагнер с радостью согласился: он не только получал материальное вознаграждение за свой труд, но и

восполнял пробелы образования. До этого времени его увлекала лишь античная Греция; теперь он познакомился с историей Средневековья и французской революции 1789 года (он просматривал корректуру как раз тех двух томов, которые охватывали столь различные исторические эпохи). Интересно отметить, что описания революционных событий во Франции наполнили Вагнера искренним отвращением к ее героям: «Я совершенно не знал предыдущей истории Франции, и естественно, что нежное чувство человечности возмущалось во мне ужасной жестокостью революционеров. Это чисто человеческое негодование было во мне столь сильно, что и впоследствии мне приходилось делать над собой большие усилия, чтобы заставить себя внимательно вдуматься и понять чисто политическое значение этих могучих событий»^[46].

Этот пассаж очень важен для глубокого, а не поверхностного понимания личности Рихарда Вагнера, в первую очередь с гуманистических позиций: становления его политических взглядов и анализа его собственного участия в современных ему революционных событиях, которые для начала вдохновили юного композитора на создание «политической» увертюры. Она начиналась в мрачных тонах, а затем в ней намечалась музыкальная тема, под которой Вагнер в качестве пояснения написал слова: «Фридрих и свобода»^[47]. Эта основная тема, по словам самого Вагнера, постепенно разрасталась «всё шире и богаче, до полнейшего ее триумфа». Таким образом, замысел композитора был прост: от мрачного прошлого к торжеству светлого будущего. Характерно для Вагнера, что торжество светлого и свободного будущего олицетворяет образ короля. Рассматривая участие композитора в революционном движении, мы

еще вернемся к этой теме. Забегая вперед скажем, что увертюра так и не была закончена, но именно во время работы над ней Вагнер впервые стал задумываться «над причинами тех движений, которые представлялись борьбой между миром старым, отжившим, и миром новым, полным надежд»^[48].

1830 год стал своеобразной «генеральной репетицией» перед баррикадами 1848-го. «Напряженное ожидание революции было чересчур сильно: нужна была какая-нибудь жертва, чтобы дать этому напряжению разрядиться. Внезапно раздался клич: идти на одну из пользующихся дурной славой улиц, чтобы учинить народный суд над ненавистным членом магистрата, укrywшимся, по всеобщему мнению, в одном из домов терпимости. Когда я вместе с толпой прибыл на место, я нашел разгромленный дом, внутри которого толпа продолжала производить всякого рода насилия и бесчинства. С ужасом вспоминаю то опьяняющее действие, которая производила на окружающих эта бессмысленная, неистовая ярость толпы, и не могу отрицать, что и сам, без малейшего личного повода, принял участие в общем разгроме и, как одержимый, в бешенстве уничтожал мебель и бил посуду. *Правда, всему этому предшествовал поступок со стороны члена магистрата, оскорбивший народную нравственность, но не думаю, чтобы сам по себе этот факт, послуживший как бы поводом ко всем эксцессам, сыграл какую-нибудь роль* (курсив наш. — М. З.). Напротив, меня, как сумасшедшего, закружило в общем вихре чисто демоническое начало, овладевающее в таких случаях яростью толпы... Едва раздался призыв идти в другое подобное же место, как и я уже мчался со всей толпой в противоположный конец города. Там производились те же геройские подвиги, шел тот же нелепый разгром»^[49].

Вагнер очень точно передает в этих строках психологию толпы во время стихийных уличных беспорядков. Как видим, никаких «высоких идей», двигающих каждым в отдельности человеком, в подобных случаях не наблюдается. Налицо своеобразный массовый психоз — необузданная, часто необоснованная и беспричинная ярость, стихийность, тем более что большинство принимающих участие в таких «революциях» — молодежь с ее максимализмом, природной агрессией, отсутствием рассудительности, взвешенности и способности критически анализировать свои поступки, свойственных более зрелому возрасту. К Вагнеру сказанное относится в полной мере.

Конечно, можно возразить, что свои мемуары композитор как раз и писал спустя многие годы после тех событий и смотрел на них с высоты опыта прожитых лет. Но нам кажется, что в данном случае собственные тогдашние чувства и настроение Вагнер передал максимально точно. Именно бессознательное желание дать выход сильному эмоциональному напряжению и безотчетное стремление изменить несовершенный мир к лучшему привели юношу на его первые «баррикады», а вовсе не абстрактные политические идеи, каковых у него тогда еще просто не было.

Несмотря на «революционную» встряску, желание попасть в университет не покидало Рихарда. Осенью он всё же поступил в школу Святого Фомы, однако и здесь не встретил среди учителей взаимопонимания. Вагнер не выдержал: он объявил родным, что твердо намерен поступить в университет в качестве *Studiosus musicae* (студента музыки), а по существующим тогда правилам им можно было стать, не окончив курс среднего образования. Перед пасхальными каникулами Рихард обратился напрямую к ректору Лейпцигского университета с просьбой зачислить его в качестве студента музыки и получил согласие.

Вагнер со всей страстью отдался бесшабашной студенческой жизни, но не оставил и свою композиторскую деятельность, результатом которой явились увертюра *C-dur*, соната в четыре руки *B-dur* и, что особенно важно — увертюра *B-dur* («с литаврами»), по его собственным словам, составившая эпоху в его жизни: «Особенно ясно я старался подчеркнуть в этой вещи мистическую роль оркестра: я разбил его на три мира, на три различных, друг с другом борющихся элемента»^[50]. Для наглядности он даже хотел при написании партитуры воспользоваться чернилами различных цветов: партии медных должны были быть написаны черными чернилами, струнных — красными, а деревянных духовых — зелеными; но зеленых чернил достать не удалось, и этот замысел пришлось оставить. Внутренний же философский смысл произведения был воплощен Вагнером в музыке также весьма своеобразно: после аллегро четырехтактной основной темы вводился отдельный пятый такт, выделявшийся на своей второй четверти ударом литавр, который разрушал всю музыкальную канву.

Сейчас можно догадываться, что за этим крылась попытка воплотить удары злого рока, разрушающие гармонию мира, сродни бетховенской «судьбе, стучащейся в дверь» в Пятой симфонии. В данной увертюре Вагнер впервые выступает в качестве композитора-новатора. Вернее, пытается выступить. Его мастерства еще явно недостаточно для реформирования музыкального искусства. Инстинктивное желание «изменить мир к лучшему» сыграло с ним злую шутку. Этот опыт был чем-то сродни его участию в «революции», описанному выше. Тогда «борьба за свободу» выродилась в погром дома терпимости; теперь — новаторство в искусстве ограничилось использованием разноцветных чернил и

«разрушением» мелодии с помощью ударов литавр. Но недооценивать этот отрицательный опыт в становлении Вагнера как композитора всё же не стоит.

Готовую партитуру Вагнер предложил для рассмотрения Генриху Дорну^[51], музыкдиректору^[52] Лейпцигского театра. Будучи опытным музыкантом, Дорн не мог не видеть явных недостатков в произведении молодого композитора, однако принял его увертюру к исполнению на благотворительном концерте в пользу бедных, проходившем в сочельник и обычно мало привлекавшем публику. Как знать, возможно, Дорн хотел просто зло подшутить над дилетантом, возомнившим себя композитором? Как бы там ни было, но «первое вступление на арену музыки» стало для Вагнера настоящим ударом. Он, всегда очень болезненно воспринимавший критику, пережил первый в своей жизни провал: «Увертюра началась. После того как „черные“ медные инструменты провели свою полную выражения тему, вступила „красная“ тема (*Allegro*), которая, как я уже говорил, на каждом пятом такте прерывалась ударом литавр из другого „черного“ мира. Какое впечатление произвело на публику дальнейшее вступление „зеленого“ мотива духовых инструментов и затем сочетание всех трех тем, „черной“, „красной“ и „зеленой“, осталось для меня неясным. Фатальные удары литавр, выполняемые с особенной, злобной резкостью, привели меня в такое возбужденное состояние, что я совершенно растерялся. В публике правильное и частое повторение этого эффекта вызвало сначала удивление, а затем и взрыв веселых чувств. Я слышал, как мои соседи высчитывали наперед появление ударов и предсказывали их. А я, зная верность их подсчетов, страдал от этого невыносимо. Я потерял сознание... Я не слышал никаких выражений неудовольствия, ни шиканья, ни порицаний,

не было даже смеха — было только всеобщее величайшее удивление перед чем-то необыкновенно странным»^[53].

Провал увертюры послужил последним толчком к осознанию Вагнером необходимости покончить с дилетантизмом и приобрести настоящий профессионализм. Тем более что он уже начал делать наброски к гётевскому «Фаусту». Рихард стал брать уроки теории музыки у Теодора Вайнлиха (*Weinlich*), кантора церкви Святого Фомы, в которой его крестили. Своеобразный круг от момента крещения до осознания себя как личности для Вагнера замкнулся. И опять где-то на небесах молодого композитора благословляет великий Бах...

В течение шести месяцев Вагнер прилежно занимался у Вайнлиха, изучал контрапункт, гармонию и искусство фуги. Наконец, после написания двойной фуги, которую он принес на суд учителю, Вайнлих признал, что его ученик — готовый композитор. «Вероятно, вы никогда не будете писать фуг или канонов: то, что вы действительно усвоили, это самостоятельность. Вы стоите теперь на собственных ногах и чувствуете, что, если понадобится, справитесь с какими угодно трудностями».^[54] Так закончился период становления юноши-композитора, период осознания им своего призвания. Его действительно ожидают немалые трудности, но он справится с ними. Впереди — *начало великого пути*.

Глава вторая

НАЧАЛО ВЕЛИКОГО ПУТИ (1831 год — август 1839 года)

Лейтмотивом этой главы будет слово «впервые». Наступивший 1831 год можно считать той точкой отсчета, с которой, собственно, и «начинается» Вагнер-композитор. Позади остались годы интуитивного поиска *своего* пути, несмелые пробы пера, неуверенность и сомнения. После занятий с Теодором Вайнлихом Рихард со всей отчетливостью понял, что ничем другим, кроме сочинения музыки, он заниматься не хочет, а главное, *не может*. Музыкальное искусство — его призвание, изменив которому, он совершил бы предательство, прежде всего, по отношению к самому себе. Путь определен; теперь главное — найти на этом пути единственную тропинку, предназначенную для него, уйти от подражательства кумирам прошлого и, наконец, самому стать кумиром будущего!

Вагнер постепенно начинает уходить от дилетантизма и приобретать мастерство. Однажды Вайнлих задал своему ученику написать очередную сонату для фортепьяно. Сам композитор признается: «Кто знал мои незадолго до того написанные увертюры, должен был прийти в величайшее изумление оттого, что я мог заставить себя сочинить подобную сонату»^[55]. Она была написана со «спокойной ясностью и связной текучестью» — в духе детских сонат Плейеля^[56].



***Первое опубликованное музыкальное
произведение Вагнера фортепьянная соната B-dur.
1831 г.***

Эта соната *B-dur* стала первым произведением Рихарда Вагнера, которое было напечатано, что стало своеобразным боевым крещением. Вайнлиху удалось уговорить знаменитое и, как бы сегодня сказали, престижное музыкальное издательство «Брейткопф и Гертель»^[57], и соната получила почетный номер «*Opus 1*» в будущем списке произведений маэстро. Кстати, Вайнлих, видимо, приложил не такие уж большие усилия, «продвигая» сочинение своего ученика: вскоре без ведома автора, «благодаря нескромности этой фирмы», вышло второе издание сонаты. А

следовательно, она получила признание публики, ведь ни один издатель не будет печатать что-либо себе в убыток.

Вагнер признаётся, что с момента выхода сонаты в свет Вайнлих «разрешил ему всё». Прежде всего, дабы закрепить достигнутое, он предложил ученику сочинить фантазию для фортепьяно. Фантазия *fis-moll* была вскоре написана «в речитативно-мелодическом стиле» и снова заслужила искреннюю похвалу учителя. Воодушевленный успехом, Вагнер обратился к более крупным формам и написал одну за другой три увертюры. Все они были приняты Вайнлихом вполне благосклонно, а первая из них, увертюра *d-moll*, даже была исполнена на одном из концертов в Гевандхаузе зимой 1831/32 года. Эта увертюра не избежала влияния бетховенской увертюры к трагедии «Кориолан», но в ней уже чувствуются самобытность и свежесть типично вагнеровских гармоний. Правда, до «настоящего Вагнера» ей еще очень далеко...

После удачного исполнения увертюры *d-moll* в концерте Вагнер впервые увидел на лице матери «улыбку одобрения и надежды». Она, до того относившаяся к музыкальным занятиям сына весьма негативно, наконец признала за ним полную победу. Возможно, тогда, слыша искренние аплодисменты публики, она вспоминала слова своего второго супруга Людвиг Гейера, заменившего Рихарду отца, про талант к музыке его приемного сына...

Если неудачи заставляли Рихарда сомневаться в себе, то малейший успех буквально окрылял. То, что раньше казалось ему рутиной, теперь всецело завладело его душой. Серьезное изучение контрапункта привело, наконец, Вагнера к настоящему и глубокому пониманию музыки Моцарта, который наряду с Вебером и Бетховеном стал одним из его любимейших композиторов. Не останавливаясь на своем первом

успехе у публики, молодой музыкант написал Большую концертную увертюру *C-dur*, также вскоре успешно исполненную в концерте, а вслед за ней — увертюру к драме Э. Раупаха^[58] «Король Энцио». Благодаря хлопотам сестры Розалии увертюру разрешили исполнить на публике в театре перед началом спектакля «Король Энцио».

По иронии судьбы дирижировать увертюрой должен был всё тот же Генрих Дорн, в свое время представлявший публике печально знаменитую «разноцветную» увертюру *B-dur* («с литаврами»). Для Вагнера еще слишком живы были воспоминания о пережитом позоре, поэтому об исполнении увертюры решили вообще не упоминать в афише, скрывая тем самым и имя автора. С трепетом ждал композитор реакции слушателей, но на этот раз судьба была милостива к нему. Публика приняла увертюру благосклонно; и та потом еще долго исполнялась на сцене театра и анонсировалась в афише уже с полным именем композитора. Реванш был взят!

Теперь можно было попробовать себя на поприще серьезной симфонической музыки — там, где Бетховен и Моцарт, кумиры Вагнера, безраздельно царили для него на недостижимой высоте. Несмотря на такую «конкуренцию», Рихард решился написать большую симфонию. Это был не просто шаг вперед, это был настоящий скачок.

В своей Первой симфонии *C-dur* он, по собственному признанию, «развернул всё, что извлек из Бетховена и Моцарта»: «Я мечтал создать музыкальное произведение, которое можно было бы исполнять и слушать. Симфонию эту я тоже снабдил, конечно, заключительной фугой в последней части, а темы всех частей были так скомпонованы, что в тесном голосоведении могли быть контрапунктически

согласованы друг с другом (в творчестве Вагнера это был зародыш будущей „бесконечной“ мелодии. — М. З.). При этом страстный, заносчиво смелый элемент первой части *Simfonia Eroica* („Героической симфонии“ Бетховена — М. З.) не остался без явственного влияния на мою концепцию. В *Andante* можно было даже проследить отзвуки моего бывшего музыкального мистицизма: повторяющаяся вопросительная модуляция из минорной терции в квинту (первый вагнеровский лейтмотив. — М. З.) связывала в моем сознании это музыкальное произведение, разработанное с явным преобладанием стремления к ясности, с прежними детскими фантазиями^[59]. Это произведение можно считать завершающим этапом ученичества. Оно уже не идет ни в какое сравнение даже с признанными публикой увертюрами и сонатами; это было серьезное заявление: родился новый симфонический композитор. Забегая вперед скажем, что симфония с успехом была публично исполнена в Гевандхаузе 10 января 1833 года.

Развивая свой симфонический талант, Вагнер в то же время обратился и к вокальной музыке. Он написал семь вокальных пьес на тексты из гётевского «Фауста»: «Песня солдат» для мужского хора; «Крестьяне под липой» для тенора, сопрано и хора; «Песня Брандера о крысе»; «Песня Мефистофеля о блохе»; «Серенада Мефистофеля»; «Песня» и «Молитва Гретхен». Если Первой симфонией Вагнер «соребновался» с Бетховеном и Моцартом, то теперь выступил «конкурентом» в первую очередь Франца Шуберта, обращавшегося в своем песенном творчестве к некоторым из этих текстов. Пока что творения Вагнера явно проигрывали произведениям великого Шуберта. Они более просты по фактуре, гармонии и форме, в большинстве случаев куплетной, и напоминают, скорее, незатейливые

народные немецкие песни. Однако этот первый вокальный опыт будущего оперного композитора нельзя недооценивать. Вагнер учился работать с человеческим голосом, постигал особенности каждого тембра, что впоследствии окажется бесценным при разработке им оперных монологов и ансамблей.

Правда, наряду с серьезными занятиями музыкой Вагнер отнюдь не был тихоней и примерным студентом, как можно подумать. Бурная и разгульная студенческая жизнь не прошла мимо него. Конечно, самолюбию юноши льстило, что во время студенческих пирушек он, в отличие от большинства своих товарищей, может гордо именовать себя *композитором*. Однако постоянные кутежи и развлечения, принятые в среде молодежи, отнимали львиную долю времени и в целом задерживали развитие его музыкального таланта. Ему нужен был какой-то стимул, серьезная встряска, чтобы перестать тратить время впустую, вернуться, так сказать, к самому себе и начать вновь совершенствовать как свою душу, так и свои способности.

Такой толчок был вновь связан с политическими событиями, как и в июле 1830-го. На этот раз отрезвляюще подействовало на юношу Польское восстание^[60]. «Во мне снова зашевелился интерес к миру политических явлений, я впервые почувствовал прямое отвращение к бессмысленному студенческому распутству, — признается Вагнер в своих мемуарах. — Кратковременные успехи поляков в мае 1831 года привели меня в изумление и экстаз: мне казалось, что совершается чудодейственное обновление мира»^[61].

Опять это пресловутое «обновление мира»! Вагнер с самого раннего возраста словно осознавал свое мессианское призвание. Более или менее реальное воплощение его высокая миссия получит в тесном

сотрудничестве с баварским королем Людвигом II. Постепенно композитор придет к идее «культурной революции сверху». А пока...

Порвав с беспутной студенческой средой, где все его высокие порывы безжалостно высмеивались, Вагнер весьма своеобразно окунулся в политическую жизнь. В кондитерской на Клостергассе он со страстным рвением прочитывал свежие номера газет, прислушивался к разговорам пожилых людей, беседовавших о политике. Польскую борьбу за независимость олицетворяло для Вагнера одно слово — свобода. Когда после подавления восстания в Лейпциг стали прибывать первые партии польских эмигрантов, он «всей душой сочувствовал этим мужественным людям». В доме Фридриха Брокгауза получил временный приют один из лидеров восстания граф Тадеуш Тышкевич. Несмотря на разницу в возрасте, Вагнер по-настоящему подружился с ним и его семьей. Впоследствии польские события найдут отражение в увертюре «Польша» («*Polonia*»), задуманной им как раз в этот период.

«Под флагом Польского восстания» прошел для Вагнера целый год. Наконец, в июне 1832 года Тышкевич собрался покинуть гостеприимный Лейпциг и предложил Вагнеру поехать с ним «шире взглянуть на Божий мир». Молодой человек с радостью согласился. Они выехали из Лейпцига вместе, но вскоре их пути разошлись. Тышкевич направился в Галицию, а Вагнер, имея в багаже три увертюры и симфонию, — в Вену, самый музыкальный город Европы. Впоследствии он назовет эту поездку «первым образовательным посещением большого европейского художественного центра»^[62]. Здесь он с интересом ходил в театры и на концерты, слушал Иоганна Штрауса (отца), познакомился с оперой К. В. Глюка «Ифигения в Тавриде». Надо отметить, что музыка Глюка —

своеобразный эталон оперной эстетики того времени — не произвела на Рихарда никакого впечатления. Он нашел ее скучной и пресной, в отличие от вальсов Штрауса, этого, по его словам, «демона венского музыкального народного духа».

В Вене Вагнер провел шесть счастливых и беззаботных летних недель и отправился в обратное путешествие через Богемию, намереваясь еще раз посетить Прагу. Пребывание в Праге также имело для него музыкально-образовательную цель. Здесь он окончательно разработал уже давно вынашиваемый сюжет своей первой оперы, названной «Свадьба» (*Die Hochzeit*).

Еще несколько лет назад Вагнер был поражен одним средневековым преданием, согласно которому благородная дама подверглась ночью насильственному нападению человека, тайно и страстно ее любившего. Отчаянно сопротивляясь, она сумела сбросить насильника из окна на каменный двор своего замка. Во время погребения несчастного, потерявшего от любви не только разум, но и саму жизнь, дама внезапно падает бездыханной... У Вагнера эта легенда приобрела поистине шекспировский размах.

Два знатных рода долго враждовали между собой и наконец решили примириться. По случаю обручения своей дочери глава одного из кланов приглашает на празднество сына своего бывшего врага. Свадьбу хотят совместить с праздником окончательного примирения. Однако сердцем юноши овладела мрачная и темная страсть к невесте. Он проникает в ее брачные покои. Спасая свою честь, та увлекает безумца на балкон и сбрасывает через перила; юноша разбивается насмерть о камни. Его товарищи подозревают измену и взывают к мщению. Во избежание немедленного кровопролития отец невесты клянется похоронить погибшего юношу с

необычайной пышностью, при этом Божий суд укажет виновника его гибели. Во время приготовления к погребению невеста начинает проявлять признаки безумия. Во время заупокойной службы приходит весть об осаде замка родственниками убитого. Когда мстители за мнимую измену врываются в часовню и требуют выдать им предателя, объятый ужасом владелец замка указывает на собственную дочь, покинувшую своего жениха и лежащую мертвой пред гробом...

«Я написал этот темнейший этюд с далекими, юношескими, облагороженными отголосками „Лойбальда и Аделаиды“, избегая малейшего проблеска света и всяких неуместных оперных прикрас, черным по черному»^[63], — вспоминает Вагнер в мемуарах. Он словно предчувствовал, что его ждет разочарование, и мрачность сюжета вполне гармонировала с его настроением. (В нашей книге мы и далее будем приводить краткое изложение содержания всех произведений Вагнера именно затем, чтобы наглядно показать тот мир, в котором жила творческая натура композитора. И если на страницах книги магию его музыки передать невозможно, то благодаря знанию литературного содержания читатель в состоянии будет сам дать волю своему воображению и перенестись в континуум богов и героев, столь близкий сердцу немецкого гения.)

Вагнер решил показать свое новое творение в первую очередь сестре Розалии. Ему было особенно важно добиться именно ее одобрения. Она в силу обстоятельств долгое время являлась в семье, по словам самого композитора, «главой-кормильцем»; значительное жалованье, которое она получала в театре, было основным фондом семейных доходов.

Мужское самолюбие Вагнера страдало оттого, что он по-прежнему фактически сидел на шее сестры. Рихарду хотелось доказать ей, что и он будет вскоре способен приносить доход своими сочинениями. «Но именно она-то и не могла сдружиться с моим произведением: ей как раз необходимо было всё то, что я намеренно опустил, ей хотелось видеть упрощенные отношения разукрашенными и превращенными в разнообразные и, по возможности, приятные ситуации. Тогда я, недолго раздумывая, без всякой горячности уничтожил весь манускрипт»^[64]. (Отдельные фрагменты оперы «Свадьба» всё же сохранились.)

Значение этого эпизода для дальнейшего развития личности Вагнера обычно недооценивается. Мало ли у кого первый юношеский опыт оказывался неудачным? Однако в данном случае перед нами не просто конфликт вкусов. Это принципиальный первый конфликт будущего создателя музыкальной драмы с обывательской филистерской публикой. Об этом говорит тот факт, что, несмотря на неприятие его произведения человеком, мнением которого Вагнер в тот момент больше всего дорожил (еще не понимая, в силу отсутствия опыта, что у его сестры достаточно приземленный и примитивный вкус), он ни на минуту не усомнился в своем таланте и в правильности избранного пути. Впоследствии вкусы публики, любящей «приятные ситуации», не будут для Вагнера значить ничего: он не станет опускаться до уровня своих слушателей, но постарается их поднять на свою высоту. Отныне он будет *всегда прав*; если публика и критика не принимают его сочинений, значит, еще не возвысились до них.

Это кредо борьбы за полное обновление вкусов публики, за *переустройство мира через искусство* сродни убеждению Ф. М. Достоевского, что «красота

спасет мир». Пока композитор еще не вполне осознавал, как он будет осуществлять *эту революцию в мозгах*. Он видел лишь одно: этот мир несовершенен и несправедлив. Вагнеру еще предстояло пройти через баррикады 1848 года, окунуться в политический водоворот. Его горячая натура, не приемлющая никакой половинчатости и жаждущая получить всё и сразу, страдала и стремилась исправить хоть что-то. Когда же Вагнер разочаруется в политических методах борьбы, в нем окрепнет уверенность, что, лишь изменив душу человека, можно изменить окружающую его действительность. Бороться нужно не на материальном уровне, а на духовном. А кто, как не композитор, способен оказать наиболее глубокое воздействие на человеческую душу? Композитор — это последний рыцарь, который вопреки всем преградам должен, просто обязан попытаться остановить движение человечества по гибельному пути поклонения золотому тельцу, ведущему в пропасть. Искусство, по Вагнеру, принимает на себя роль последнего мессии, способного спасти человечество. Поэтому-то любые нападки на свое искусство он будет возводить в ранг борьбы против Истины. Отсюда его болезненное неприятие любой критики, воспринимаемой им как уловки дьявола против Бога. Что это — чудовищное самомнение? Да, безусловно. Но задачи, поставленные Вагнером перед самим собой, требовали только такого подхода. Мессия должен быть уверен в собственной *непогрешимости*, иначе он не сможет осуществить то, для чего послан на эту землю. Он идет единственно верным путем, и кто не с ним, тот против него!

Правда, до осознания всего этого было еще далеко. «Провал» первой оперы Вагнера, казалось, совершенно не отразился на душевном состоянии автора. Более того, жизнь, словно в компенсацию за неудачу, преподнесла ему приятный сюрприз: на него впервые

обратила внимание серьезная музыкальная критика в лице редактора «Цайтунгфюр ди элганте Вельт» (*Zeitung für die elegante Welt*, «Газета эlegantного мира») Генриха Лаубе^[65], с которым Вагнера вскоре связала настоящая искренняя дружба. «Его острая, отрывистая, часто язвительная манера без всякого налета поэзии производила впечатление оригинальности и смелости. Его правдивость, прямота и дерзкая грубоватость подкупали всех в пользу закаленного трудовой юностью характера. На меня Лаубе производил ободряющее действие, но я был почти удивлен, когда он решительно взял мою сторону и провозгласил меня музыкальным талантом, услышав в первый раз исполнение моей симфонии»^[66]. Кстати, после концерта в Гевандхаузе рецензии на вагнеровскую симфонию появились практически во всех лейпцигских газетах, причем все они были положительными.

После такого успеха Лаубе предложил Вагнеру свой готовый оперный текст, который первоначально предназначался им для Мейербера^[67]. Лаубе, зная о глубоком сочувствии Вагнера Польскому восстанию, рассчитывал, что сюжет будущей героической оперы «Костюшко» будет полностью отвечать чаяниям молодого композитора.

Надо сказать, что Мейербер впоследствии будет восприниматься наряду с Брамсом главным антиподом Вагнера. Вскоре именно этот композитор станет законодателем парижской «оперной моды», именно ему станет приписывать Вагнер свои неудачи в Париже. Но в то время, когда их имена в первый раз прозвучали вместе и они впервые, можно сказать, столкнулись на поприще оперного искусства, Вагнер был далек от вражды. Более того, он практически не был знаком с музыкой Мейербера и мог судить о ней исключительно с

чужих слов — восторженных газетных рецензий, где того называли «музыкальным новатором» и «гением».

Но отказ Вагнера от предложения Лаубе был продиктован отнюдь не страхом конкуренции с более опытным «товарищем по цеху». Лаубе и Вагнер — либреттист и композитор — принципиально разошлись во взглядах на трактовку будущего музыкального произведения. Вагнер, по его собственным словам, «сразу почувствовал, что Лаубе заблуждается относительно характера воспроизведения исторических событий... и в высшей степени удивился моему требованию чего-либо иного, кроме чрезвычайно изобилующей событиями истории польской борьбы за освобождение в лице одного из главных ее героев... Была, разумеется, тут и неизбежная полька, полюбившая русского, благодаря чему трагические любовные положения создавались сами собой»^[68]. Подобный сюжет уже никак не мог удовлетворить начинающего оперного композитора. Более того, именно после нескольких стычек с Лаубе Вагнер твердо решил, что все либретто для своих будущих опер будет писать только сам.

И он не замедлил воплотить свое решение в жизнь. Лаубе был искренне удивлен, когда узнал, что Вагнер предпочел героическому сюжету «Костюшко»... драматическую сказку Карло Гоцци (1720-1806) «Женщина-змея», которую, естественно, переделал по-своему. Кстати, идея написать оперу на этот сюжет впервые родилась у него еще в 1832 году. Тогда она была временно оставлена ради «Свадьбы». Теперь ее время пришло.

Фея Ада любит принца Ариндаля и держит его пленным в своей волшебной стране. Тот и не подозревает, что его отчизна тем временем захвачена

врагами. Но друзья принца после долгих поисков находят его и сообщают ужасное известие. Ада освобождает Ариндаля и сама посылает его на родину. Заклятием рока ей назначено возложить на принца самые суровые испытания, но ни при каких условиях он не должен ее отвергнуть, в каком бы отвратительном виде она перед ним ни предстала. Только так возлюбленный феи может обратить ее в смертную любящую женщину, способную разделить его участь. Вернувшись в разоренную страну, Ариндаль совсем падает духом. В довершение всех бед его возлюбленная, повинаясь року, является к нему и старается невообразимой жестокостью своих поступков поколебать его веру в нее. Ариндаль впадает в безумие: ему кажется, что он находится во власти злых сил; он посылает на Аду страшные проклятия. Объятая отчаянием, фея открывает Ариндалю правду и тем самым нарушает клятву феей. За это она осуждена быть навеки превращенной в камень (у Гоцци — в змею). Ариндаль видит, что все ужасы, вызванные феей, были лишь миражами: враги побеждены, страна процветает, и только свою возлюбленную он потерял навсегда. Исполнительницы заклета, чтобы добиться гибели Ариндаля, зовут его в подземный мир под предлогом спасения Ады. Словно новый Орфей в поисках своей Эвридики спускается Ариндаль за предательницами-феями в царство теней. Однако перед этим верный принцу волшебник снабжает его чудесным оружием и волшебной лирой. В подземном царстве Ариндаль побеждает одно чудовище за другим и, наконец, останавливается перед камнем, имеющим очертания человека. Злые феи велют ему расколоть камень, в котором якобы скрыта Ада. Но вместо этого Ариндаль, оставив свой меч, обращается к лире и под ее звуки изливает перед камнем раскаяние и любовную тоску. Злые чары побеждены, камень превращается в Аду, и

перед возлюбленными открывается всё великолепие волшебного мира...

В создание либретто Вагнер вложил весь свой поэтический талант. Именно в этой опере впервые им разрабатывается идея *искупления проклятия силой любви*.

Но слава поэта и драматурга, о которой Вагнер мечтал в ранней юности при написании «Лойбальда и Аделаиды», теперь беспокоила его мало. Он понял, что лишь в сочетании с музыкой поэтический текст раскрывается во всей полноте. Это был первый и очень важный шаг к будущей идее синтеза искусств. «Я сделался настоящим „музыкантом“ и „композитором“, желавшим создать для себя приличный „оперный текст“ и убедившимся, что никто другой не в состоянии этого сделать, так как оперный текст сам по себе есть нечто совершенно особенное и не может быть написан ни поэтом, ни литератором»^[69]. Вагнер, можно сказать, окончательно стал Вагнером!

Не прерывая работу над новой оперой, которой он дал название «Феи» (*Die Feen*), в январе 1833 года композитор покинул Лейпциг и отправился навестить своего старшего брата Альберта в Вюрцбург, где тот служил в местном театре. Рихард надеялся, что брат поможет ему на практике применить свои музыкальные способности. Альберт действительно помог: по его протекции Вагнеру предложили временное место хормейстера в Вюрцбургском театре с жалованьем десять гульденов^[70] в месяц.

Работа на новом месте началась для Вагнера с разучивания двух больших партитур: опер «Вампир» Маршнера, с музыкой которого он был уже давно знаком, и «Роберт-Дьявол» Мейербера. Тогда-то Вагнер,

наконец, познакомился с одним из главных сочинений «парижского маэстро».

Надо отметить, что еще без всякого субъективизма, порожденного антипатией к личности самого композитора, произведение Мейербера Вагнеру совершенно не понравилось: «Партитура „Роберта“ меня сильно разочаровала: по газетным отчетам я ожидал необычайной оригинальности и эксцентрических новшеств. Ничего подобного я не нашел в этом насквозь плоском произведении, и опера, в которой встречался финал, подобный финалу второго акта, никоим образом не могла быть отнесена к разряду моих излюбленных образцов музыкального творчества. Только подземная труба с клапанами — голос призрака матери в последнем акте — импонировала мне... В конце концов я воспринял эти пустые, аффектированные, подражающие всем современным манерам мелодии лишь с точки зрения их пригодности вызвать одобрение публики»^[71].

Конечно, можно сказать, что композитор вспоминал этот эпизод уже после конфликта с Мейербером и не упустил случая еще раз кольнуть противника. Однако в данном случае нам кажется, что Вагнер достаточно объективен. Музыка Мейербера слишком отличалась от всего того, что, пока еще интуитивно, искал Вагнер. Зато «голос призрака матери» был вполне в его духе, что он честно и отмечает. Во всяком случае, уже по одному приведенному отрывку видно, что конфликт с Мейербером был неизбежен и носил не только личностный, но и принципиально-идейный характер.

Но не одна музыка занимала в то время сердце молодого композитора. В Вюрцбурге он впервые влюбился в дочь могильщика Терезу Рингельман (*Ringelmann*). Ее сильное красивое сопрано позволило Вагнеру надеяться, что он сумеет сделать из нее

большую певицу. Естественно, никакой вокальной методой Вагнер тогда не владел, но уроки пения были тем предлогом, который позволял влюбленным видаться часто, не возбуждая подозрений у окружающих. Однако эти отношения быстро сошли на нет. То ли Вагнер не смог примириться с мыслью, что его потенциальным тестем будет «жуткий могильщик», то ли виной всему стало «убогое образование» Терезы, то ли молодой человек осознал всю несерьезность своего чувства. Так или иначе, Рихард и Тереза быстро расстались, не испытывая при этом никаких сердечных страданий.

Более задушевный роман завязался у Вагнера с дочерью механика Фредерикой Гальвани (*Galvani*), девушкой ярко выраженного итальянского типа: «Она была очень мала ростом, имела большие черные глаза и нежное сложение»^[72]. Стоит ли говорить, что она также была певицей? Альберт устроил ей дебют в театре, оказавшийся удачным. Рихард в свою очередь заставил обратить на себя внимание начинающей певицы. Сложность заключалась лишь в том, что у Фредерики был жених — первый гобоист театрального оркестра, питавший к ней давнюю и прочную привязанность. События стремительно развивались. Однажды все трое молодых людей были приглашены на деревенскую свадьбу. Разгоряченный терпким франконским вином, Вагнер начал оказывать девушке явные знаки внимания; проносясь в бешеном танце по рядам собравшихся крестьян, они даже несколько раз обнялись и поцеловались. Бедный гобоист заметил, что у него появился соперник, но не мог прервать игру в деревенском оркестре, аккомпанировавшем танцующим, и был не в силах ничего предпринять. В Вагнере проснулось чувство самодовольства: он способен произвести благоприятное впечатление на

девушку и достойно выдержать любую конкуренцию. Веселье продолжалось. Когда уже далеко за полночь вся компания возвращалась в Вюрцбург, молодые, несмотря на усталость, уединились и встретили рассвет, тесно прижавшись друг к другу, под пение жаворонков, «несшееся навстречу восходящему солнцу». Вскоре Вагнер был принят в доме своей возлюбленной, в отличие от «официального» жениха, которому до свадьбы вход туда был заказан. Несмотря на двусмысленность сложившегося положения, и Фредерика, и, в первую очередь, Рихард не помышляли о том, чтобы связать себя узами брака. Вагнер вспоминал: «Никто не рассчитывал на какие-нибудь гражданские последствия, и в этом именно и заключалась вся привлекательная и лестная сторона моего первого юношеского увлечения, не выродившегося в сближение, полное дум и забот»^[73]. Эти отношения закончились сами собой с отъездом Вагнера из Вюрцбурга. Впоследствии он лишь узнал, что Фредерика вернулась к своему гобоисту и сделала матерью еще до того, как вышла за него замуж...

Уж не события ли собственной жизни вскоре толкнут Вагнера на разработку шекспировского сюжета «Мера за меру», трактуемого композитором-либреттистом как «манифест свободной любви»? Судьба жестоко отомстит Вагнеру, и орудием этой мести станет его будущая жена, а эволюция в понимании любви приведет его к вершине «Парсифаля»...

Несмотря на бурную личную жизнь, Рихард не прерывал сочинение своей оперы «Феи». Но к лету театральный сезон завершился и он лишился постоянного заработка. Его вновь материально поддержала сестра Розалия, что позволило ему даже

после открытия нового сезона не возвращаться к работе хормейстера, а самозабвенно писать оперу, которая к Рождеству была полностью завершена. С наступлением нового года Вагнер решил вернуться в Лейпциг и добиться ее постановки. Композитор сам подводит итог этому периоду своей жизни: «Теперь я стал музыкантом, написал большую оперу и кое-что уже исполнил публично, не провалившись. Это сознание было мне отрадно и льстило моим добрым родственникам, которые убедились, что моя якобы плачевная судьба дала в конце концов некоторые результаты»^[74].

Однако при передаче «Фей» для постановки в Лейпцигский театр Вагнер столкнулся с непредвиденными трудностями. Принципиальные разногласия в трактовке оперы с дирекцией театра сделали свое дело. Премьера была отодвинута на август 1834 года. (Забегая вперед скажем, что Вагнер ее так и не дождался — «Феи» были впервые поставлены в Мюнхене уже после смерти композитора, 29 июня 1888 года.)

Примечательно, что именно в период борьбы за постановку «Фей» на сцене Лейпцигского театра Вагнер начинает свою, впоследствии обширную, литературную деятельность. До сих пор не представляется возможным говорить об академическом полном собрании литературных сочинений Вагнера: доступ в семейный архив в Байройте ограничен и далеко не все имеющиеся там вагнеровские материалы опубликованы. Отметим лишь, что при жизни композитора было издано девять томов его сочинений (1871-1873); десятый том вышел после его смерти, в 1883 году. Наиболее полное на сегодняшний день собрание сочинений Вагнера издано К. Дальхаузом (*Dahlhaus*) в 1970-х годах и включает 54 тома. Учитывая огромный объем

философско-литературного наследия Вагнера, в данной работе мы не сможем даже упомянуть все статьи, написанные композитором. Ограничимся лишь самыми известными и знаковыми.

Десятого июня на страницах «Цайтунг фюр ди элэганте Вельт» он анонимно публикует свою первую серьезную статью «Немецкая опера», в которой во многом выступает с позиций зрелого оперного композитора: «Мы, безусловно, завоевали определенную область музыки — а именно музыку инструментальную. Немецкой же оперы у нас нет, и причина этому та же, вследствие которой нет у нас и национальной драмы. Мы слишком „возвышенны“ и слишком учены, чтобы создавать живые человеческие образы. Моцарт умел это делать, используя прекрасную итальянскую вокальную мелодику и этим вдыхая жизнь в создаваемые им образы. В настоящее время у нас снова стали презирать эту прекрасную итальянскую манеру, и мы, таким образом, всё больше и больше удаляемся от той дороги, которую на благо нашей драматической музыки избрал в свое время Моцарт. Вебер никогда не умел обращаться с пением, Шпор^[75] в этом отношении тоже недалеко от него ушел. А ведь именно голос является тем органом, посредством которого человек может музыкально высказаться, и если этот орган недостаточно освоен — человек лишен подлинного языка. В этом отношении итальянцы имеют по сравнению с нами огромное преимущество: красивое пение — их вторая натура, и создаваемые ими образы настолько же исполнены живого чувства, насколько они в остальном бедны по своей индивидуальной значимости»^[76].

Интересно, что ранее Вагнер придерживался прямо противоположного мнения: «Разговор и пение на итальянском языке казались мне изобретением

дьявольской машины... во мне сложилось настолько прочное отвращение ко всему итальянскому, что даже очень много времени спустя я доходил в этом отношении до проявлений самой страстной вражды»^[77].

Приведенные примеры являются показательными не только для эволюции мировоззрения композитора. Они наглядно демонстрируют, насколько противоречивы бывали взгляды Вагнера на один и тот же предмет в разные периоды его жизни. Этот факт очень важно помнить при оценке литературного наследия Вагнера в целом, которое во многом необходимо отделять от его музыкального творчества, о чем мы подробно поговорим в соответствующей главе.

Итак, Вагнер постепенно встал на путь реформирования немецкой оперы. А пока он разрабатывал план нового оперного текста. Как мы уже упоминали, это был шекспировский сюжет «Мера за меру», который Вагнер конечно же серьезно переосмыслил и переписал. Он назвал свою будущую оперу «Запрет любви»^[78], или Послушница из Палермо» (*Das Liebesverbot oder Die Novize aus Palermo*). Основой его замысла послужила идея «свободной чувственности»: Вагнер взял на себя смелость решительно осудить пуританское лицемерие, царившее в современном ему обществе: «Я видел сурового, морально строгого штатгальтера, воспламенившегося страстной любовью к прекрасной послушнице, когда та, умоляя помиловать приговоренного к смерти за любовный проступок брата, заразила его прекрасным жаром своего человеческого чувства и раздула в нем, непреклонном пуританине, гибельное пламя... Мне было важно вскрыть греховность лицемерия и неестественность сурового суда морали»^[79].

Надо сказать, что во многом эти мысли были навеяны Вагнеру идеями радикальной группы «Молодая

Германия», в которую входил Лаубе и с которой Вагнер сблизился во время своего пребывания в Лейпциге. Члены «Молодой Германии» вели литературную борьбу с идеализацией Средневековья и уходом в религиозный мистицизм, что было характерно для немецкого романтизма того времени. Вагнер (тогда еще интуитивно) противопоставил всему этому единственное, что имело для него безусловную ценность, — любовь.

Впоследствии именно любовь — жертвенная, всепоглощающая, искупляющая — станет основой как философии Вагнера, так и всего его творчества. Сента, Елизавета, Изольда, Брюнгильда... Имя им — Любовь! «Бог есть Любовь» (1 Ин. 4:16). Эту библейскую истину Вагнер возведет в абсолют и в своих музыкальных драмах возвысит Любовь до божественного уровня. Если рассматривать его творческое кредо под этим углом (а мы постараемся по возможности доказать, что так оно и есть), то многие отжившие штампы и несправедливые обвинения будут сняты с имени композитора.

Таким образом, «Запрет любви» становится самым первым, интуитивным шагом в направлении не только музыкальной новации, но и будущей *главной темы* всех музыкальных драм Рихарда Вагнера.

А пока композитор нашел свою первую *настоящую* любовь в реальной жизни. Летом 1834 года он неожиданно получил приглашение занять место капельмейстера в театре курортного городка Лаухштедт (*Lauchstädt*). Первым его желанием было отказаться ехать в эту глушь, но он всё же решил предварительно посетить Лаухштедт «в целях ознакомления с делом». Судьбе было угодно, чтобы Вагнер не смог сразу и прямо объявить директору театра Бетману (*Bethmann*) и режиссеру Шмале (*Schmale*) о своем намерении и вынужден был делать

вид, что его заботят поиски подходящей комнаты и прочие житейские мелочи, совершенно излишние при его намерении больше не возвращаться в Лаухштедт. Один молодой актер, знакомый Вагнеру еще по Вюрцбургу, тут же предложил помощь в подыскании достойного жилища. Сам не зная зачем, направляясь посмотреть одну из квартир, Вагнер узнал от актера, что в случае если он остановит свой выбор именно на этой квартире, то станет соседом самой красивой и милой девушки города, первой актрисы театра фрейлейн Вильгельмины (Минны) Планер (1809–1866).

Встретив фрейлейн Минну выходящей из дверей дома — она направлялась на репетицию в театр, — Рихард был откомендован ей в качестве нового капельмейстера и сразу был поражен ее внешностью, приятным голосом и скромными манерами. Молодой человек внезапно понял, что больше никуда не уедет из Лаухштедта. Жребий был брошен. Вот она, та единственная, с которой он способен прожить всю жизнь!

Конечно, рутинная и плохо вознаграждаемая работа капельмейстера в провинциальном театре не могла удовлетворить амбиции Вагнера. Но от любых попыток изменить что-либо его удерживали, по его собственному признанию, «две страсти: с одной стороны, удовольствие, с каким я писал стихи „Запрета любви“, с другой — моя склонность к Минне»^[80]. Ей тоже явно был симпатичен еще слишком молодой новый дирижер, оказывающий ей недвусмысленные знаки внимания. Она отвечала взаимностью, даже самоотверженно ухаживала за Вагнером, когда тот болел. Однако от любых попыток более тесного сближения Минна неизменно отказывалась...

В конце лета Лаухштедтский театр переехал на гастроли в Рудольштадт (*Rudolstadt*), а оттуда — на

полугодовой зимний сезон 1834/35 года — в Магдебург. Вагнер возлагал большие надежды на работу в гораздо более крупном и развитом городе, каким являлся Магдебург (хотя и не менее провинциальным): вкусы лаухштедтской и рудольштадтской публики настолько шли вразрез с развитием его музыкального таланта, что доставляли ему почти физические страдания. К тому же роман с Минной во время пребывания в Рудольштадте зашел в тупик. Они даже на некоторое время расстались. Однако встретившись вновь в Магдебурге, их «холодные и намеренно равнодушные отношения» возобновились.

В Магдебурге Вагнер рискнул, наконец, начать контролировать оперные постановки и проводить в жизнь собственные идеи. К тому моменту он осознал себя не просто композитором — а *оперным* композитором. Он пишет в мемуарах: «В это же время (конец 1834 года. — М. З.) я набросал музыкальную концепцию, именно симфонию *E-dur*, первая часть которой (размер $\frac{3}{4}$) как композиция была уже закончена. На стиль и план этой работы повлияли и Седьмая и Восьмая симфонии Бетховена, и, насколько помнится, мне нечего было бы краснеть за качество этой работы, если бы я ее окончил или, по крайней мере, сохранил то, что было готово. Но уже около этого времени во мне выработалось убеждение относительно *невозможности сделать в области симфонии после Бетховена что-либо новое и значительное. Напротив, опера, где к моим услугам не было никакого прообраза — это я чувствовал всё глубже и глубже, — действовала на меня как определенная форма искусства возбуждающим образом во многих направлениях* (курсив наш. — М. З.)»^[81].

Жизненный путь был окончательно определен. И это путь оперного реформатора.

Тем временем до Вагнера дошли слухи, что театральная дирекция Лейпцига приняла решение вновь отклонить постановку «Фей». Но теперь это известие его даже не огорчило: всецело поглощенный сочинением новой оперы, Вагнер уже потерял всякий интерес к старой. На одном из концертов он лишь исполнил увертюру к «Феям». Благосклонность, с которой публика приняла эту вещь, лишней раз подтвердила композитору, что прав он, а не какие-то дельцы от театра.

Во второй половине сезона 1835 года в Магдебург прибыл добрый знакомый Вагнера еще со времен обучения в лейпцигской школе Святого Николая драматург Теодор Апель (*Apel*), который к тому времени написал драму «Христофор Колумб». Вагнер рекомендовал ее дирекции театра для постановки, получил согласие и взялся создать к ней несколько музыкальных номеров, в том числе и увертюру, которую так и назвал «Колумб». Интересно отметить, что сама пьеса успеха не имела, чего нельзя сказать об увертюре. После быстрого снятия спектакля с репертуара ее продолжали с неизменным успехом исполнять в концертах.

По окончании театрального сезона 1835 года Вагнер одержал еще одну победу; на этот раз исключительно на поприще капельмейстера. Ему удалось пригласить в Магдебург на гастроли саму Шрёдер-Девриент, чей талант поразил его еще в детстве. Она выступила в ролях Дездемоны и Ромео^[82]. Вагнер, по собственному признанию, испытал «громадное удовольствие дважды с восторженным одушевлением дирижировать операми, в которых она пела, и таким образом находиться с ней в непосредственном артистическом сотрудничестве»^[83].

Но в начале мая Рихард лишился своей должности — оперная труппа была распущена, а дирекция театра,

фактически объявив себя банкротом, тем самым здорово сэкономила на полагающейся артистам зарплате. Это был тяжелый удар; из причитающегося Вагнеру жалованья он надеялся выплатить сделанные им долги и, более того, привезти часть денег сестре с матерью в Лейпциг, чтобы доказать свою материальную независимость.

Надо сказать, что Вагнер никогда не умел жить по средствам. Его презрение к золотому тельцу всю жизнь играло с ним злую шутку, ведь фактически девиз «не мы для денег, а деньги для нас» сводился к явному неумению считать эти самые «презренные деньги». Всегда оказывалось, что средства внезапно заканчивались и взять их было абсолютно негде. Это заставляло Вагнера постоянно делать долги, не заботясь о том, из каких источников он будет отдавать их. Так случилось и на этот раз.

Вагнер был вынужден спешно покинуть Магдебург и вернуться в Лейпциг за материальной поддержкой сестры Розалии. Минна же оставалась в Магдебурге, так как драматическая труппа пока сохранялась при театре. Влюбленные вновь расстались. Единственным утешением для Рихарда в эти тяжелые дни стала твердая уверенность в том, что, несмотря на трудности, он всё же оказался способен *по-настоящему* служить в театре: впервые он продержался на ответственном посту капельмейстера целый театральный сезон да еще с надеждой быть приглашенным на эту должность в будущем. А деньги — это дело наживное. Вагнер считал, что еще будет богат, что еще вознаградит Розалию за ее доброту и поддержку.

Именно поэтому в Лейпциге его волновала лишь одна проблема (за исключением погашения долгов): продлит ли театре ним контракт в следующем сезоне? Получив, наконец, долгожданное известие, Вагнер поспешил назад в Магдебург, преисполненный самых

радужных надежд сделать предстоящий театральный сезон 1835/36 года самым блестящим и доказать всем, насколько он — «лучшее приобретение директора Бетмана».

Для осуществления своего грандиозного замысла Вагнер предпринял длительную поездку для отыскания хороших певцов, способных поднять уровень труппы на должную высоту. Надо сказать, что данное предприятие принесло свои плоды, правда, не столь блестящие, как рассчитывал Вагнер. Помимо прочего, ему удалось уговорить переселиться в Магдебург из Нюрнберга, куда он заезжал во время своей антрепренерской поездки, свою сестру Клару и ее мужа, оперного певца Генриха Вольфрама (*Wolfram*).

С 1 сентября 1835 года Вагнер официально вступил в должность музикдиректора, на которой столкнулся с новыми трудностями. Дирекция театра предпринимала всяческие ухищрения, чтобы занижать певцам и музыкантам причитающееся им по контрактам жалованье. Естественное недовольство организацией труда выплескивалось на музикдиректора. К тому же далеко не все артисты оправдали те надежды, которые возлагал на них Вагнер. Но он не сдавался и, как сам вспоминал, «был неутомим в изобретении средств поставить наши спектакли выше уровня, обыкновенно доступного таким скромно организованным театрам маленьких городов»: «...я постоянно вооружал против себя директора Бетмана, увеличивая оркестр, который ему приходилось оплачивать. Зато я наверстывал его симпатию, усиливая хор и количество музыкантов, играющих на сцене, которые ему ничего не стоили и придавали значительный блеск нашим спектаклям»^[84].

Дело в том, что Вагнер пошел на хитрость — стал привлекать к участию в постановках полковых музыкантов и военных певцов из прусской армии. За это

они просили лишь свободный вход на галерею театра для своих родственников. Театральное руководство не могло не оценить находчивость музыкдиректора! Вагнеру был обещан бенефис^[85], который он решил совместить с премьерой оперы «Запрет любви», уже почти законченной.

Между тем отношения с Минной вновь стали напряженными. Ни Рихард, ни Минна до сих пор всерьез не помышляли о свадьбе. Они ссорились, мирились, расставались, воссоединялись вновь. Но осенью 1835 года она получила приглашение в труппу берлинского «Кёнигштедтер-театра» (*Königstädter Theater*) и уехала, оставив Вагнера «в большом горе и нешуточном сомнении относительно ее поведения». Разлуку он переживал очень тяжело. Ко всему прочему добавлялись муки ревности: из Берлина до Вагнера доходили весьма противоречивые слухи о поведении его фактической невесты. Если бы еще до брака он обратил внимание на эти знаки судьбы! Но, увы... Не выдержав разлуки, в самом начале зимы он выхлопотал у театра возобновление ангажемента для Минны Планер, добился ее согласия вернуться в Магдебург и, по собственным воспоминаниям, «поздно ночью при отвратительной зимней погоде выехал с экстренной почтой навстречу своей возлюбленной, чтобы со слезами радости приветствовать ее и с триумфом проводить в уютную и милую мне магдебургскую квартиру»^[86].

Вдохновленный воссоединением с любимой, Вагнер к новому, 1836 году закончил партитуру «Запрета любви».

Король Сицилии покидает свою страну с целью посетить Неаполь и передает назначенному им штатгальтеру все полномочия королевской власти, чтобы тот провел коренную реформу нравов столицы

(чтобы подчеркнуть немецкое происхождение штатгальтера, Вагнер назвал его в либретто Фридрихом). Грозный наместник закрывает все увеселительные заведения, под страхом тюрьмы запрещает низменные, по его мнению, развлечения и бросает в темницу Клавдия, друга молодого дворянина Люцио. По найденному Фридрихом древнему закону Клавдию грозит смертная казнь за то, что его возлюбленная родила от него ребенка, не будучи его законной женой. Лишь сестра Клавдия Изабелла, послушница монастыря Святой Елизаветы, способна смягчить жестокое сердце штатгальтера. В монастыре Изабелла знакомится с другой послушницей, Марианной, которая рассказывает ей свою печальную судьбу: она любила человека, подло ее обманувшего и предавшего, но главное, оказавшегося теперь могущественнейшим лицом в государстве — наместником самого короля. Когда Люцио приносит Изабелле весть о судьбе брата, ее возмущению лицемерием штатгальтера нет предела. Вместе с Люцио она идет на суд и перед вынесением приговора требует встречи с Фридрихом наедине. Пораженный красотой Изабеллы, тот перестает владеть собой... Видя, что ей не справиться с вероломным «обожателем», Изабелла идет на хитрость: она во всеуслышание объявляет, что запрещенный штатгальтером карнавал всё же состоится — ведь Фридрих лишь притворяется жестоким, чтобы тем приятнее всех удивить. Сама же Изабелла дает понять Фридриху, что тогда исполнит все его желания в обмен на жизнь брата. Ее план заключается в том, что вместо нее под маской на свидание со штатгальтером отправится Марианна, в свое время обещанная им. Люцио, не зная о готовящейся подмене, клянется не допустить позора Изабеллы и намеревается, узнав о месте свидания, заколоть Фридриха мечом. В

последнюю минуту в руки Изабеллы попадает приказ штатгальтера: не отменить казнь, а ускорить ее! Фридрих решил погибнуть хотя и преступником, но человеком чести — не в силах отказаться от женщины, навеки лишившей его покоя, он заплатит за час любви Изабеллы своей жизнью по тому же закону, по какому осужден и Клавдий. С Фридриха и Марианны срывают маски; штатгальтер уличен в лицемерии и мрачно требует суда над собой. Народ освобождает Клавдия из тюрьмы... Возвращается король, и веселая маскарадная процессия радостно встречает правителя, который теперь хорошо понимает, что пуританизм немцев мало подходит для жаркой Сицилии, а смертная казнь — для решения любовных конфликтов. Маскарадную процессию возглавляют две пары: раскаявшийся Фридрих с вновь обретенной любимой Марианной и Люцио с Изабеллой, навсегда потерянной для монастыря...

Закончив партитуру, Вагнер тут же стал разучивать с певцами и музыкантами свое новое произведение. Для него это была поистине *премьера* — первое публичное исполнение его оперы (к тому времени он уже отчаялся увидеть на сцене «Фей»), Но насколько силен «пуританизм немцев», композитору пришлось испытать на собственном опыте перед самой премьерой. Полиция нашла неподходящим название оперы — шла Страстная неделя, и театру было запрещено давать пьесы веселого и легкомысленного содержания. Автору пришлось пойти на хитрость: пользуясь тем, что члену магистрата, дающему разрешение на постановку, не был известен сюжет оперы, он сказал, что написана она по очень серьезной пьесе Шекспира, а название можно изменить на «Послушницу из Палермо», что уж точно не вызовет никаких ненужных ассоциаций.

Премьеру разрешили. Но радужные ожидания Вагнера не просто не оправдались — он испытал жесточайшее разочарование, несравнимое даже с уничтожением партитуры «Свадьбы» и провалом увертюры «с литаврами». В Магдебурге вялая и невыразительная игра актеров привела к тому, что публика вообще вряд ли поняла содержание оперы. После второго исполнения, прошедшего при фактически пустом зале, «Послушница» была снята с репертуара. А в Лейпциге, куда Вагнер предложил свою оперу в качестве замены «Фей», дела пошли еще хуже. Директор театра Рингельгардт (*Ringelhardt*), дочь которого Вагнер прочил в исполнительницы роли Марианны для дебюта, заявил во всеуслышание, что даже если лейпцигский магистрат и разрешит постановку, то уж во всяком случае он как добропорядочный отец запретит дочери участвовать в ней.

«Таков был конец моей дирижерской и композиторской карьеры в Магдебурге, которая сначала так много обещала и потребовала сравнительно больших жертв. Отныне „радость искусства“ всецело отступила перед „серьезностью жизни“... Все надежды, которые я строил вместе с Минной на успехе моей оперы, разлетелись в прах. Мои кредиторы, рассчитывавшие на сбор, разуверились в моем таланте и обратились исключительно к моей гражданской личности»^[87], — вспоминал Вагнер тот период своей жизни.

Он вынужден был покинуть Магдебург, на этот раз без надежды на возвращение, и 18 мая 1836 года прибыл в Берлин. Здесь он встретился с Лаубе, который по старой дружбе попытался помочь добиться постановки «Запрета любви» в «Кёнигштедтер-театре», но, как и следовало ожидать, безрезультатно. Минна

тем временем направилась в Кёнигсберг, приняв приглашение местного театра. Она дала Вагнеру надежду, что осенью у него будет шанс занять там пост капельмейстера. Эта надежда несколько скрашивала ему безрадостное пребывание в Берлине, но заставляла всё серьезнее задумываться о будущем семейном положении. Рихарду стало казаться, что он укрепит как свою материальную обеспеченность, так и артистический успех только «открытым союзом с Минной». Но для этого нужно было сперва определиться с должностью. 7 июля он покинул Берлин и пустился в долгое и утомительное путешествие в далекий Кёнигсберг. Правда, пребывание в Берлине принесло и положительные плоды: Вагнер завершил увертюру «Польша», задуманную им еще в 1831 году, о чем шла речь выше.

Кёнигсберг поразил Вагнера «печалью и убожеством». Но выбирать не приходилось. Дирекция театра дала обещание, что с Пасхи 1837 года он получит должность капельмейстера. А до тех пор Вагнер, наконец, окончательно решил узаконить свои отношения с Минной.

Во многом это был с его стороны роковой шаг. Трудно было найти для него более неподходящую спутницу жизни. Конечно, Рихард многое прощал своей будущей жене после того как узнал обстоятельства ее детства и юности. Семья Минны влачила жалкое существование в маленьком городке Эдеране (*Oederan*) в горах Саксонии (*Erzgebirge*). Ее отец был военным трубачом, затем он занялся изготовлением чесалок из тонкой проволоки. Когда его предприятие прогорело, семья переселилась в Дрезден. В десятилетнем возрасте Минна была вынуждена ходить с большой тяжелой корзинкой и предлагать проволоку модисткам для искусственных цветов. Повзрослев, она приняла твердое решение собственными силами зарабатывать

на жизнь и обеспечивать достойное существование своей семье (у отца к тому времени наметились первые признаки душевной болезни). Но красивая внешность юной девушки рано стала привлекать внимание мужчин. Некий господин Эрнст фон Айнзидель (*Ernst von Einsiedel*) без памяти влюбился в Минну. Его страсть оказалась роковой: соблазнитель бросил Минну, и семнадцати лет от роду она втайне от отца родила дочь Натали (*Nathalie*)^[88], впоследствии выдаваемую ею за свою сестру. Стремление покинуть родительский дом стало для Минны навязчивой идеей. Она завязала отношения с одной из местных театральных трупп, на спектакле которой ее заметил директор королевского придворного театра в Дессау (*Dessauer Hof Theater*). С тех пор ее жизнь была связана со сценой, хотя сама Минна не только не испытывала настоящей страсти к театру, но и не имела большого таланта. На сценическую карьеру она смотрела лишь как на средство легкого обогащения и желала одного — просто нравиться публике. Вагнер не строил иллюзий насчет богатого внутреннего мира своей избранницы: «Настоящая тонкость в ней, несомненно, отсутствовала... Благодаря такому отсутствию всякого идеализма настоящего понимания искусств у нее не было... Своеобразная власть, которую она имела над мною, основывалась не на идеалистической стороне вещей, производившей на меня с юности сильное впечатление, — она действовала на меня, наоборот, трезвостью и солидностью своей внутренней сущности, которая давала мне необходимую опору и завершение при моем рассеянном блуждании по ложным путям в погоне за высшей целью»^[89].

Вагнер жестоко ошибался. Ему не нужна была «солидная опора, лишенная всяческого идеализма». Ему нужна была *родственная душа*, которая, напротив,

понимала бы его и вдохновляла на «погоню за высшей целью». Именно отсутствие духовной близости с женой и толкнуло его впоследствии на поиск утешения у других женщин.

В 11 часов утра 24 ноября 1836 года Вагнер и Минна торжественно обвенчались в соборе Кёнигсберга. Во время венчания у Вагнера случилось пророческое озарение: «...мне, словно в видении, ясно представилось, что всё мое существо находится во власти двух струящихся одно поверх другого течений, увлекающих меня в совершенно противоположные стороны: верхнее, обращенное к солнцу, уносило меня вперед, между тем как нижнее сковывало мне душу глубокой, полной страха, непонятной тоской»^[90]. Тогда он не придавал этому своеобразному предчувствию никакого значения...

Став почтенным семьянином, в оставшееся до вступления в должность капельмейстера время Вагнер, пребывавший в счастливой уверенности, что «достиг спокойной пристани» женатого человека, работал над несколькими сочинениями.

В первую очередь это была большая концертная увертюра «Правь, Британия!» (*Rule Britannia!*), которая стала для автора значительным шагом в развитии его таланта, склонного к экспериментированию: к полному составу симфонического оркестра композитор добавил еще состав военного оркестра, что создавало удивительные акустические эффекты.

Кроме того, он разрабатывал два замысла, которым так и не суждено было осуществиться: увертюру «Наполеон» и очередной оперный сюжет по сказке из «Тысячи и одной ночи» «Мужская хитрость больше женской»; композитор назвал свое будущее сочинение «Счастливое медвежье семейство» (*Die glückliche Bärenfamilie*). Но непредвиденные осложнения

материального характера на время отвлекли его от сочинительства.

Не успел Вагнер в начале апреля 1837 года официально занять должность капельмейстера, как в мае директор Хюбш (*Hübsch*) объявил о закрытии театра из-за нехватки средств. Рихарду пришлось приложить все силы к тому, чтобы не допустить краха. Его поддержала труппа, отказавшаяся от части жалованья. В таких условиях Вагнер старался не терять мужества. Ему как никогда требовалась поддержка не столько коллег, сколько жены. Но именно она и оказалась неспособной выдержать первый удар судьбы.

Тяжелое материальное положение семьи создало благоприятную почву для начала разлада между молодыми супругами. Минна, посчитав, что муж не способен достойно содержать семью, начала заводить более чем сомнительные знакомства, чем причиняла Вагнеру нестерпимые муки ревности. Между супругами вспыхивали бесконечные ссоры. Театр едва держался на плаву, а тут еще объявился некий богатый купец Дитрих (*Dietrich*), взявший на себя роль покровителя женской части труппы; как вспоминал впоследствии Вагнер, «он часто приглашал к себе на обеды избранных актрис... держался с аффектированной английской комфортабельностью, что было высшим идеалом в глазах немецких коммерсантов»^[91]. Этот самый Дитрих стал оказывать особые знаки внимания Минне...

Рихарду приходилось, стиснув зубы, терпеть всё это ради своих коллег. Но вот настало памятное утро 31 мая. Минна и ее дочь Натали, жившая под видом ее сестры вместе с супругами с полного согласия Вагнера, провожали его, собравшегося идти в театр, до двери. Неожиданно обе женщины бросились за ним и со слезами на глазах стали крепко обнимать. Вагнер был

удивлен столь бурным проявлением чувств, но, не подозревая ничего плохого, спокойно отправился на службу. «Измученный работой и неприятностями целого дня, — писал он в мемуарах, — смертельно усталый, бледный и голодный, я поздно вернулся домой, но, к моему удивлению, стол не был накрыт и Минны не оказалось дома. Служанка сказала мне, что Минна днем ушла с Натали и с тех пор не возвращалась. Я вооружился терпением и в изнеможении опустился на стул у рабочего столика, который я в рассеянности открыл. К моему удивлению, он был пуст. Охваченный страшным подозрением, я вскочил и бросился к платяному шкафу, но при первом взгляде убедился, что Минна больше не живет в этом доме»^[92]. Вскоре Вагнер узнал, что Дитрих утром этого дня также покинул Кёнигсберг.

Страшная правда открывалась Вагнеру во всем своем неприглядном свете. Тем не менее, спешно одолжив денег для путешествия (для этого ему пришлось задержаться в Кёнигсберге на целых два *страшных* дня), он бросился вдогонку за беглецами и 3 июня нашел Минну в Дрездене в домике ее родителей. Между супругами состоялось бурное объяснение. Она обвинила его в дурном обращении, бесконечных ссорах и шатком материальном положении, к которому, по ее словам, он оставался «глух и слеп». Вагнеру еще пришлось оправдываться. Он объявил Минне, что на этот раз у него есть все основания надеяться на получение места дирижера в открывающемся в новом сезоне Немецком театре в Риге, что, несомненно, упрочит их достаток.

Видимое примирение состоялось. Вагнер поспешил в Берлин подписывать рижский контракт. По возвращении он предложил Минне пожить в маленькой уютной гостинице на берегу Эльбы в ожидании

переезда в Ригу. Каковы же были его негодование и отчаяние, когда, отпустив жену в небольшое путешествие для рассмотрения якобы предложенных ей нескольких выгодных контрактов, Вагнер узнал, что она снова исчезла. И снова рядом с ее именем упоминалось имя Дитриха! «Теперь я имел полное право обратиться к судьбе с вопросом, за что в столь ранние годы я обречен на испытания, способные отравить всю жизнь»^[93].

Возможно, в сложившейся ситуации Вагнер не раз с отчаянием думал, что Фридрих из его «Запрета любви» был не так уж и неправ, пытаясь наказать смертной казнью коварную измену! Во всяком случае, пребывание в Кёнигсберге осталось для композитора «одним из печальнейших воспоминаний молодости».

Пережив и личную трагедию, и окончательное закрытие Кёнигсбергского театра из-за банкротства, в конце августа 1837 года Вагнер соответственно новому назначению отправился в качестве капельмейстера в Ригу. От мрачной депрессии его удерживали только новые творческие планы. В частности, свои взгляды на развитие оперного искусства Вагнер отражает в новой статье «О драматическом пении». Кроме того, прочитав роман Бульвер-Литтона^[94] «Кола ди Риенци»^[95], он стал разрабатывать план *большой оперы*^[96], построенной на его сюжете. Кроме того, организация рижского театрального предприятия выгодно отличалась от тех небольших немецких театров, в которых Вагнеру приходилось служить до сих пор. Можно сказать, что жизнь начала налаживаться.

«Жалованья Вагнеру дали 800 рублей в год как старшему капельмейстеру... Вагнер на первое время занял квартиру мрачную и грязноватую над кабаком», — пишет известный историк театра Всеволод Евграфович Чешихин в работе «Вагнер в Риге»^[97]. Зато

находилась эта квартира совсем близко от театра, что было очень удобно.

Душевная рана уже начала затягиваться, когда неожиданно Вагнер получил от своей неверной жены «поистине потрясающее» письмо. Она открыто сознавалась в неверности, но писала, что лишь отчаяние толкнуло ее на этот шаг, что здоровье ее подорвано, что она осознала свою вину и желает лишь вымолить прощение, так как только теперь осознала истинную силу своей любви к мужу. Надо было быть таким неисправимым романтиком и идеалистом, каким был Вагнер, чтобы в очередной раз поверить вероломной женщине, пойти ей навстречу и пригласить приехать в Ригу вместе с сестрой Амалией, для которой зять добился получения ангажемента в рижском Немецком театре (Амалия была неплохой певицей). Вагнер ни на минуту не подумал о том, что, скорее всего, отношения Минны с ее любовником просто зашли в тупик и она решила, что всё же будет надежнее вернуться к мужу, чем пытаться собственными силами зарабатывать себе на хлеб, тем более что ее здоровье действительно оказалось подорванным.

Девятнадцатого октября состоялось воссоединение супругов. Сохранив видимость счастливой семейной жизни, Вагнер принялся за работу. Первый заказ, сделанный ему в Риге, предполагал написание к дню тезоименитства российского императора Николая I «Национального гимна» на текст поэта Х. Ф. Бракля. Фактически это должен был быть немецкий вариант русского гимна. Вагнер выполнил заказ, и «Национальный гимн» был торжественно исполнен 21 ноября.

В Риге Вагнер с радостью встретил своего старого приятеля Генриха Дорна. Тот занимал должность младшего капельмейстера, которая не вполне устраивала его. Но об этом чуть позже...

Всю зиму 1837/38 года Вагнеры и Амалия провели в упомянутой выше тесной квартирке в Старом городе. Минна присмирела, а Рихарда всецело занимала новая опера — «Кола ди Риенци, последний из трибунов». Но судьбе было угодно преподать ему еще один болезненный урок.

Вскоре после воссоединения с Минной он получил известие о смерти своей сестры Розалии. «В первый раз в жизни, — пишет он в мемуарах, — мне пришлось почувствовать потерю внутренне близкого мне человека. Именно смерть этой сестры потрясла меня как полный глубокого значения удар судьбы. Ради ее любви и уважения я когда-то с такой энергией стряхнул с себя свое юношеское легкомыслие. Для того, чтобы заслужить ее участие, я отдавался своим первым большим работам с особенным, сознательным прилежанием»^[98]. Мысль о том, что он не успел доказать Розалии, что не зря она всегда поддерживала его, что он еще заставит говорить о себе весь мир, приводила Вагнера в отчаяние. Злясь на самого себя, он с удвоенной силой взялся за сочинение «Риенци».

Весной 1838 года Рихард, Минна и Амалия переехали в более удобную квартиру «в двухэтажный деревянный дом купца Бодрова, на углу Александровской и Мельничной улиц... в верхний этаж»^[99]. (Дом Вагнера в Риге не сохранился — он был снесен в 1912 году.)

Девятнадцатого марта состоялся концерт, в котором среди прочего были исполнены увертюры «Колумб» и «Правь, Британия!». Концерт прошел достаточно успешно. Но каково же было изумление Вагнера, когда он обнаружил злую и насмешливую рецензию на этот концерт, опубликованную в знаменитом музыкальном журнале Роберта Шумана «Нойе Цайтшрифт фюр Музик» (*Neue Zeitschrift für*

Musik)^[100], подписанную... Дорном. (Кстати, Дорн, хорошо знакомый с Шуманом, часто писал статьи в его журнал.) В ней Дорн называл Вагнера «зазнавшимся гегелианцем в гейновском стиле и т. п.»^[101]. Рихард недоумевал: зачем приятелю понадобилось очернять его в глазах музыкальной общественности и в первую очередь директора Рижского театра Карла фон Холтая (*Holtei*)? Он все еще никак не мог поверить в человеческую подлость. А всё обстояло очень просто: Дорн хотел сам занять его должность. Хотя справедливости ради нужно отметить, что, несмотря на личную дружбу, Дорн вряд ли разделял музыкальные вкусы Вагнера да и не очень-то верил в его талант; «шутка» с исполнением увертюры «с литаврами» достаточно ясно это демонстрирует.

Между тем тучи над головой Вагнера сгущались. С директором театра Холтаем отношения у него не сложились. Все нововведения, которые он собирался утвердить в театре, воспринимались дирекцией в штыки. А тут еще Холтай стал оказывать Минне недвусмысленные знаки внимания, просто не давая ей проходу. Вагнер держался до последнего; надежда на успех «Риенци» давала ему необходимые силы бороться дальше. Он вспоминал свои тогдашние ожидания: «Музыка „Риенци“ на текст, который я закончил еще в начале моего пребывания в Риге, должна была проложить мне мост в другой, столь желанный, богатый мир... в середине лета 1838 года я принялся за эту работу»^[102]. Первый музыкальный набросок новой оперы датирован 7 августа 1838 года.

Так продолжалось в течение осени и зимы 1838/39 года: Вагнер, с одной стороны, был охвачен творческим вдохновением, с другой — вел изнуряющую борьбу с театральным руководством. Должность капельмейстера всё более тяготила его. Кроме того, Дорн решил

воспользоваться враждебным отношением к Вагнеру директора. При каждом удобном случае он сообщал тому, что капельмейстер не умеет ладить с певцами, что с ним ни в коем случае нельзя продлевать контракт и прочее в том же роде. «Предоставленный исключительно самому себе, я оставался чужим для всех... со всё большим отвращением сторонился театрального персонала... и в марте 1839 года дирекция объявила мне о моем увольнении»^[103], — вспоминал о том периоде Вагнер.

Дорн торжествовал. Забегая вперед скажем, что низкая рижская интрига не мешает ему как ни в чем не бывало в 1865 году вновь искать дружбы с Вагнером. Правда, тогда композитор сумеет от этой «дружбы» уклониться...

Вагнера уже давно привлекал Париж. Он понимал, что настоящий успех ждет оперного композитора только там. Работа над «Риенци» продолжалась (был уже закончен второй акт, который оставалось лишь инструментовать), и к лету 1839 года Рихард и Минна, с негодованием отвергнувшая предложенный ей Холтаем ангажемент, были готовы выехать из Риги в Париж, где Вагнер решил попытать «счастья исключительно на поприще оперных композиций». Предварительно он отправил письмо Мейерберу, прося его поддержки. Ответ на это письмо так и не был получен...

Отъезд из Риги больше напоминал бегство. Вагнера одолевали кредиторы — конфликты с руководством театра не могли не сказаться на материальном достатке капельмейстера, а Минне он твердо обещал, что она больше никогда не будет знать нужды. Соответственно, живя в Риге, Вагнер тратил деньги, не считая, и в итоге понял, что выплатить долги он не в состоянии. А без этого его просто не выпустят из страны. Пришлось прибегнуть к помощи...

контрабандистов. При тайном переходе границы Рихард, Минна и их верный пес Роббер породы леонбергер, которого им подарили незадолго до отъезда, чуть не погибли под пулями пограничной стражи. Но всё обошлось, и вскоре они достигли прусской гавани Пиллау (*Pillau*), откуда решили отправиться морем сначала в Лондон, а уже оттуда в Париж. (Интересно отметить, что на такое решение повлияло исключительно то обстоятельство, что так было легче перевозить очень крупную собаку; везти ее почтовыми дилижансами нечего было и думать.)

Корабль, на который сели Вагнеры, был малым торговым судном, называвшимся «Фетида». Морское путешествие было сопряжено с рядом опасностей и трудностей. Несколько раз их застигал шторм. 27 июля корабль бросил якорь у норвежского побережья, чтобы команда и пассажиры могли передохнуть. Когда «Фетида» проплывала через гигантский скалистый коридор фьорда, Вагнер испытал прилив вдохновения: «Невыразимо приятное чувство охватило меня, когда среди огромных гранитных стен эхо повторяло возгласы экипажа, бросавшего якорь и подымавшего паруса. Короткий ритм этих возгласов звучал в моих ушах как утешительное, бодрящее предзнаменование и вдруг вылился в моем воображении в тему матросской песни для „Летучего голландца“^[104], идея которого давно зрела во мне»^[105]. От рижских моряков Вагнер уже слышал предание о проклятом корабле и его таинственном капитане, и этот сюжет волновал его воображение. Кроме того, еще в 1834 году он прочитал новеллу Гейне «Мемуары господина фон Шнабелевопского», где в полушутливой и трогательной форме обыгрывалась старинная морская легенда (наиболее распространенный вариант этой легенды относится к 1600 году). Правда, тогда рассказ Гейне,

скорее, отложился лишь в подсознании Вагнера, чтобы со всей силой воскреснуть под грохот волн, разбивавшихся о крутые суровые норвежские скалы. Так зарождался сюжет для новой оперы, которую Вагнер будет разрабатывать в Париже, куда он стремился всей душой.

Первого августа при попутном ветре капитан дал приказ сниматься с якоря. Однако настоящая опасность еще ждала впереди. 7 августа началась страшная буря, во время которой «Фетида» чуть не погибла, словно призрак Летучего голландца был вызван из небытия фантазией композитора... Лишь в ночь на 12-е корабль вошел в устье Темзы.

Восьмидневное пребывание Вагнера в Лондоне не принесло ожидаемых плодов, хотя сам город произвел на него самое благоприятное впечатление. Музыкант рассчитывал встретиться здесь с Бульвер-Литтоном и показать ему либретто «Риенци». Но встреча не состоялась (писателя в Лондоне не оказалось), и 20 августа Рихард, Минна и верный Роббер отплыли во Францию и высадились тем же вечером в гавани Булонь-сюр-Мер (*Boulogne-sur-Mer*) с твердым намерением проститься с морем навсегда. Впереди Вагнера ждали *Париж и первый ангел-хранитель Франц Лист.*

Глава третья

ПАРИЖ И ПЕРВЫЙ АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ ФРАНЦ ЛИСТ (август 1839 года — 1886 год [\[106\]](#))

«Предчувствие разочарований, ожидающих нас в Париже, и известный страх перед ними, который мы тщательно скрывали друг от друга... побудили нас принять решение поселиться на несколько недель в Булони»^[107]. Действительно, до начала театрального сезона было еще далеко, и Вагнеры были настолько измучены путешествием, что решили дать себе небольшую передышку. Тем более что оказалось, что ее благословляет сама судьба.

Вагнер, к своей огромной радости, узнал, что Мейербер в настоящее время находится именно в Булони. Несмотря на то, что ответа от «парижского маэстро» на свое первое письмо Рихард так и не дождался, он много читал о любезности и услужливости Мейербера по отношению к молодым талантам. Он решил рискнуть и не обманулся в своих ожиданиях: «Мейербер принял меня сейчас же и чрезвычайно любезно. Он произвел на меня во всех отношениях хорошее впечатление... К моему намерению пробить себе дорогу в Париже в качестве драматического композитора он отнесся сочувственно, отнюдь не считая его безнадежным. Он разрешил мне прочитать ему текст „Риенци“, выслушал его до конца третьего действия и взял два готовых акта для просмотра. При следующем посещении он проявил самое горячее участие к моей работе... Он обещал мне рекомендательные письма к директору Большой оперы

(театр „Гранд-опера“. — М. З.) Дюпоншелю и первому дирижеру ее Габенеку»^[108].

Вагнер был благодарен Мейерберу за оказанную помощь и очарован его обходительностью. Никаких намеков на вражду якобы по национальному принципу, которая проявится впоследствии, не было и в помине. Мы будем останавливаться столь подробно на эволюции отношений двух музыкантов для того, чтобы, в том числе и на этом примере, со всей очевидностью показать, что Вагнеру изначально были абсолютно чужды любые проявления антисемитизма.

Кроме того, мы постараемся доказать один на первый взгляд парадоксальный тезис, что сама природа этого постыдного явления у Вагнера была совершенно иной, чем было принято считать до сих пор: антисемитизм Вагнера носил не *идейный*, а *личностный* и, если можно так выразиться, *точечный* характер, то есть был направлен не на нацию в целом, а на отдельных ее представителей, которым композитор не смог простить нанесенные *непосредственно ему* обиды. Вагнеру было свойственно возводить частное в ранг общественного, поэтому его, пожалуй, как никого другого нельзя рассматривать вне среды, даже вне его сиюминутного настроения. Менялись внешние обстоятельства — менялось его внутреннее мироощущение. Именно поэтому в своем литературном и эпистолярном наследии Вагнер очень часто противоречит сам себе и ни в коем случае не является последовательным проводником какой-либо одной политической или социальной идеи. Большинство работ, написанных им, создавались под влиянием текущего момента, а следовательно, не могут восприниматься в качестве отражения его истинного мировоззрения. Учитывая то, что обвинения Вагнера в антисемитизме являются наиболее серьезными, в

соответствующей главе мы остановимся на этом болезненном моменте более подробно, пока же повторим еще раз: в описываемый период Вагнер являлся уже сложившейся во всех отношениях личностью, в которой не было места никакой ксенофобии!

Шестнадцатого сентября 1839 года полные радужных надежд Рихард и Минна покинули Булонь и выехали в сторону французской столицы.

Париж того времени можно смело назвать «столицей мирового искусства». Здесь жили и писали свои бессмертные произведения Стендаль, Проспер Мериме, Виктор Гюго, Жорж Санд, Альфред Мюссе, Оноре де Бальзак, отец и сын Дюма. Сюда приезжали и подолгу жили Генрих Гейне и Карл Людвиг Берне^[109]. Музыкальное и театральное искусство также находилось на подъеме. Славу тогдашнего парижского мира музыки составляли Даниель Обер, Адольф Адан, Гектор Берлиоз^[110], Джакомо Мейербер, Джоаккино Россини^[111], который не только ставил в Париже свои оперы, но и в течение многих лет занимал там должность директора Итальянской оперы. Считали за честь поставить свои произведения в Париже и великие итальянцы Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Из Парижа пошла слава гениального польского композитора Фридерика Шопена и не менее гениального венгра Франца Листа.

Однако на Вагнера Париж, в отличие от Лондона, сразу же произвел довольно гнетущее впечатление. Улицы по сравнению с лондонским Вест-Эндом казались ему слишком узкими и грязными, бульвары — недостаточно величественными, Сена не выдерживала конкуренции с Темзой. В довершение всего по прибытии в Париж пес Роббер сбежал от хозяев...

Единственным утешением послужило то обстоятельство, что Вагнеру с женой предстояло жить в доме, в котором, согласно надписи на стене, родился великий Мольер. Композитор счел это хорошим предзнаменованием. И жестоко ошибся...

Рекомендательные письма Мейербера не произвели никакого впечатления на директора Гранд-опера Дюпоншеля (*Duponchel*), и на постановку там «Риенци» рассчитывать не приходилось. Главный дирижер Габенек (*Habeneck*), правда, обещал содействие в публичном исполнении увертюры «Колумб», но дальше репетиций дело не пошло. Для постановки «Запрета любви» в парижском театре «Ренессанс», куда Вагнер обратился по совету того же Мейербера после неудач с Грандопера, требовалось перевести либретто на французский язык, что оттягивало постановку на неопределенное время.

А пока, чтобы имя молодого музыканта стало хоть немного известным, нужно было быстро написать несколько небольших вокальных произведений и предложить их для исполнения знаменитым певцам, часто выступавшим в концертах и заслужившим любовь парижской публики.

Так в начале 1840 года появились три романса: *Dors toi enfant* («Спи, мое дитя») на стихи неизвестного поэта, *L'Attente* («Ожидание») на стихи В. Гюго и *Mignonne* (в русском переводе известен как «Роза») на стихи П. Ронсара. Кроме того, Вагнеру удалось найти французский перевод «Двух гренадеров» Г. Гейне, и он написал на этот текст романс для баритона. Однако все попытки добиться их исполнения потерпели полное фиаско.

И тут, как нельзя более кстати, в Париж возвратился Мейербер. При очередной встрече с Вагнером он ничуть не удивился реакции дирекции Гранд-опера на собственные рекомендательные письма,

из чего можно сделать вывод, что такие письма Мейербер раздавал очень многим молодым музыкантам и в театре на них уже перестали реагировать. Тогда, в Булони, маститый маэстро просто отделался таким незатейливым способом от никому не известного начинающего композитора. Теперь, в Париже, он философски заметил Вагнеру, что здесь вообще «чрезвычайно трудно добиться чего бы то ни было в области музыки». Однако Мейербер всё же решил, чтобы дать Вагнеру хоть какой-то заработок, свести его со своим издателем Морисом Шлезингером (*Maurice Schlesinger*), после чего уехал в Германию.

Несмотря на столь неблагоприятные жизненные обстоятельства, именно в это время Вагнер сумел совершить в своем творческом сознании качественный переворот. «Мне посчастливилось, — писал он, — услышать Девятую симфонию Бетховена, исполненную знаменитым оркестром (под управлением Габенека. — *М. З.*) в результате беспримерно долгого и тщательного изучения с таким совершенством и такой потрясающей силой, что передо мною сразу встало всё величие этого удивительного произведения... Вся полоса упадка моего вкуса, начавшегося, строго говоря, с неправильного понимания выразительности бетховенских творений последнего времени и нашедшего себе такую благодатную почву в опошляющих сношениях с ужасным театром, теперь сразу оказалась как бы стертой: глубокая пропасть стыда и раскаяния поглотила ее. Если внутренний перелом и подготавливался в течение последних лет главным образом моим горьким жизненным опытом, то настоящую силу и жизненность вновь ожившему старому направлению дало лишь неизъяснимое впечатление, какое произвела на меня Девятая симфония в исполнении, какого я раньше и не представлял себе. Я сравниваю это столь важное для

меня событие с подобным же решающим впечатлением, какое я вынес шестнадцатилетним юношей от „Фиделио“ в исполнении г-жи Шрёдер-Девриент. Ближайшим результатом этого было горячее желание создать именно теперь, когда весь ужас безотрадного положения в Париже всё яснее вставал перед моим сознанием и в глубине души я потерял всякую веру в какой-либо успех на том пути, по которому пошел, нечто такое, что давало бы мне глубокое внутреннее удовлетворение»^[112].

Воодушевленный Вагнер начал работу над большой симфонией «Фауст», которая в итоге так и не была написана. Но ее первая часть, законченная в 1840 году, составила «Фауст-увертюру» (*Eine Faust-Ouverture*). Пожалуй, это самое значительное и зрелое произведение молодого Вагнера. Интересно мнение П. И. Чайковского об этой увертюре как об одном «из превосходнейших творений германской симфонической литературы»: «Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема аллегро), и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка, все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезающееся в душу музыкальное произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана»^[113]. Забегая вперед скажем, что через 15 лет, в 1855 году, увертюра «Фауст» будет переработана Вагнером по совету Ф. Листа. При этом интересно отметить, что характерное романтическое развитие побочной партии в экспозиции и репризе вагнеровского «Фауста» будет

почти «дословно» воспроизведено не только в его «Тристане и Изольде» в качестве одной из любовных тем, но и в «Фаусте» самого Листа, написанном спустя 14 лет после произведения Вагнера. Так что говорить об исключительно одностороннем влиянии Листа на Вагнера по меньшей мере некорректно — оба мастера вполне благотворно влияли друг на друга, что мы вскоре рассмотрим подробнее.

«Парижские тучи» над головой Вагнера немного рассеялись — правда, совсем ненадолго. Перевод на французский язык «Запрета любви» был, наконец, сделан, и в «Ренессансе» стали готовиться к премьере. К великой радости Рихарда, в Париж приехал Генрих Лаубе. Общение с другом несколько скрасило неудачи последних месяцев.

А между тем никакого устойчивого заработка у Вагнера по-прежнему не было. Нужда заставляла его браться за любую «черную» работу. Он переписывал чужие партитуры, делал переложения чужих произведений для различных инструментов, просматривал корректуру чужих опер... Вагнерам приходилось переезжать с квартиры на квартиру в поисках более дешевого жилья. Чтобы хоть как-то сводить концы с концами, они были вынуждены даже брать к себе на съемные квартиры жильцов, деля с ними оплату. Минна нервничала, а Париж не скупился на неприятные сюрпризы.

В «Ренессансе» уже шли первые репетиции «Запрета любви», как вдруг композитор узнал о банкротстве и закрытии театра. Это было крушение последних надежд на успех в ненавистном Париже. Однако Вагнер предпринял последнюю попытку. Он вспомнил то неизгладимое впечатление, какое оставил в его душе сюжет «Летучего голландца», и решил, что эта мрачная легенда вполне пригодна для одноактной оперы: «Минуя опротивевший мне оперный механизм, я

мог сконцентрировать его на простом драматическом действии между главными персонажами. Рассматривая вопрос с практической стороны, я думал, что гораздо легче будет пристроить одноактную оперу, какие часто ставятся перед балетом»^[114]. В середине лета Париж вновь посетил Мейербер. Узнав о намерении своего молодого знакомого написать оперу «Летучий голландец», он посоветовал показать либретто, когда оно будет закончено, новому директору Гранд-опера Леону Пийе (*Pillet*)^[115].

Пока же опера не была готова, нужно было на что-то жить, и Вагнер согласился на предложенную Шлезингером работу в издаваемой им «Газеттэ музикале» (*Gazette musicale* — «Музыкальная газета»). Единственное затруднение состояло в том, что Вагнер не владел французским языком и половину гонорара за статьи приходилось отдавать переводчику.

Однако отныне Вагнер уже всерьез начинает карьеру писателя-публициста. В частности, именно в газете Шлезингера появляются знаменитые позднее работы Вагнера: статья «О сущности немецкой музыки»^[116], напечатанная 12 июля 1840 года (первоначальное название *De la musique allemande* — «Немецкая музыка») и открывшая цикл вагнеровских «парижских» статей, в который вошли написанные в том же году «Художник и публика», «Виртуоз и художник» (первоначальное название *Du métier de virtuose et de l'indépendance de compositeur, fantaisie esthétique d'un musicien* — «О ремесле виртуоза и о независимости композитора, эстетическая фантазия музыканта»).

Но, пожалуй, главной и наиболее показательной работой Вагнера в этот период следует признать новеллу «Паломничество к Бетховену», напечатанную в трех номерах «Газеттэ музикале» (19, 22 ноября и 3

декабря 1840 года). В ней Вагнер впервые сделал попытку последовательно изложить свои мысли об «универсальном художественном произведении», «произведении искусства будущего», учение о котором впоследствии составит основу вагнеровской эстетики. Кстати, «Паломничество к Бетховену» удостоилось восторженного отзыва от Генриха Гейне и Гектора Берлиоза, напечатанного в «Журнальде Дебю» (*Journal des Débuts* — «Газета дебютов»). Чуть позже, в начале 1841 года, Вагнер написал автобиографический вариант «Паломничества», названный «Конец одного музыканта-иностранца в Париже» (*Un musicien étranger a Paris*). В нем он в юмористической форме рассказывает о своих мытарствах во французской столице. Правда, финал сатирического произведения трагичен... Любопытен отзыв Гейне на новеллу Вагнера: «Такую вещь и Гофман не был бы в состоянии написать».

Выплеснув на страницы новеллы всю боль и унижения, которые ему пришлось претерпеть в «столице мирового искусства», Вагнер весьма своеобразно отомстил своим обидчикам. Это первый пример его «сведения счетов» через публицистику, к чему впоследствии он будет прибегать довольно часто.

Теплое отношение Берлиоза к статьям Вагнера дало последнему повод искать более близкого знакомства. Шлезингер представил композиторов друг другу, и с тех пор они стали довольно часто встречаться. Творчество Берлиоза не могло оставить Вагнера равнодушным: «Это был для меня совершенно новый мир, в котором я хотел разобраться с полным беспристрастием, исходя только из личных впечатлений... Фантастическая смелость и необыкновенная ясность самых рискованных комбинаций, встававших с такой отчетливостью, что они казались почти осязаемыми, совершенно подавляли мое собственное музыкально-поэтическое чувство...

„Похоронная симфония в память жертв Июльской революции“, написанная для громадного, самым остроумным образом скомбинированного военного оркестра и исполненная летом 1840 года по случаю открытия Июльской колонны на площади Бастилии, показала мне всё величие и мощь этой в своем роде единственной и несравненной художественной натуры... В то время я чувствовал себя школьником перед Берлиозом»^[117].

Творческие устремления обоих музыкальных гениев во многом были тождественны. Оба стремились возвести музыкальное искусство на качественно новую высоту. Идея программной музыки, основная в творчестве Берлиоза, была близка Вагнеру; эксперименты в области оркестровки, успешно реализованные Берлиозом, также оказали на его коллегу самое непосредственное влияние. Но в целом их пути, пересекшиеся однажды, разошлись — хотя бы потому, что Берлиоз даже в своем оперном творчестве в первую очередь оставался *программно-симфоническим композитором*, а Вагнер в итоге пошел по пути *создателя музыкальной драмы*.

Вагнер писал не только для Шлезингера, но и для «Дрезднер Абендцайтунг» («Дрезденской вечерней газеты»), благодаря посредничеству Карла Готфрида Теодора Винклера (*Winkler*), издателя, переводчика, известного театрального деятеля и критика, писавшего под псевдонимом Теодор Хелл (*Theodor Hell*). В свое время он был другом Вебера, автором либретто его оперы «Три Пинто»^[118], в течение многих лет издавал литературный журнал «Пенелопа» и, наконец, с 1817 по 1843 год возглавлял «Дрезднер Абендцайтунг», первую в Германии газету музыкально-литературной критики. Соответственно, для Шлезингера Вагнер писал пространные *музыкально-философские* эссе, а для

Винклера — преимущественно рецензии на текущие театральные постановки.

Но несмотря на столь обширную литературную деятельность и нехватку времени, связанную с заботами о добывании хлеба насущного, он не оставлял главное дело своей жизни — работу над оперой. Наконец, 19 ноября 1840 года он полностью закончил свое новое творение, названное «Кола ди Риенци, последний из трибунов» (*Cola di Rienzi derletzte der Tribuneri*), — «обширнейшую из всех своих опер». Действительно, «Риенци» состоит из пяти актов и является настоящей *большой оперой*, написанной по всем канонам жанра: героико-исторический сюжет, монументальность, драматизм, красочность и декоративность, изобилие сценических эффектов и массовых сцен.

На площади перед Латеранским собором собирается толпа сторонников главы аристократического рода Паоло Орсини и пытается похитить сестру папского нотариуса Риенци, Ирену. Появляются враждебные им сторонники главы другого аристократического клана, Стефано Колонны. Завязывается потасовка. Между тем сын Колонны Адриано вступается за Ирену, а кардинал Раймондо тщетно пытается успокоить разбушевавшиеся толпы. Его поддерживает народ, возмущенный произволом аристократов. Появляется Риенци, который произносит страстную обличительную речь и клянется освободить народ. Он мечтает восстановить суровую республику прежних дней на месте развращенного Рима. При этом Риенци удивлен, что аристократ Адриано смело защищал Ирену. Но Адриано обещает быть верным сторонником Риенци: он влюблен в Ирену и готов ради нее на всё. Предубеждения Риенци против него рассеиваются. Народ хочет провозгласить Риенци королем, но он предпочитает именоваться народным

трибуном, как в славные времена Римской республики. Кардинал под всеобщее ликование благословляет Риенци; власть аристократов повержена. Вестники мира объявляют о победе и провозглашают свободу Рима. Однако сами аристократы приносят Риенци ложную клятву верности. Колонна и Орсини объединяются и замышляют заговор против него с целью возвращения своей власти. Орсини собирается осуществить покушение на трибуна. Адриано подслушал разговор Колонны и Орсини. Теперь он поставлен перед трагическим выбором: предать своего отца или нарушить клятву верности Риенци. Он пытается отговорить заговорщиков, но Колонна грубо отталкивает его. Адриано решается открыть заговор Риенци и, когда гости собираются на пир, предупреждает его о грозящей опасности. Во время пантомимы и балета на сюжет из древнеримской истории Орсини ударяет Риенци кинжалом. Но трибун защищен панцирем и остается невредим. Народ требует смерти заговорщиков, но Риенци по просьбе Адриано дарует им прощение. Однако враги не оценили его великодушия. Они бегут из Рима, вооружаются и вновь готовы к борьбе за власть. Между тем и народ недоволен проявленной Риенци мягкостью. Трибуну с трудом удастся вдохновить соратников на защиту Рима. На этот раз победа вновь осталась за Риенци, Колонна и Орсини убиты. Адриано в отчаянии собирается мстить трибуну за отца. И вновь на площади перед Латеранским собором римские граждане обсуждают последние события: Риенци своим вмешательством в закон об избрании германского императора восстановил против себя и императора, и папу. Немецкие послы покинули город, волнение растет, а Адриано распаляет ненависть людей к трибуну. Вот-вот вспыхнет восстание. Риенци во главе торжественной процессии подходит к собору, собираясь на богослужение. Он не

чувствует опасности и стыдит народ, рассказывая о былой римской доблести. Неожиданно из собора кардинал и священнослужители провозглашают папское проклятие Риенци. Народ в ужасе отшатывается от него. Лишь Ирена остается верна брату. В своем дворце Риенци молится о том, чтобы его дело не погибло. Он говорит вошедшей сестре о своей пламенной любви к Риму. Ирена готова разделить с братом его участь. В зал вбегает Адриано и пытается увести Ирену с собой, поскольку народ уже пытается поджечь дворец. Однако Ирена отталкивает Адриано, и он в ярости уходит. Риенци тщетно пытается в последний раз обратиться к согражданам с балкона. Его никто не слушает, народ забрасывает дворец факелами. Риенци и Ирена погибают под обломками горящего здания. В последний момент Адриано, не выдержав, бросается к Ирене и тоже гибнет в пламени.

Как мы уже говорили, «Риенци» еще никак нельзя назвать реформаторской оперой; Вагнер ни на йоту не отступает от традиционных форм арий, ансамблей, хоров. В действие введен практически обязательный для жанра большой оперы балет. В то же время это произведение, вдохновенное и поистине драматическое. Вагнер уже отошел от исключительно внешнего блеска большой оперы, но драматизм ситуаций передает лишь музыкальными средствами, не стараясь поднять уровень поэтического текста на ту же высоту, на которую поднята музыка. По словам А. Лиштанберже, «„Риенци“ есть драма по тому же праву, как и прочие произведения Вагнера. Только при разработке этой драмы художник придал больше значения музыкальной стороне своей работы, чем поэтической: слово служило ему лишь для того, чтобы вкратце набросать внешние контуры произведения, чтобы представить действующих лиц и установить общий план, не особенно заботясь о том специальном

поэтическом значении, которое мог иметь этот эскиз сам по себе; напротив, все свои заботы он сосредоточил на музыкальном воплощении драматической идеи, полагая, что и одной музыки достаточно для того, чтобы посвятить зрителей в страдания действующих лиц, выводимых на сцене, и сообщить им кое-что из того восхищения, которое сам он чувствовал перед величавой фигурой Риенци вместе с его идеями»^[119].

Можно сказать, что в «Риенци» Вагнер идет по берлиозовскому пути программной музыки и выступает более симфонистом, чем оперным композитором мейерберовской школы. Таким образом, утверждать, что Вагнер находился под влиянием Мейербера, можно лишь с большой осторожностью. А после «Риенци» он вообще отойдет от большой оперы, в рамки которой его музыкальные драмы никак не вписываются. Как впоследствии Вагнер разрешит для себя «спор за первенство» музыки, поэзии и пластического искусства и как в связи с этим будет оценивать свою первую *оперу-драму*, мы рассмотрим в соответствующей главе, в которой речь пойдет о вагнеровской реформе оперного искусства. Теперь же укажем лишь на то, что «Риенци» — это уже прямой путь к этой реформе, та точка отсчета, с которой в творчестве Вагнера *оперный композитор* окончательно уступает место *композитору-драматургу*.

Закончив «Риенци», Вагнер надеялся быстро пристроить свою оперу в театр. Как-никак это была действительно *большая опера*, любимая французами. Однако это оказалось не так-то просто. В итоге Вагнер предложил свою оперу Дрезденскому театру и с нетерпением стал ждать решения дирекции, а до тех пор вновь погрузился в нужду. Зима 1840/41 года стала, пожалуй, одним из самых тяжелых периодов его

пребывания в Париже. Денег катастрофически не хватало; Вагнеру опять пришлось взяться за ненавистное ремесло аранжировщика — в частности, он перекладывал для фортепьяно «Фаворитку» Доницетти, оперу, которая ему совсем не нравилась.

Самым печальным итогом бедственного положения Вагнера стало его заключение в долговую тюрьму. Сохранилось полное отчаяния письмо Минны Теодору Апелю: «Немногих слов довольно, чтобы пояснить повод к моему письму — сегодня утром Рихард вынужден был покинуть нас, чтобы переехать в долговую яму; не могу успокоиться — всё кружится перед глазами... К своему ужасу, я еще раньше узнала сумму, какую Рихард задолжал Вам; Вы добывали для него деньги, пользуясь своим кредитом, но что те времена по сравнению с нынешними? Теперь жертва, пожалуй, уместнее, потому что есть надежда, что в течение одного-двух лет можно будет расплатиться с подобным долгом» ^[120]. Неудивительно, что Париж оставил в душе Вагнера самые беспросветные воспоминания.

Пережив в таких условиях зиму и весну, Вагнер, освободившись, нашел в себе силы вернуться к работе над «Летучим голландцем». Первоначальный сюжет для одноактной оперы он показал Леону Пийе, как в свое время и советовал Мейербер. Результат оказался весьма неожиданным. Пийе сюжет понравился, но... он предложил продать либретто другому композитору, так как был связан обязательством предоставлять подобные сюжеты для небольших опер различным композиторам. А, основываясь лишь на рекомендации Мейербера, Вагнеру нечего было и думать получить самому подобный заказ раньше чем через семь (!) лет. Сначала он с негодованием отверг предложение Пийе. Но нужда сделала свое дело. Либретто было оценено в 500 франков. Он получил эти деньги в кассе Грандопера

и с чистой совестью забыл *французского* «Голландца», твердо решив разработать этот сюжет вновь уже для *немецкой* сцены. Кстати, впоследствии Вагнер с удовлетворением узнал, что опера на его сюжет, переименованная в «Корабль-призрак» (*Vaisseau fantome*), написанная французским композитором немецкого происхождения Пьером Луи Филиппом Дитшем (*Dietsch*), провалилась. С самим Дитшем судьба еще столкнет его при весьма драматических обстоятельствах.

Взяв напрокат рояль, Вагнер в рекордные сроки — всего за семь недель лета — закончил оперу, вплоть до инструментовки. Точная дата окончания «Голландца» задокументирована самим композитором — 22 августа 1841 года. Теперь нужно было думать о том, где ее поставить. Забегая вперед скажем, что обе оперы «парижского периода» Вагнера — «Риенци» и «Летучий голландец» — получают свое сценическое воплощение в Дрездене соответственно в 1842 и 1843 годах. К «Летучему голландцу» мы еще вернемся, рассказывая о «дрезденском периоде» творчества Вагнера. А пока остановимся еще на одном событии 1841 года, значение которого композитор оценил лишь спустя несколько лет. Тогда же оно принесло ему лишь еще одно разочарование...

Считается, что Вагнер впервые встретился с великим пианистом-виртуозом и композитором Францем Листом в марте 1841 года по совету Генриха Лаубе. Однако содержание первого письма Вагнера Листу, датированного 24 марта, дает нам право утверждать, что первое мимолетное знакомство состоялось раньше — осенью 1840-го. Вообще о развитии отношений двух композиторов лучше всего говорит их переписка. Поэтому нам придется приводить многочисленные цитаты из их писем друг другу разных лет, что даст нам

возможность лучше и глубже понять, что же связывало эти две творческие натуры.

Это важно еще и потому, что сам Вагнер в «Обращении к моим друзьям» (1851) пишет: «Я хочу здесь подробнее остановиться на характере этой дружбы, так как некоторым она, вероятно, представляется парадоксальной. Я создал себе репутацию человека, во многих отношениях отталкивающего и совершенно неуживчивого, и потому сообщать о полных любви отношениях с этим человеком является для меня своего рода потребностью» ^[121].

Кстати, музыканты были почти ровесниками; разница в их возрасте составляла всего год и семь месяцев: Лист родился 22 октября 1811 года, а Вагнер — 22 мая 1813-го. Однако к моменту их знакомства первый был уже признанным мастером, а второй только начинал свой путь в искусстве. Поэтому-то их первоначальные отношения строились по принципу покровительства маститого маэстро молодому таланту, о чем красноречиво свидетельствует первое письмо Вагнера Листу:

«Милостивый государь! Если я решаюсь беспокоить Вас этими строками, то опираюсь при этом на ту любезность, с какою *Вы приняли меня поздней осенью прошлого года, во время Вашего краткого пребывания в Париже, после того, как я мимолетно был представлен Вам господином Шлезингером* (курсив наш. — М. З.). Однако еще одно обстоятельство внушает мне смелость сделать этот шаг. Один из моих друзей, литератор Генрих Лаубе, писал мне прошлым летом из Карлсбада, что он познакомился там с каким-то Вашим соотечественником, который гордился тем, что имеет честь состоять в близких с Вами отношениях. Лаубе говорил этому господину обо мне, о моих планах и настолько заинтересовал его мною, что тот сам

вызвался оказать мне протекцию, как только он переедет в другой курорт, где должен встретиться с Вами. Вы видите, милостивый государь, на какие отдаленные и неопределенные комбинации я принужден возложить великую для меня надежду. Вы видите, с каким сердечным трепетом я цепляюсь за слабые возможности открыть для себя путь к безмерному счастью. Могу ли я рассчитывать, могу ли надеяться, что обещание того господина получит осуществление? Моя неизменно несчастная звезда почти запрещает мне верить в это. Но я считал своим долгом задать Вам этот вопрос и просить о простом знаке внимания с Вашей стороны: „да“ или „нет“? С глубочайшим почтением Ваш покорный слуга

Рихард Вагнер»^[122].

Как следует из приведенного выше письма, Вагнер был представлен Листу Шлезингером, но Лист, вокруг которого всегда находилась целая толпа поклонников и жаждущих покровительства молодых талантов, просто не заметил еще одного *соискателя*. Лаубе в свою очередь настаивал на более тесном их знакомстве и, как только «великий венгр» вновь приехал в Париж, тотчас сообщил об этом Вагнеру, прибавив, что Лист отличается великодушием и наверняка захочет оказать помощь начинающему композитору. Следуя настоятельному совету друга, Рихард поспешил к Листу в отель. Воспоминания об этой фактически первой настоящей встрече врезались в его память со всеми мельчайшими подробностями, хотя эта встреча и принесла ему лишь разочарование...

«Это было утром. Я был принят и застал в салоне несколько лиц, к которым через некоторое время вышел Лист, приветливый и разговорчивый, в домашнем платье. Завязался живой разговор на французском языке о впечатлениях последней артистической

поездки Листа по Венгрии, разговор, в котором я не мог принять никакого участия. По правде сказать, я начинал уже скучать, когда Лист любезно обратился ко мне с вопросом, чем он мог бы мне служить. По-видимому, о рекомендации Лаубе он ничего не помнил, и я ответил только одно, что хотел бы познакомиться с ним, против чего и он, по-видимому, ничего не имел. Со своей стороны он заверил меня, что не забудет прислать билет на предстоящее большое *matinee*^[123]. Сделанная мною попытка завязать разговор об искусстве свелась к тому, что я спросил его, знаком ли он, кроме шубертовского „*Erlkönig*“^[124], с балладой на ту же тему Лове^[125]. Лист ответил отрицательно, и на этом окончился наш разговор. Уходя, я оставил ему свой адрес, по которому его секретарь Беллони скоро прислал мне при любезном письме пригласительный билет... Зал был переполнен, трибуна, на которой стоял концертный рояль, была окружена тесным кольцом дам, представлявших сливки парижского общества. Я присутствовал при восторженных овациях виртуозу, которому удивлялся весь мир, прослушал ряд блестящих пьес... и вернулся домой, сохранив в душе одно только впечатление: оглушенности... К Листу я более не заявлялся»^[126].

При более близком знакомстве Вагнер увидел в Листе, если можно так выразиться, «представителя большой оперы», то есть человека, заботящегося лишь о внешних блестящих эффектах, стремящегося любыми средствами угодить публике, априори безвкусной, в ущерб поискам высокого и глубокого смысла в искусстве. К тому времени вся эта мишура была уже настолько чужда Вагнеру, о чем он очень образно и эмоционально написал в статье «Виртуоз и художник», что очередная *модная звезда* не могла не вызвать в нем ничего кроме раздражения. Не от такого человека

надеялся Вагнер получить помощь и поддержку в своих новаторских начинаниях. И всё же, будучи одаренным тонким музыкальным чутьем, Вагнер не мог не почувствовать, что за этим внешним блеском скрывается очень большой талант, причем родственный его собственному.

Позднее, 5 мая 1841 года, на страницах «Дрезднер Абендцайтунг» Вагнер высказался по этому поводу довольно откровенно: «Кем мог бы стать и стал бы Лист, если бы не был знаменитым, вернее, если бы из него не сделали знаменитости? Он мог бы стать и стал бы свободным художником, божеством, в то время как теперь он раб самой безвкусной публики, публики виртуозов!»^[127]

Однако со временем «венгерский виртуоз» сыграл настолько важную роль в жизни Вагнера, что на их взаимоотношениях стоит остановиться особо. Поэтому мы ненадолго прервем повествование о жизни Вагнера, чтобы проследить хронологию великой дружбы, не имеющей аналогов в истории мировой музыки. Это поможет нам лучше понять поведенческие мотивы Вагнера и позволит больше не останавливаться на разборе отдельных фактов его биографии, связанных с Листом.

Итак, повторим, что после встречи двух музыкантов в Париже в конце марта 1841 года Вагнер остался разочарованным своим «собратом по цеху». А Лист, вполне естественно, скоро вновь забыл о неизвестном композиторе, произведений которого он ни разу не слышал.

Следующая их встреча произошла в декабре 1842 года в Берлине, куда Вагнер приехал, сопровождая Вильгельмину Шрёдер-Девриент. Знаменитая певица была приглашена для участия в большом придворном концерте, а Вагнер надеялся добиться постановки

своего «Летучего голландца». Спустя несколько лет он вспоминал о своей второй встрече с Листом: «В моем личном деле я на этот раз не пришел ни к какому определенному результату, но зато встретился здесь с Францем Листом, и встреча эта, представлявшая вообще для меня большой интерес, имела огромное, ни с чем не сравнимое значение для всего моего будущего»^[128].

Организатором этой эпохальной встречи стала Шрёдер-Девриент. Лист, как и она, являлся участником большого придворного концерта; он уже был наслышан о прошедших с успехом нескольких представлениях «Риенци», но сам эту оперу еще не слышал. Шрёдер-Девриент, заметив интерес Листа к автору «Риенци», немедленно попеняла ему: «...композитор, о котором он расспрашивает с таким живым интересом, тот самый бедный музыкант, с которым он недавно „так гордо обошелся“ в Париже»^[129]. При личной встрече с Вагнером Лист сознался, что «ему было больно и страшно допустить, чтобы кто-нибудь имел основание жаловаться на дурное обращение с его стороны». «Искренняя сердечность и простота, — писал Вагнер в мемуарах, — с какой Лист говорил о недоразумении между нами, произвели на меня... необыкновенно приятное и подкупающее впечатление... Уходя, он опять обратился ко мне с сердечным заверением, что приложит все старания услышать „Риенци“ и, во всяком случае, постарается загладить впечатление, созданное несчастным стечением обстоятельств, и внушить мне лучшее о себе мнение»^[130].

Лист сдержал свое обещание насчет «Риенци». Опера произвела на него настолько сильное впечатление, что он тут же принял решение подробнейшим образом изучить все произведения ее автора и рекомендовать их к постановке «где только

возможно». Можно сказать, что именно «Риенци», отношение к которому самого Вагнера будет впоследствии довольно критичным, навсегда соединил двух композиторов узами сначала *творческой*, а затем и *личной* дружбы.

В 1844 году музыканты вновь встретились в Дрездене. Тогда в репертуаре Дрезденского театра не было «Риенци», и Лист настойчиво просил дирекцию поставить оперу вне очереди, а Вагнеру в личной беседе выказал восторженное отношение к его произведению, чем тронул его до глубины души. Именно после этой встречи Лист по-настоящему принял участие в судьбе Вагнера, всё чаще и чаще давая ему возможность убедиться в искренности своего расположения. В отличие от Мейербера, который в основном отделялся рекомендательными письмами, перекладывая, таким образом, непосредственную заботу о своем протеже на других людей, Лист *сам* оказывал Вагнеру практическую помощь. Он пропагандировал произведения Вагнера, добивался их постановки, дирижировал ими, снабжал Вагнера деньгами и ценными советами, всячески опекал его, как своего собственного сына. Натура Листа позволяла ему прочно стоять на земле, а не витать в облаках, что было свойственно горячей и порывистой натуре Вагнера. Можно смело утверждать, что без поддержки Листа, проявляющейся во всём — от незначительных житейских мелочей до по-настоящему критических ситуаций, — Вагнер не смог бы достичь вершин своего творчества и, очень возможно, вообще погиб бы. Так что Лист, будучи почти его ровесником, в некоторой степени является его *творческим отцом*, не говоря уже о том, что Вагнер впоследствии в действительности стал ему родственником, женившись на его дочери Козиме^[131].

Ободренный знаками внимания со стороны Листа, Вагнер в 1846 году прислал ему партитуры «Риенци» и «Тангейзера» с просьбой содействовать постановке опер. Лист, оказывавший покровительство очень большому числу музыкантов из разных стран, к Вагнеру чувствовал особое расположение, считая его талант исключительным явлением в мировом музыкальном искусстве.

Очень показательной для развития отношений двух музыкантов явилась их встреча летом 1848 года. Тогда из-за революционных событий Лист прервал предпринятую совместно с Каролиной Сайн-Витгенштейн^[132] поездку по местам, где прошла его юность, и возвратился в Веймар, где с февраля этого года он поселился на долгие годы. По пути он остановился в Дрездене, где в гостинице «Сакс» встретился с Вагнером. К тому времени Лист уже не просто *оказывал покровительство* Вагнеру, а по велению сердца *помогал другу и единомышленнику*, о чем опять же красноречиво свидетельствует их переписка. Кстати, с того времени она стала носить искренний, непринужденный, дружеский характер: в вагнеровских письмах обращение «Милостивый государь» было заменено на «Любезный друг», а подпись «покорный слуга» — на «вечно твой Рихард Вагнер».

Письмо Вагнера, датированное 23 июня, было послано в Веймар сразу же после дрезденской встречи: «Мой превосходный друг!.. Моя судьба складывается неудачно, и внезапно мне пришло в голову, что, возможно, Вы могли бы помочь мне. Я решил сам издать три свои оперы („Летучий голландец“, „Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге“ и „Лоэнгрин“. — М. З.)... для этого мне требуется 5000 талеров. Могли бы Вы их мне достать? Есть ли у Вас самого деньги на это или,

может быть, Вы знаете кого-нибудь, кто ради Вас предоставил бы в мое распоряжение такую сумму? Разве не было бы чрезвычайно интересно, если бы Вы стали издателем-владельцем моих опер? Чтобы я вновь стал *человеком*, человеком, который мог бы жить, художником, который больше никогда в жизни ни у кого не просил бы ни гроша, который довольствовался бы тем, что может самоотверженно, с радостью работать. Дорогой Лист, этими деньгами Вы выкупили бы меня из рабства. Как крепостной, я, наверное, стоил бы таких денег, как Вы полагаете?»^[133] 4 июля Лист написал ответ, в котором, в частности, сообщил: «... поехать сейчас в Дрезден для меня невозможно, но, быть может, Бог даст, и обстоятельства мои сложатся так, что я смогу предложить Вам как искренний и преданный Ваш почитатель и друг свои незначительные и весьма сокращающиеся услуги»^[134]. В свое время баварского короля Людвига II будут упрекать в том, что он расходует на Вагнера огромные средства; в процентном соотношении доходов короля и концертирующего музыканта Лист тратил на своего друга ничуть не меньше.

В августе 1848 года Вагнер сам прибыл к Листу в Веймар, в связи с чем тот написал своему секретарю Гаэтано Беллони очень характерное письмо, содержащее следующие строки: «Со вчерашнего дня здесь дрезденский капельмейстер Рихард Вагнер. Вот уж он — удивительный гений, да, гений-новатор, в котором так нуждается эта страна; новое и блестящее явление в искусстве»^[135].

С момента знакомства с творчеством Вагнера Лист считал делом своей жизни пропагандировать его произведения. 12 ноября он впервые дирижировал в Веймаре увертюрой к «Тангейзеру». Возможно, тогда же у Листа родилось решение избрать для постановки в

Веймарском театре именно эту оперу для торжественного празднования дня рождения великой герцогини Веймарской Марии Павловны^[136] (16 февраля), когда по традиции, заведенной самим Листом, в местном театре обязательно давали новую оперу немецкого композитора. Лист настолько самоотверженно взялся за осуществление этого плана, преодолев многочисленные трудности, связанные с постановкой, что премьера прошла блестяще. Вагнер испытал чувство глубокой благодарности за столь явное признание своего таланта: «Дорогой мой друг Лист!.. Вот уже четыре года как мой „Тангейзер“ был опубликован, но ни один в мире театр не счел нужным поставить его. Нужно было Вам приехать издалека в этот маленький городок, где имеется крохотный придворный театрик, и тотчас же приступить к работе, чтобы продвинуть на шаг вперед расстроенные дела Вашего бедного друга. Не тратя времени на лишние разговоры, на препирательства, Вы взялись за совершенно новую для Вас работу и разучили мою оперу. Будьте уверены, что никто лучше меня не знает, что значит в настоящих условиях поставить такое произведение на сцене. Вам пришлось отдать работе всего себя, пожертвовать собой, напрячь все нервы, сосредоточить на этой работе все способности своей души и иметь перед своим взором лишь одну цель: показать миру творение своего друга, причем показать его хорошо и так, чтобы это принесло Вашему другу пользу. Дорогой мой друг, Вы, словно по волшебству, открыли меня... и я почерпнул из этого силы, чтобы устоять. Я и этим обязан Вам»^[137].

Ответ Листа от 26 февраля 1849 года также показателен: «Мой милый, дорогой друг, я так многим обязан Вашему удивительному гению, пылающим, мощным страницам „Тангейзера“, что обращенные ко

мне слова Вашей благодарности просто приводят меня в смущение. Ведь это мне следовало бы быть благодарным за большую честь и счастье — иметь возможность дирижировать Вашей оперой. Прошу Вас, отныне и навсегда считайте меня своим самым ревностным и самым преданным почитателем; будете ли Вы вдали или вблизи, Вы всегда можете рассчитывать на меня и располагать мною»^[138].

Окончательным манифестом творческого союза Листа и Вагнера является ответ Вагнера на процитированное выше письмо: «...не думаете ли Вы, что мы оба стоим на самом лучшем пути? Мне кажется, что если бы этот мир принадлежал нам, мы доставили бы человечеству много радости. Я надеюсь, что мы всегда будем находиться в согласии друг с другом. Те, кто не хотят идти с нами, пусть отстают; так скрепим же наш союз»^[139].

Вскоре Листу представился случай не только помочь другу в творческом плане, но и напрямую спасти его. В мае 1849 года Вагнер якобы принял участие в Дрезденском восстании, за что был объявлен государственным преступником и ему чуть ли не грозила смертная казнь. 13 мая он приехал в Веймар с просьбой о помощи. Листу, всегда очень далекому от политики, удалось скрывать его от преследований полиции вплоть до 23 мая. С помощью друга Вагнер перебрался в Цюрих, где они с женой на деньги, присланные им же, сняли квартиру.

В письме от 5 декабря 1849 года читаем: «Любезный друг мой Лист! Видит Бог, чем больше я думаю о своем будущем, тем глубже сознаю, какого друга я имею в твоём лице. При всём различии наших индивидуальностей всё более и более чувствую ту редкую привязанность, ту доброту, которую ты лелеешь по отношению ко мне, если, не считаясь со многими

моими особенностями, без сомнения, не симпатичными для тебя, ты один — из всех моих друзей — оказываешь мне самое деятельное внимание. В этом ты настоящий поэт, с полною незаинтересованностью воспринимающий каждое явление жизни, во всей его правде, именно таким, каким оно представляется по существу»^[140].

Живя в Цюрихе, Вагнер уже имел возможность спокойно перемещаться по странам Европы; лишь путь в Германию был ему заказан. Лист остался на родине Вагнера его своеобразным доверенным лицом. Вагнер чувствовал с ним духовное родство и полное взаимопонимание и доверил ему самое дорогое — судьбу своих произведений на немецкой сцене. 21 апреля 1850 года, находясь в Париже, он попросил Листа о содействии в постановке «Лоэнгрина»: «Друг мой, я только что просмотрел несколько страниц партитуры „Лоэнгрин“ — вообще говоря, я не перечитываю никогда моих работ. Меня охватило невыразимо страстное желание увидеть эту вещь на сцене. Взываю к твоему сердцу. Поставь „Лоэнгрин“! Ты единственный человек, к которому обращаюсь с этой просьбой. Никому, кроме тебя, я не мог бы доверить осуществления этого дела. Но тебе поручаю его с полным и радостным спокойствием. Поставь, где хочешь, всё равно, хотя бы только в одном Веймаре! Уверен, что ты создашь все возможные и необходимые для этого средства и никаких препятствий не встретишь. Поставь „Лоэнгрин“! Пусть его рождение в мире будет делом твоих рук!»^[141]

Лист с готовностью тотчас взялся за дело. «Поверь, что ты неизменно очень близок моему сердцу. Твоего „Лоэнгрин“ мы исполним в условиях самых исключительных и наиболее благоприятных с точки зрения успеха»^[142], — писал он другу в июле по поводу

готовящейся постановки. На это Вагнер ответил еще более горячим письмом. «Вот что я должен сказать: ты настоящий друг! Ничего другого не скажу, так как если теоретически я и всегда считал мужскую дружбу благороднейшей и возвышеннейшей формой человеческих отношений, то сейчас ты облек живую плотью мое воззрение на этот предмет. Ты один показал не только моему уму, но и моим чувствам, моему осязанию, что такое настоящий друг. Не благодарю тебя, потому что за это ты должен благодарить сам себя и радоваться, что ты именно такой, а не другой. Возвышенно иметь друга, но еще возвышенней быть другом самому. То обстоятельство, что я нашел такого человека, как ты, не только отрешило меня от страданий, связанных с изгнанием из Германии, но и стало для меня истинным счастьем, ибо сам я не мог бы извлечь для себя из Германии столько, сколько извлек из нее ты. Но для этого нужно быть тобою! Не могу писать тебе хвалу. Когда мы с тобой увидимся, скажу тебе ее живым словом... Одно только меня беспокоит: что ради меня ты забываешь сам себя. А вернуть тебе то, что ты теряешь, я не могу... Итак, если ты поставишь „Лоэнгрина“ с полным удовлетворением, то приготовлю для тебя и „Зигфрида“ — только для тебя и только для Веймара. Еще два дня назад я не поверил бы, что приду к такому решению. Вот чем я тебе обязан!»^[143]

Уже 28 августа 1850 года, в день рождения Гёте, премьера «Лоэнгрина» состоялась под управлением Листа, давшего опере, по словам Вагнера, «рождение в мире». Впоследствии Лист написал брошюру, посвященную этому произведению. После премьеры «Лоэнгрина» Лист выхлопотал у Веймарского двора аванс для Вагнера в размере 500 талеров, чтобы дать

тому возможность спокойно продолжать работу над новой музыкальной драмой.

Последующие годы были у Вагнера заняты разработкой целого цикла драм, посвященных Зигфриду. Именно тогда он задумал план своей знаменитой грандиозной тетралогии «Кольцо нибелунга»^[144], которым поделился лишь с Листом в письме от 20 ноября 1851 года. Друг с энтузиазмом поддержал начинание Вагнера. Можно смело сказать, что если бы в годы создания «Зигфрида» Вагнер был лишен заботы Листа, он не смог бы завершить это произведение.

Кстати, стараниями Листа музыкальные драмы Вагнера не только увидели свет ramпы. Он стремился содействовать их дальнейшей популярности с помощью печатного слова, публикуя многочисленные статьи и брошюры, посвященные творчеству своего друга. Это и «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге», и «Лоэнгрин», и «Летучий голландец», а позднее и статья «Золото Рейна» — об опере, постановку которой на сцене Веймарского театра осуществить так и не удалось.

Лист не только всеми силами неустанно пропагандировал произведения Вагнера, но и по-прежнему помогал значительными суммами для обеспечения сносного материального положения изгнанника. Кроме того, в феврале 1853 года Лист осуществил грандиозный проект — «неделю Вагнера» в Веймаре, в течение которой были даны «Летучий голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин».

Но еще раньше, 2 июля 1853 года, Лист приехал в Цюрих. Эта встреча была одним из самых радостных событий в дружбе двух композиторов. Лист писал княгине Каролине Витгенштейн: «Меня он любит от всей души и беспрестанно повторяет: „Видишь, чем я

тебе обязан!“». Восьмидневное пребывание Листа в Цюрихе дало свои творческие плоды — Вагнер с новыми силами и энергией взялся за композицию «Золота Рейна», которую детально обсудил с другом. В октябре они встретились вновь, и Вагнер даже сопровождал Листа в поездке в Париж. Благородство и бескорыстие Листа, который, не жалея сил и времени, несмотря на многочисленные трудности, занимался пропагандой творчества Вагнера в Германии и за ее пределами, а также, как мог, морально поддерживал друга, помогли Вагнеру пережить наступивший в конце 1853 года духовный кризис.

1854 год знаменуется в первую очередь серьезным увлечением философией Артура Шопенгауэра^[145], а также детальным знакомством с «Божественной комедией» Данте. И нигде нельзя найти более яркого изложения новой философии Вагнера, как в его письмах Листу, который как раз в это время был занят работой над своей «Дантовской симфонией»^[146]. 8 июля 1856 года симфония была закончена, и автор посвятил ее Вагнеру: «Подобно тому как Вергилий вел Данте, так и ты ввел меня в таинственные области мира пронизанных жизнью звуков. Из глубины души я взываю к тебе: *Ti se' lo mio maestro, e 'l mio autore!*^[147] И тебе посвящаю я это произведение! Прими этот знак преклонения от друга, дружба которого никогда тебе не изменит»^[148]. Эта симфония впоследствии стала для Вагнера самым любимым произведением Листа, «воплощением души дантовской поэзии в ее чистейшей просветленности».

Несомненно, в музыкальном отношении Вагнер во многом явился продолжателем тех гармонических новшеств, которые были введены Листом, и влияние было обоюдным. Однако, несмотря на многочисленные совпадения во взглядах на дальнейшее развитие

музыкального искусства, в вопросах практической музыкальной теории у них наблюдались существенные расхождения. Как заметил пианист и музыковед, глубокий исследователь творчества Листа Яков Исаакович Мильштейн, «если Вагнер чаще всего основывается в своей системе лейтмотивов на сопоставлении обособленных, резко контрастирующих между собой тем, которые путем комбинирования сближает друг с другом, то Лист исходит обычно из единого тематического эмбриона, который он путем сложного варьирования развертывает в ряд совершенно различных по своему характеру тем; Вагнер идет от частного и единичного к общему, Лист, наоборот, от общего к частному и единичному»^[149].

При всем уважении к взглядам Листа на развитие музыкального искусства Вагнер был далек от того, чтобы принять и его творческие методы, и отнюдь не пытался копировать их, в чем его иногда обвиняют. Особенности композиторского почерка Листа, во многом неприемлемые для Вагнера, давали последнему возможность иногда весьма пренебрежительно отзываться о творчестве своего «духовного отца», что впоследствии отметит в своих дневниках дочь Листа Козима: «Сам Вагнер как-то не без иронии заметил о симфонических поэмах Листа: „Я часто после первых же шестнадцати тактов восклицал в изумлении: „Довольно, я понял всё!““»^[150].

Достаточно добавить, что даже сам оперный жанр — основной в творчестве Вагнера — был чужд Листу. Я. И. Мильштейн подчеркивает: «Лист, как мы знаем, неуклонно стремился к созданию *инструментальной программной музыки* (и это было его главной целью); даже оратории, которые Вагнер, исходя из эстетических принципов своей музыкальной драмы, как-то называл „бесполоыми оперными эмбрионами“, Лист

рассматривал как произведения, прежде всего углубляющие и расширяющие *симфоническую программность*. Жанр оперы лежал в стороне от этой столбовой дороги, и Лист, занятый до предела, не мог уделять ему достаточно внимания и времени. К тому же он, по самому складу своего дарования, не был оперным композитором, каким, скажем, был его друг Вагнер. По мнению Листа, условности оперной сцены связывают фантазию композитора, лишают ее „волшебства перспективы“, „игры полутеней“, свободы психологических переживаний»^[151].

И всё же вышеуказанные разногласия — лишь частности сугубо теоретического характера. В глобальном же масштабе творчество Листа и Вагнера является по настоящему *родственным*, как и сами они стали родственниками в прямом смысле слова.

Переписка Вагнера и Листа периода 1853-1856 годов отмечена одной важнейшей темой, проходящей почти в каждом письме: амнистией Вагнеру, который прекрасно понимал, что, только вернувшись в Германию, сможет по-настоящему осуществлять достойные постановки своих опер, а именно клич-ному руководству этими постановками он всегда стремился. Вот весьма показательный отрывок из письма Вагнера Листу от 13 апреля 1856 года (он очень важен и для понимания характера участия композитора в революционных событиях): «...согласен ли ты, опираясь на рекомендательное письмо великого герцога Веймарского, испросить для себя аудиенцию у короля Саксонского? Что именно тебе следует сказать королю на этой аудиенции, я объяснять не должен. Но, конечно, мы солидарны в том, что, передавая мою просьбу о помиловании, *надо подчеркнуть исключительно мою художественно-артистическую деятельность, поскольку именно ею, индивидуальным характером моей личности*

объясняются и оправдываются мои чрезмерные политические увлечения (здесь и далее курсив наш. — М. З.). Весь вопрос об амнистии следует поставить на эту почву. Относительно моих прежних политических увлечений, а также и относительно тех ближайших последствий, которые они породили и которые должны тяготеть надо мной еще несколько лет, охотно готов признать, что мной владела тогда ошибка, что я был захвачен страстью, хотя не могу не сказать, что я не совершил ничего, никакого преступления, подсудного коронному суду, — обстоятельство, особенно усиливающее всю трудность моих признаний. Что же касается моего поведения в будущем, то я готов дать всякое от меня желаемое и меня связывающее объяснение, готов, потому что отныне я хотел бы проявить иное, внутреннее, просветленное и исправленное воззрение на жизнь. *Теперь я вижу явления мира не в том освещении, в каком они рисовались мне раньше. Теперь я желал бы заниматься только искусством, совершенно не соприкасаясь с полем мышления чисто политического характера...* Как художник я нахожусь теперь, к счастью, в той стадии развития, когда перед глазами моими может стоять только одно: самое дело моего искусства, удача в труде, а не успех в толпе»^[152].

Лист, как мог, старался помочь другу.

Пятого октября 1856 года Лист вместе с Каролиной Витгенштейн выехал из Веймара в Швейцарию для встречи с Вагнером. 22 октября он праздновал в Цюрихе свое 45-летие. Тогда, на концерте, устроенном для избранной публики, Лист впервые исполнил первый акт «Валькирии», причем Вагнер сам пел партии Зигмунда и Хундинга^[153]. Публика приняла новое произведение Вагнера восторженно. Из Швейцарии Лист лично обратился к сыну Марии Павловны герцогу Карлу

Александру Саксен-Веймар-Эйзенахскому с письмом, в котором говорил о необходимости создания в Веймаре национального театра для постановок опер Вагнера. (Эту идею позже подхватит другой *ангел-хранитель* Вагнера Людвиг II Баварский: сначала он будет планировать создать подобный театр в Мюнхене, а затем — финансировать это предприятие в Байройте.) «Я, — писал Лист, — считаю себя обязанным вновь обратить внимание Вашего Высочества на одно важное дело и без всякого предисловия перехожу к его сущности. Ради чести и в интересах поддержки, которую Вы, Ваше Высочество, оказываете искусству, а также ради чести той инициативы и того первенства, которые — и я очень прошу об этом — Вы, в меру имеющихся возможностей, должны требовать и удерживать для Веймара, я считаю не только уместным, но необходимым и, так сказать, неизбежным, чтобы „Нибелунги“ Вагнера впервые были поставлены на сцене в Веймаре... Творение Вагнера, половина которого уже готова и которое через два года (летом 1858 года) будет полностью завершено, будет господствовать над этим периодом как самое монументальное создание современного искусства...»^[154]

Кроме того, Лист просил герцога ходатайствовать перед саксонским королем об амнистии для Вагнера. Успех этого предприятия был весьма относительным — Вагнеру был разрешен лишь свободный проезд в Веймар. А мечтам Листа о вагнеровском театре в Веймаре не суждено было исполниться. Вскоре из-за полного непонимания его устремлений, противодействия местных чиновников и враждебности к его творческой деятельности со стороны музыкальной общественности Лист потерял всякий интерес к

деятельности в Веймаре. Близился кризис и в самих отношениях двух композиторов.

В 1857 году состоялось *настоящее* знакомство Вагнера с дочерью Листа Козимой. Естественно, они были знакомы раньше — по крайней мере с 1853 года, когда он сопровождал Листа в поездке в Париж, куда тот ездил повидаться со своими детьми Даниелем, Бландиной и Козимой, жившими там после его разрыва с их матерью графиней Мари д'Агу^[155]; но тогда Вагнер не обратил на Козиму никакого внимания. К тому времени она была замужем за одним из любимых учеников Листа Гансом Гвидо фон Бюловом^[156]. Тогда еще никто из троих не знал, что это знакомство станет роковым.

В начале 1859 года в отношениях обоих друзей намечается некоторое охлаждение. Вагнер жил тогда в Венеции и работал над «Тристаном и Изольдой». Как всегда, он нуждался в деньгах и просил Листа поставить в Веймаре «Риенци». Однако попытки Листа выполнить просьбу друга не увенчались успехом, что было воспринято тем как «равнодушие» со стороны Листа. Вагнер даже не учел того, что Лист, всего около месяца назад потерявший любимого сына, всё равно нашел в себе силы заниматься делами друга! После всего, что он сделал для Вагнера, Лист, как раз собиравшийся в ответ на присланный Вагнером первый акт «Тристана» послать другу партитуры «Дантовской симфонии» и «Эстергомской мессы», был обижен до глубины души. Письмо оскорбленного Листа дышит горечью и обидой: «Поскольку моя симфония и месса всё равно не могут заменить тебе хрустящие банкноты, с моей стороны было бы излишним посылать их тебе. Но отныне я считаю также излишним получать от тебя торопящие меня телеграммы и оскорбительные письма»^[157].

Несмотря на ссору, в 1861 году Лист приехал в Париж, где в то же время находился и Вагнер, и всё же встретился с ним. Он с радостью узнал, что есть надежда на скорое прощение Вагнера. Уже 7 августа этого года в Веймаре стараниями Листа был основан Всеобщий немецкий музыкальный союз, в работе которого Вагнер принял самое непосредственное участие.

В этом же году Лист по просьбе Каролины Витгенштейн окончательно переселился из Веймара в Рим. Лишь в августе 1864 года он приехал в Карлсруэ на съезд Всеобщего немецкого музыкального союза и оттуда писал Каролине: «...В пятницу ко мне приехала Козима. Я сдержался... так как мне не совсем ясно положение Ганса в Мюнхене и ее отношения с Вагнером»^[158]. Листу уже было известно, что постепенно знакомство 1857 года переросло в нежную дружбу, а затем — в любовь. Он очень переживал по поводу незаконной связи дочери с другом и единомышленником. Он всеми силами старался оттянуть неизбежную развязку. В 1865 году, будучи в Венгрии, Лист пригласил к себе Козиму с мужем. Они провели вместе пять недель. Лист надеялся, что длительная разлука отдалит дочь от Вагнера. Тогда он еще не знал, что дело зашло настолько далеко, что отцом Изольды, дочери Козимы, является не фон Бюлов, а Вагнер...

На несколько лет интенсивная переписка Листа и Вагнера практически прервалась. Более того, когда Козима переселилась к Вагнеру на виллу в Трибшене, на южной окраине швейцарского Люцерна, где Вагнер жил в 1866-1872 годах, Лист вообще порвал всяческие отношения не только с другом, но и с дочерью. О их свадьбе, состоявшейся 25 августа 1870 года, он узнал лишь из газет.

Конечно, можно расценить связь Вагнера с Козимой как проявление черной неблагодарности Вагнера по отношению к Листу. Однако кто возьмет на себя смелость осуждать любовь? А то, что между Вагнером и Козимой вспыхнуло настоящее большое чувство, сомнений не вызывает. Со временем это понял и сам Лист; понял и простил!

В 1872 году Вагнер написал другу теплое и трогательное приглашение приехать в Байройт на закладку первого камня вагнеровского театра, идея создания которого в целом принадлежала именно Листу. Письмо содержало, между прочим, следующие строки: «Козима утверждает, что ты не приедешь, даже если я тебя позову. Выходит, нам, так много перенесшим, придется пережить и это! Но всё же я зову тебя. И ты знаешь, что значит, если я говорю тебе: приди! Ты вошел в мою жизнь как величайший человек, к которому я когда-либо обращался с дружескими словами. Ты оторвался от меня, быть может, потому, что меньше верил в меня, чем я в тебя. На твое место, чтобы удовлетворить мое жгучее желание сознать тебя полностью своим, пришло твое самое верное повторение, твое вновь рожденное „я“. Таким образом, ты во всей своей красоте живешь перед моим взором и во мне. Мы принадлежим друг другу до могилы. Ты первый облагородил меня своей любовью. Теперь с той, которая стала моей женой, я готовлюсь к другой, более возвышенной жизни и смогу осуществить то, что был бы не в силах выполнить один. Так ты стал для меня всем, в то время как я значу для тебя так мало. Какое огромное преимущество у меня перед тобой! И когда я говорю: приди! — я хочу этим сказать: приди к самому себе, ибо здесь ты найдешь самого себя. Будь благословен! Я буду любить тебя, что бы ты ни решил» ^[159].

Лист не приехал, однако в ответном письме написал: «Мой благородный, любимый друг! Не нахожу слов, чтобы поблагодарить тебя за твое письмо, которое глубоко потрясло меня. Но я горячо надеюсь, что разделяющие нас, держащие меня вдали от вас тени и обстоятельства исчезнут и вскоре мы увидимся...»^[160]

Лишь в октябре 1872 года Лист встретился в Байройте с Козимой и Вагнером. С момента этой встречи их родственная, во всех смыслах, дружба больше не прерывалась. 24 октября Вагнер писал Фридриху Ницше^[161]: «В течение восьми дней у нас гостил Лист, и мы снова горячо полюбили друг друга. А прощание с ним повергло нас в прежнее удрученное настроение. Чего только мы не узнали от него об окружающих нас людях. Понимаешь их в общем, но, вглядываясь в детали, начинаешь чувствовать смертельный ужас. Он многое рассказал нам, ибо сложилось убеждение, что мы в ссоре, и многие думали доставить ему удовольствие злобными выходками против меня. Мне кажется, что я всё менее и менее постигаю своих современников, а это особенно важно, если творишь для потомства»^[162].

Из Байройта Лист написал Каролине Витгенштейн: «Козима превосходит саму себя. Пусть ее осуждают или проклинаят другие; для меня она остается великой душой, достойной *gran perdono*^[163] святого Франциска. И она до удивления моя дочь»^[164].

В 1876 году, 1 августа, Лист снова прибыл в Байройт для участия в торжествах по случаю открытия вагнеровского театра. Оттуда он писал герцогу Саксен-Веймар-Эйзенахскому: «Происходящее здесь граничит с чудом. Ваше высочество увидит это собственными глазами, я же вечно буду сожалеть о том, что не на долю Веймара, где было сделано столько похвальных предшествующих шагов, выпадет вся слава»^[165].

Байройт не успел стать для Листа «вторым Веймаром». Он бывал здесь лишь наездами, причем останавливался не у дочери и зятя, а в доме вблизи виллы Вагнера «Ванфрид». В одной из комнат первого этажа этого дома Лист и скончался. Ныне здесь, на Ванфридштрассе (*Wahnfriedstrasse*), дом 9, расположен музей великого композитора и благороднейшего человека, который предпочитал в этой жизни больше отдавать другим, чем требовать для себя. Но в Байройте Листу всё равно суждено находиться лишь в тени своего друга Вагнера...

Последний раз они виделись в Венеции, где Лист гостил у Вагнера в течение декабря 1882-го — января 1883 года. 13 февраля Вагнера не стало.

Пережив друга на три года, Лист умер 31 июля 1886 года в Байройте во время вагнеровского фестиваля, в организации которого он принимал непосредственное участие. Перед смертью он еле слышно прошептал: «Тристан», а на вопрос, страдает ли он, ответил: «Теперь уже нет». Это были его последние слова... А в Байройте в этот день шли усиленные приготовления к исполнению музыкальной драмы, название которой прошептал Лист на смертном ложе. Во-первых, в программе празднеств уже ничего невозможно было изменить; во-вторых, этого не хотел бы и сам Лист ^[166].

Строки его завещания, посвященные Вагнеру, могут служить эпиграфом ко всей истории этой великой дружбы: «В современном искусстве есть одно имя, которое уже теперь покрыто славой и всё больше и больше будет окружено ею. Это — Рихард Вагнер. Его гений был для меня светочем. Я всегда следовал ему, и моя дружба к Вагнеру носила характер благородного и страстного увлечения. В известный момент (приблизительно десять лет тому назад) я мечтал создать в Веймаре новую эпоху искусства, подобную

эпохе Карла Августа. Наши два имени, как некогда имена Гёте и Шиллера, должны были явиться корнями нового движения, но неблагоприятные условия разбили мои мечты»^[167].

Прежде чем закончить краткое рассмотрение взаимоотношений Вагнера и Листа (они могут стать темой целой книги), обратим внимание на еще одну «хронологию», наглядно показывающую, как личность первого нашла отражение в творчестве второго.

Произведения Листа, посвященные Вагнеру

Хор «К художникам» (*An die Künstler*) (1853–1854) (посвящен Вагнеру в рукописи, при издании посвящение опущено) Симфония к «Божественной комедии» Данте (1855–1856) Траурная прелюдия и марш (Рихард Вагнер — Венеция) (*R. W. — Venezia*) (1883)

Сочинение для фортепьяно «У могилы Рихарда Вагнера» (*Am Grabe Richard Wagner*) — варианты для органа и для струнного квартета и арфы (1883).

Обработки и транскрипции Листом произведений Вагнера

Увертюра к опере «Тангейзер» (1848)

Речитатив и романс из оперы «Тангейзер» (1849)

Пьесы из опер «Тангейзер» и «Лоэнгрин» «Въезд гостей в Вартбург», «Свадебное шествие Эльзы в Мюнстер» (1852)

Вступление к третьему акту и свадебный хор, «Сон Эльзы» и «Упрек Лоэнгрину Эльзе» из оперы «Лоэнгрин» (1854)

Фантазия на мотивы из оперы «Риенци» (1859)

Песня прях из оперы «Летучий голландец» (1860)

Баллада из оперы «Летучий голландец» (1860-е годы)

Хор пилигримов из оперы «Тангейзер» (первая редакция — около 1860 года, вторая — около 1885 года)

«Смерть Изольды» из оперы «Тристан и Изольда» (1867)

«Когда дремал под снегом лес» (Песня Вальтера) из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1871)

«Валгалла» из тетралогии «Кольцо нибелунга» (1876)

«Торжественное шествие к Святому Граалю» из «Парсифаля» (1882).

Этот список говорит о том, что даже в период охлаждения, когда личное общение композиторов прерывалось, Лист продолжал обращаться к творчеству друга, показывая тем самым, что искусство стоит намного выше человеческих взаимоотношений.

Завершим эту главу словами Якова Исааковича Мильштейна: «До сих пор в полной мере не оценена та бескорыстная помощь, которую оказал Лист Вагнеру в самые критические дни его жизни, как не осознана до конца роль Листа в становлении и утверждении вагнеровской идеи музыкальной драмы»^[168].

Мы же возвращаемся непосредственно к биографии Вагнера и продолжим рассматривать, как трансформировались его мировоззрение и творчество, особенно в следующий период его жизни, который условно назовем *годами бури и натиска*.

Глава четвертая

ГОДЫ БУРИ И НАТИСКА (1842 год — май 1849 года)

В последние месяцы пребывания в Париже Вагнер особенно мучительно тосковал по Германии. Нужда вновь заставила его заняться написанием мелких статей для Шлезингера в «Газеттэ музикале» и для Винклера в «Дрезднер Абендцайтунг», а также ненавистными переложениями и аранжировками модных опер. Одним из таких произведений стала опера Ж. Ф. Галеви^[169] «Королева Кипра» (*Reine de Chypre*), пользовавшаяся в то время особой любовью парижской публики. Шлезингер заказал Вагнеру несколько аранжировок и поручил подготовить к изданию клавираусцуг «Королевы». В отличие от «Фаворитки» Доницетти, сочинение Галеви Вагнеру понравилось. Он работал с удовольствием и даже написал в «Газеттэ музикале» хвалебную статью. «Я искренно радовался, — писал он в мемуарах, — что Галеви, которого я очень полюбил со времени его „Жидовки“ и о здоровом таланте которого я составил себе весьма благоприятное мнение, выказал себя на этот раз со своей лучшей стороны... Моя работа над оперой Галеви свела меня ближе с ним самим, и мне пришлось иметь не один интересный разговор с этим на редкость добрым, действительно скромным и, к сожалению, слишком рано потерявшим энергию человеком»^[170].

То, что Галеви был евреем, ничуть не смущало «патологического антисемита» Вагнера, предпочитавшего его произведения музыке итальянца Доницетти. Свое отношение и к самому Галеви, и к его

творчеству Вагнер не изменил на протяжении своей жизни. Процитированные выше строки он написал спустя более чем четверть века со времени знакомства с Галеви и более чем 15 лет после написания печально знаменитой статьи «Еврейство в музыке», о которой мы будем говорить позднее. Это лишь подтверждает уже высказанную нами мысль, что антисемитизм Вагнера носил, если можно так выразиться, чисто субъективный характер.

Между написанием газетных статей и аранжировками популярных мелодий Вагнер решил серьезно изучить историю родной страны. Кроме того, эти занятия помогали заглушить всё растущие ностальгию и потребность вернуться на родину. Чем более Вагнер тяготился пребыванием в Париже, тем живее интересовался всем, что было связано с Германией. Он начал с истории Гогенштауфенов^[171]. Особенно привлек его образ императора Фридриха II. Он даже набросал план большой пятиактной поэмы, вполне пригодной для переложения на музыку, правда, посвященной не самому Фридриху, а его сыну Манфреду. «Уже тогда я с радостью подметил *способность германского духа оставлять темные пределы национальности и под любой одеждой схватывать черты общечеловеческого, что в моих глазах роднило его с эллинским гением* (здесь и далее курсив наш. — М. З.). В Фридрихе II я видел высшее олицетворение этой способности. Белокурый немец из старинного швабского рода, унаследовавший нормандские владения, Сицилию и Неаполь, давший первый толчок развитию итальянского языка, положивший начало распространению наук и искусств там, где до сих пор вели между собой борьбу лишь церковный фанатизм и феодальная грубость, сумевший привлечь к своему двору поэтов и мудрецов восточных

стран, всё очарование арабских и персидских начал культуры и духа, — это Фридрих II... этот удивительный император представлялся мне *в ореоле отлучения и безнадежной борьбы с злобной ограниченностью своего века, высшим проявлением германского идеала*»^[172].

Эта цитата представляется нам очень важной для понимания эстетики и мировоззрения Вагнера. В то время как не только его личность, но и само его творчество пытаются представить человеконенавистническим, упадническим, эгоистическим и ксенофобским, необходимо помнить, что высшим идеалом, за который всю жизнь боролся Вагнер, было *общечеловеческое* искусство, способное раскрыть в человеке то божественное начало, которое стоит над всеми различиями культур и национальностей и которое присуще лишь Человеку с большой буквы. Впоследствии Вагнер определит это начало как Любовь, всеобъемлющую и всеискупающую. Только Человек способен испытывать эту божественную Любовь. Но чтобы зажечь в себе любовную искру, Человек должен быть свободным — в первую очередь от искусственных условностей современной цивилизации, противной Природе.

С детства изучая и любя историю и искусство Древней Греции, Вагнер не мог не заметить, что эта культура сумела перерасти рамки и национальности, и времени. Именно эта универсальность и привлекла к ней Вагнера. Но в отличие от неоклассиков, стремившихся лишь возродить идеалы Античности, Вагнер поставил себе задачу не в пример более сложную, титаническую и в какой-то мере недоступную одному, даже гениальному, человеку: *создать новое искусство*, равное по значимости древнегреческому, на базе родного ему немецкого искусства. Другими

словами — *возвести национальное искусство в ранг общечеловеческого.*

В работе «Искусство и революция» (о ней мы еще не раз будем говорить ниже, сейчас же вынуждены немного забежать вперед, так как именно в этом труде его автор наиболее ярко воплотил свои революционные взгляды) Вагнер пишет: «Только *Революция*, а не *Реставрация*, может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства... Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ: национальный характер может быть для него лишь украшением, привлекательной чертой, индивидуальным преломлением общего, но не препятствием. Перед нами совсем другая задача, далеко выходящая за пределы эллинской культуры и ее реставрации; были попытки абсурдной реставрации (так называемого ложного эллинизма) произведений искусства. За что только художники не брались по заказу! Но из этого не могло выйти ничего, кроме бесплодного фокусничества; всё это было лишь проявлением того же лицемерного усилия, постоянно направляемого к тому, чтоб избежать единственного справедливого воздействия — воздействия природы, что мы наблюдаем на протяжении всей нашей официальной истории цивилизации... Мы хотим сбросить с себя унижительное иго рабства, всеобщего ремесленничества душ, плененных бледным металлом, и подняться на высоту свободного артистического человечества, воплощающего мировые чаяния подлинной человечности; из наемников Индустрии, отягченных работой, мы хотим стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежал бы весь мир как вечный неистощимый источник самых высоких художественных наслаждений. Чтоб достигнуть этой

цели, нам нужна сила всемогущей Революции, ибо только эта наша революционная сила ведет прямо к цели — к цели, которой только она и в состоянии достигнуть уже потому, что первым ее актом было разложение греческой трагедии и разрушение афинского государства»^[173].

Итак, вот те идеалы, которые к 1842 году уже практически сформировали мировоззрение Вагнера. Позднее, начиная с 1849 года, в целом ряде литературных работ он окончательно выстроит свою философско-эстетическую систему, в основе которой — представление об *общечеловеческом искусстве, построенном на Любви и воспевании свободного Человека*. Отсюда и берет начало мессианство Вагнера: он один решил изменить весь мир, стремительно катящийся в пропасть деградации и разложения.

Хотел ли Вагнер обрести последователей на этом пути? Безусловно, иначе начатая им борьба не имела смысла. Но высота, взятая им, оказалась для других почти недоступной. Оставалось или идти тем путем, которым уже прошел Вагнер, и, не сумев подняться выше его, становиться простым эпигоном, или же решительно сворачивать с этого пути, полностью отрицая его достижения. Третьим и, на наш взгляд, наиболее продуктивным вариантом явилась попытка синтезировать вагнеровское начало в музыкальные тенденции, современные для композиторов «послевагнеровского периода». Именно поэтому композитор и стал «водоразделом», разграничивающим историю мирового оперного искусства на «до Вагнера» и «после Вагнера», и дал, пожалуй, самый мощный толчок для развития всего новаторского, если не сказать революционного, в искусстве. Пожалуй, именно в последние месяцы «парижского периода» Вагнер окончательно осознал свою *особенность* и тот путь, по

которому отныне он пойдет — непонятый, осмеянный и одинокий...

В это время на глаза ему попала старинная поэма о турнире певцов в замке Вартбург на горе в Тюрингенском лесу. «Тот чисто „германский“ элемент, к которому меня неудержимо влекло и который я с особенною страстностью пытался уловить, поразил меня сразу в простом народном сказании, построенном на старинной песне о Тангейзере... В... книжке журнала я нашел в виде продолжения „Вартбургского состязания“ критический реферат по поводу поэмы о Лоэнгрине с изложением ее содержания в главных чертах. *Предо мною встал совершенно новый мир* (курсив наш. Отныне этот мир уже не отпустит Вагнера никогда. — М. З.). Если пока я еще не находил нужной мне формы, то новый образ во всяком случае запечатлелся в моей душе. Так что позднее при знакомстве с различными вариантами сказания о Лоэнгрине эта фигура определилась для меня с такою же ясностью, с какою теперь обрисовалась фигура Тангейзера. Под влиянием таких впечатлений неудержимо росло во мне стремление вернуться в Германию, чтобы там, в полном спокойствии творчества, отдаться новому завоеванию родины»^[174].

Однако в течение всей зимы 1841/42 года Вагнеру не удавалось покинуть Париж — у него просто не было на это средств. В начале января пришло известие, что Дрезденский театр вновь отложил постановку «Риенци» сначала до февраля, а затем и вообще до осени. Вагнеру стало казаться, что, пока он в Париже, а не в Дрездене, «Риенци» так и не будет поставлен. С другой стороны, композитор с радостью узнал, что «Летучий голландец» в это время был принят к постановке в Берлине. Имея обещание постановки двух своих произведений на крупных немецких сценах, Вагнер

смело обратился к Фридриху Брокгаузу с просьбой о содействии его возвращению в Германию. Благодаря стараниям Брокгауза час избавления для его шурина скоро пробил.

Ясным весенним днем 7 апреля Вагнер и Минна покинули Париж, в котором им пришлось похоронить столько не исполнившихся надежд.

Уже 12 апреля 1842 года они прибыли в Дрезден. Сняв маленькую дешевую квартиру на Тёпферштрассе (*Töpferstrasse* — Гончарной улице) и сделав несколько необходимых визитов, связанных с постановкой «Риенци», Вагнер уехал в Лейпциг, чтобы впервые за шесть лет повидаться с матерью и другими родственниками. «Матушка наслаждалась счастливой, спокойной и ясной старостью и всем этим была главным образом обязана сердечно теплым заботам о ней зятя Фридриха Брокгауза, за что и я, со своей стороны, почувствовал глубокую к нему благодарность. Когда я неожиданно вошел к ней в комнату, она испугалась и обрадовалась. Всякий след былой между нами горечи исчез... Она выразила твердую веру в торжество моего дела. Бедная Розалия перед самой смертью высказалась в мою пользу, и ее предсказания сильно поддерживали в матушке надежды на мой успех»^[175].

Пробыв в Лейпциге всего несколько дней и убедившись в благополучии своих родных, Вагнер отправился в Берлин вести переговоры о постановке «Летучего голландца». Однако эта поездка принесла ему одни разочарования. Мейербер, который тогда находился в прусской столице и от которого Вагнер ожидал содействия, дал ему понять, что с приездом туда Вагнер «явно погорячился», и сообщил, что сам уже готовится к отъезду, а в Берлине сейчас многое зависит от Феликса Мендельсона^[176], которому и нужно отдать визит вежливости.

Мейербер уже в который раз просто отделался от настойчивого просителя красивыми фразами с пожеланиями успеха, при этом ничего конкретного не сделав. Очень часто его представляют чуть ли не единственным покровителем, благодаря которому Вагнер состоялся как композитор. Факты говорят обратное. Да, безусловно, Мейербер благожелательно отнесся к молодому таланту — театральные архивы Дрездена и Берлина сохранили мейерберовские рекомендации Вагнеру. Вот только утруждать себя *более обычного* Мейербер не стал. Ни одна постановка ранних опер Вагнера не была осуществлена в результате стараний Мейербера. Мы уже видели, что его рекомендательные письма ничего не значили, так как он раздавал их десятками и дирекции театров просто перестали обращать на них внимание; а его советы чаще всего оказывались бесполезными. Так, например, Мейербер, будучи «парижским композитором № 1», не мог не знать, что театр «Ренессанс», куда он направил Вагнера с его «Запретом любви», находится на грани банкротства и с постановкой там новой оперы явно ничего не получится — это было неизвестно лишь такому новичку в искусстве да к тому же иностранцу, каким был Вагнер. А предложение Мейербера показать готовый первоначальный сюжет «Голландца» Леону Пийе? Уж ему-то были прекрасно известны порядки Гранд-опера, и, посылая Вагнера к Пийе, он, конечно, догадывался, чем закончится этот визит. Правда, знакомство со Шлезингером, состоявшееся благодаря Мейерберу, дало Вагнеру возможность писать статьи и реализовывать себя как публициста. Но, в то же время, у Вагнера был Винклер, через которого он также мог заниматься литературной деятельностью. И еще большой вопрос, насколько это занятие необходимо *композитору*.

Мы далеки от того, чтобы поставить всё вышесказанное в вину Мейерберу; он был совершенно не обязан помогать всем обращающимся к нему. К Вагнеру он отнесся как к *одному из многих* и имел на это полное право. Просто пример отношений с Мейербером очень наглядно свидетельствует о том, что, пока в жизни Вагнера не появился Лист, ни о каких покровителях речь идти не может — он был всецело предоставлен самому себе. А Мейерберу он должен быть благодарен лишь за то, что знаменитый маэстро в свое время снизошел до ничего не значащей переписки и редких встреч с малоизвестным начинающим композитором, и не более того.

В свою очередь визит к Мендельсону со всей очевидностью показал Вагнеру, что, по крайней мере в ближайшее время, успеха в Берлине ему ожидать не приходится: с первой же встречи оба композитора почувствовали, что взаимопонимания между ними быть не может, а общение друг с другом в тягость обоим. Это и понятно: Мендельсон и Вагнер находились, если можно так сказать, *по разные стороны романтизма*. Вагнер тяготел к романтизму героическому, берлиозовско-листовского плана; Мендельсон, стремящийся «строить» романтический, симфонизм на базе классической ясности и математической стройности, стал создателем элегическо-бытового романтизма. Вагнер — это неуправляемый горный поток с порогами и стремнинами, сметающий всё на своем пути; Мендельсон — спокойная заводь со склоненными над ней ивовыми ветвями, отражающая в неподвижных водах последний луч заката или серебристую лунную дорожку в окружении звезд. Таким образом, будучи романтиками, они, тем не менее, не имели ни одной точки соприкосновения. Вагнер показался Мендельсону слишком горячим и порывистым, что вызвало его

раздражение; Мендельсон остался в представлении Вагнера слишком холодным и сухим.

Удрученный Вагнер покинул Берлин и уже 26 апреля вновь прибыл в Дрезден.

Несмотря на текущие неудачи, в течение всего лета Вагнер чувствовал необычайный подъем и воодушевление. Замысел новой оперы, навеянной легендой о Тангейзере, которую он первоначально задумал назвать «Гора Венеры», заставлял забыть обо всем. Стоило ему случайно во время прогулки услышать незатейливую мелодию, которую насвистывал пастух, как в его воображении уже звучал хор пилигримов, возникали картины зачарованного грота коварной богини, оживали сцены средневекового состязания певцов-миннезингеров^[177].

Кроме того, осенью должна была, наконец, состояться долгожданная премьера «Риенци», и Вагнер принимал самое непосредственное участие в ее подготовке. В Дрезден прибыла Вильгельмина Шрёдер-Девриент. Сбылась давнишняя мечта Вагнера — великая певица исполняла роль в его опере. Вильгельмина обладала редким талантом драматической актрисы, с лихвой компенсировавшим недостатки внешности (к моменту премьеры «Риенци» она сильно располнела, что портило впечатление от ее появления в роли молодого мужчины, каким был вагнеровский Адриано). Однако на репетиции с ней у Вагнера уходило очень много сил: певица тяжело запоминала новую музыку, голос ее уже не обладал той подвижностью, какую демонстрировал раньше. Всё это заставляло Вагнера сильно нервничать.

Репетиции заняли весь август и сентябрь. Только в октябре появилась уверенность в скорой премьере. Наконец ее день был определен — 20 октября. Композитор пишет: «Я ожидал первого представления в

таком настроении, какого я не испытывал никогда... Никогда впоследствии я даже приблизительно не испытал таких ощущений, какие мне привелось пережить в день первого представления „Риенци“»^[178]. Вагнер не находил себе места. Во время представления ему всё время казалось, что публика не выдержит длиннот оперы и начнет дружно покидать зал, что оперу ждет оглушительный провал, что зрители будут смеяться над ним, как уже было во время исполнения увертюры «с литаврами». Воображение рисовало ему картины одну ужаснее другой: «Правда, певцы сохраняли прекрасное настроение... но всё это я принимал за благодушные ухищрения, которыми хотели скрыть от меня неизбежный надвигающийся скандал. Когда к началу последнего действия, то есть около полуночи, я убедился, что публика еще в зале, изумлению моему не было предела. Я больше не верил ни глазам, ни ушам своим, все события этого вечера представились мне настоящим наваждением. Было уже далеко за полночь, когда в последний раз вместе с моими верными артистами я вышел на громкие вызовы публики»^[179].

Ко второму представлению, состоявшемуся 26 октября, Вагнер спешно внес некоторые сокращения в первоначальный текст оперы. Он даже планировал разделить ее на две части — «Величие Риенци» и «Падение Риенци» — и исполнять в течение двух вечеров, чтобы не утомлять публику. Но вскоре от этой идеи пришлось отказаться: публика посчитала, что за одну оперу с нее берут двойную входную плату, и сочла это за чистейший обман. Поэтому Вагнер окончательно остановился на варианте с незначительными сокращениями. Кстати, пример успешного первого представления «Риенци» достаточно убедительно доказал ему, что зрители вполне способны выдержать

представление, почти вдвое превышающее по объему привычные оперы, если действием держать ее в напряжении (а «Риенци» как раз и отличается напряженностью сцен и насыщенностью содержания). Это дало ему впоследствии смелость выйти за жесткие рамки общепринятых оперных объемов и уверенность в том, что *подготовленная публика* будет проживать вместе с композитором жизнь его героев, а не мучиться в ожидании окончания якобы искусственно затянутого спектакля (такие обвинения уже зазвучали в адрес Вагнера от некоторых критиков).

Интересно отметить, что именно с момента первого настоящего успеха у Вагнера развивается глобальный конфликт с прессой, продолжавшийся на протяжении всей его жизни. Начался он со ссоры с тогдашним главным дрезденским музыкальным рецензентом Карлом Банком, вагнеровским знакомым еще со времен Магдебурга. Банк обиделся на композитора, вопреки обязательному неписаному правилу, не позаботившегося о предоставлении ему билетов на премьеру «Риенци». Но в общении с журналистами Вагнер всегда шел на принцип и, как он сам признает, «услужливый по отношению ко всем, никогда не мог побороть в себе отвращения оказывать особое внимание человеку единственно на том основании, что он рецензент»: «Мои упрямство и принципиальная жесткость росли с годами, и это в значительной степени было причиной неслыханных преследований со стороны журналистики» ^[180].

Пожалуй, позиция, занятая Вагнером по отношению к рецензентам, от которых во многом зависело будущее его опер, — еще один пример сознательного *революционного* вызова, брошенного им обществу. Композитор старался доказать всем, что искусство не должно зависеть от прихоти ангажированных, другими

словами, продажных случайных людей. Высказываться на темы искусства должны лишь сами творцы, профессионалы — музыканты, художники, поэты, писатели, — своим творчеством завоевавшие право формировать вкусы публики. Исходя именно из этого принципа, сам Вагнер писал так много публицистических и критических статей. А среди армии журналистов он нажил многих самых непримиримых своих врагов.

Но пока Вагнер был окрылен успехом «Риенци», который сыграл определяющую роль в его решении больше не искать для «Летучего голландца» другой сцены. С принятием этого решения проволочки в Берлине перестали его волновать. Он договорился в Дрезденском театре о скорейшей постановке и стал готовить свое детище к сценическому воплощению.

Второго января 1843 года состоялось первое представление «Летучего голландца» на сцене Дрезденского театра, которое, писал Вагнер, «служило как бы введением к повороту во всей моей дальнейшей деятельности»^[181].

Именно премьера «Летучего голландца», не содержащего эффектных массовых сцен, за которые можно было «спрятаться» не особо одаренным певцам, поставила перед Вагнером новую задачу, о решении которой он до этого момента не очень задумывался: как сделать так, чтобы абсолютно каждый артист был достоин своей роли и честно работал на протяжении всего спектакля? Ведь фактически первые представления «Летучего голландца» держались на одной Шрёдер-Девриент в роли Сенты. Другие певцы оказались просто неспособны донести до публики замысел автора. Воочию убедившись, насколько судьба его творения зависит от квалификации артистов, Вагнер семимильными шагами двинулся к

осуществлению своей оперной реформы, призванной в этом жанре уравнивать по значимости музыку, поэзию и сценическое искусство.

Но не только это намерение послужило поворотным моментом во всём творчестве Вагнера. «Летучий голландец» — уже явление принципиально новое в оперном искусстве того времени. Его нельзя ставить рядом даже с «Риенци». По словам самого Вагнера, «ни у одного артиста жизнь не представляла такого — единственного в своем роде — примера полной трансформации, совершившейся в такой небольшой промежуток времени»^[182] (напомним, что композитор завершил «Летучего голландца» всего за семь недель осени 1841 года, то есть чуть меньше чем через год после «Риенци»).

Но, что особенно важно, именно в «Летучем голландце» Вагнер впервые применил систему лейтмотивов в качестве основной музыкальной характеристики действующих лиц (хотя еще и не в той степени, как в более поздних своих операх) и окончательно встал на путь претворения в своих произведениях мифологических сюжетов. Кроме того, сама музыка этой оперы изобилует новыми, непривычными для того времени гармониями, хроматизмами и модуляциями. Правда, при всей новизне музыкального языка в «Летучем голландце» Вагнер еще не до конца отошел от традиционных закрытых номеров, чередующихся с диалогами. Музыковед Б. Л. Левик отметил, что в этой вагнеровской опере «формально „номера“ еще существуют, но они становятся большими сценами, непосредственно переходящими одна в другую: ария становится свободно построенным монологом или рассказом, а дуэт принимает характер диалога. Таковы монолог Голландца в первом акте, хор-сцена прях, дуэт-монолог

Голландца и Сенты во втором акте и многое другое. В последующих операх Вагнера и формальное деление на номера исчезает»^[183].

Именно при создании «Летучего голландца» Вагнер окончательно освободился от чьих бы то ни было влияний и родился как оригинальный, ни на кого не похожий композитор. Кстати, интересно отметить, что Вагнер еще несколько раз возвращался к «Летучему голландцу». Так, в 1846 году, а затем еще раз в 1852-м он переработал инструментовку, в 1860-м расширил увертюру.

Во время бури корабль норвежского моряка Даланда находит пристанище в одинокой бухте. На вахте остается лишь молодой рулевой, который поет песню о скорой встрече с возлюбленной; но вскоре и он тихо засыпает. Никто не замечает, что в той же бухте встает на якорь призрачный корабль Голландца. Когда-то Голландец хотел во что бы то ни стало обогнуть мыс Бурь, но стихия постоянно отбрасывала от него дерзкого моряка, решившегося бросить ей вызов. Тогда в бешенстве Голландец безбожно поклялся, что добьется своего — пусть даже для этого ему потребуется вечность. С тех пор Голландец проклят Богом и обречен на вечное скитание по морям. Лишь раз в семь лет он может сойти на берег и получить прощение, но только если ему удастся найти верную жену. Если же жена окажется ему неверна, то будет проклята вместе с ним. Теперь как раз настало время очередного испытания. Но Голландец уже разочарован, он не верит в спасение и тщетно ищет смерти. Даланд знакомится с неожиданным «соседом» и, не подозревая о проклятии, рассказывает про свою дочь Сенту, ждущую возвращения отца. В Голландце вспыхивает новая надежда, и он просит у Даланда руки Сенты.

Даланд, соблазнившись сокровищами Голландца, тут же дает согласие. Буря улеглась, и корабли продолжают уже совместное плавание. Тем временем в доме Даланда Сента в который раз сидит в задумчивости перед потемневшим от времени портретом моряка из легенды, висящим на стене. Она поет балладу о Летучем голландце, и, охваченная состраданием к его судьбе, говорит, что была бы ему верна. В это время в комнату входит молодой охотник Эрик, который сообщает о возвращении Даланда. Он влюблен в Сенту и надеется на ее взаимность, но ему не дает покоя недавно увиденный сон: Сента навсегда исчезает в море с мрачным незнакомцем. Рассказ Эрика Сента воспринимает как пророчество о своей грядущей судьбе. Тем временем Даланд входит в дом вместе с Голландцем, знакомит дочь с гостем и оставляет их наедине. При виде Сенты сердце мрачного Голландца воспламеняется любовью и нежностью. Она же в свою очередь чувствует, что таинственный незнакомец и есть тот несчастный проклятый Небом страдалец, спасительницей которого она мечтает стать. Сента клянется Голландцу в вечной верности... Даланд объявляет о помолвке. В бухте начинается шумное веселье, однако на корабле Голландца царит зловещая тишина. Не получив ответа на приглашение принять участие в празднике, матросы начинают дерзко дразнить команду призрачного корабля. Вдруг море вспенивается и начинает грозно бурлить, а доселе молчавшая команда затягивает всё громче зловещую песню. Матросы в ужасе убегают. На берег выходят Сента и Эрик. Молодой человек пытается напомнить девушке, что когда-то она, как ему казалось, была к нему благосклонна. Этот разговор слышит Голландец. Значит, Сента неверна ему! Стремясь спасти ее от грядущего проклятия, пока она еще не связана с ним святотатственной клятвой, он рассказывает ей, кто он

такой, всходит на корабль и приказывает своей команде спешно отплывать. В отчаянии Сента вырывается из рук Эрика и Даланда, бросается в море с высокой скалы, чтобы смертью доказать Голландцу свою верность. В тот же миг проклятый корабль тонет. Искупительная жертва Сенты принята, Голландец получил прощение. Вдали из воды появляются просветленные образы Голландца и Сенты...

Вагнеровская трактовка легенды о Летучем голландце полностью не совпадает с бытовой сатирой гейневской трактовки. В «Мемуарах господина фон Шнабелевопского» мы читаем рассказ о посещении им Амстердамского театра, где была представлена пьеса о Летучем голландце, «который однажды поклялся всеми чертями, что, несмотря на налетевший в ту минуту сильный шторм, он объедет какой-то мыс, название которого я позабыл, если бы даже для этого пришлось плавать до Страшного суда. Дьявол поймал его на слове — он обречен блуждать по морям до Страшного суда, освободить же его в силах только верность женщины. Дьявол, как бы глуп он ни был, не верит в женскую верность и посему разрешает заколдованному капитану раз в семь лет сходить на берег и жениться, добиваясь таким путем избавления. Бедный голландец! Он частенько радуется, избавившись от брака и своей избавительницы, и возвращается снова на борт корабля... Мораль пьесы для женщин заключается в том, что они должны остерегаться выходить замуж за летучих голландцев, а мы, мужчины, можем из этой пьесы вывести, что даже при благоприятных обстоятельствах погибаем из-за женщин»^[184].

Иронией проникнуто всё произведение Гейне; высоким трагизмом — произведение Вагнера. Сента — первая в ряду вагнеровских героинь-искупительниц, чья

жертвенная любовь несет спасение. В «Летучем голландце» Вагнер уже вплотную подходит к идее Любви, о которой мы вскользь уже упоминали. Таким образом, можно сказать, что вагнеровский «Летучий голландец» является прямой антитезой новеллы Гейне.

Кроме того, известно, что с «Мемуарами господина фон Шнабелевского» Вагнер познакомился еще в 1834 году. То, что «Летучий голландец» написан им спустя почти семь лет (да еще и за семь недель — поистине мистическая цифра в данном сюжете!), говорит о том, что сочинение Гейне не особенно глубоко затронуло его воображение. Гораздо сильнее на Вагнера повлияла мрачная атмосфера старинной легенды, слышанной им от рижских моряков. А то, что действие оперы перенесено в Норвегию (у Гейне события происходят в Шотландии), косвенным образом указывает на то, что при ее написании Вагнер вдохновлялся собственными переживаниями, полученными во время морского путешествия в Лондон, когда ненастье заставило корабль бросить якорь у норвежских берегов.

Итак, «Летучий голландец» — это первое сознательное обращение Вагнера к мифу, общечеловеческому *универсальному* сюжету, что станет краеугольным камнем в его будущей оперной реформе. «Образ Летучего голландца — это миф народной поэзии. Довременно идеальная черта человеческой природы сказалась в нем с увлекательной для сердца силой. В своем самом общем значении черта эта — сквозь бури жизни тоска о покое. В радостной эллинской атмосфере мы открываем ее в скитаниях Одиссея, в его тоске по родине, по домашнему очагу и жене... Бездомное, в данном смысле этого слова, христианство воплотило эту черту в образе „Вечного Жида“. Этому страннику, обреченному на непрерывную, бесцельную и безрадостную жизнь, не улыбалось

никакое земное освобождение — его единственным стремлением было стремление к смерти... Мы встречаемся здесь (в мифе о Летучем голландце. — М. З.) с удивительной, созданной народным духом, смесью Вечного Жида с Одиссеем... Вот тот Летучий голландец, который с такой непобедимой силой очарования всё снова и снова всплывал передо мной из пучин и водоворотов моей жизни. Это была первая народная поэма, глубоко запавшая мне в душу и манившая меня как человека искусства к ее истолкованию в определенном художественном образе»^[185].

Для воплощения этой идеи Вагнер написал уже не либретто, а полноценную пьесу, то есть впервые выступил как оригинальный драматург, тогда как либретто предыдущих опер создавались им по готовым литературным произведениям (К. Гоцци, У. Шекспира, Э. Бульвер-Литтона). В данном случае никакой готовой литературной основы, как мы уже видели, у Вагнера не было. Он писал: «С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов»^[186].

Таким образом, можно сказать, что во многом «Летучий голландец» — первая *реформаторская опера* Вагнера.

Возможно, именно поэтому ее премьера успеха не имела. Публика оказалась не готовой к восприятию зарождающейся новой оперной эстетики; она по-прежнему ждала зрелищных «спецэффектов», привычной демонстрации виртуозных «колоратур» и сюжета либо из «комедии положений», либо по-мейерберовски «исторически грандиозного». Ни того, ни другого, ни третьего не было в новом творении Вагнера. Да еще и певцы оказались не на высоте. Публика недоумевала: как Вагнер после блестящего «Риенци» мог предложить ей «нечто столь ненарядное,

скудное и угрюмое»? Выдержав всего четыре представления, «Летучий голландец» был заменен на «Риенци», прочный успех которого позволил его создателю сделать, наконец, карьеру в Дрезденском королевском оперном театре.

Вагнеру предложили место королевского капельмейстера. Любые его сомнения были пресечены страстным желанием Минны обрести стабильность, солидность и материальное благополучие. Кроме того, в дело вмешалась Каролина фон Вебер, вдова композитора, вагнеровского кумира юности. «Подумайте, — сказала она Вагнеру, — как тяжело мне будет встретиться со временем с мужем, если мне придется сообщить ему, что дело, которому он самоотверженно отдал столько сил, заброшено именно там, где он работал... Каково мне замечать, как с каждым годом все хуже исполняются его оперы? Если вы любите Вебера, вы обязаны в память этого человека занять его должность и продолжить его дело» ^[187].

Второго февраля 1843 года Вагнер получил приглашение явиться в бюро управления театром, где ему был торжественно вручен королевский рескрипт, согласно которому композитор «назначался капельмейстером Его Величества с пожизненным содержанием в 1500 талеров в год». Казалось, жизнь начинает налаживаться. Но всё же страх не покидал сердце Вагнера; он боялся, что снова — как в Лаухштедте, Магдебурге, Кёнигсберге и Риге — станет заложником своей должности, окунется в рутину неизбежных закулисных интриг, будет тратить большую часть времени и энергии на выполнение официальных обязанностей в ущерб творчеству.

Но, с другой стороны, пост королевского капельмейстера как раз давал возможность осуществить серьезную реформу оперы хотя бы в одном

отдельно взятом театре. А уже из Дрездена, надеялся Вагнер, новое понимание искусства распространится по всей стране. В отличие от прежних мест работы Вагнера, Дрезденский королевский оперный театр был одной из основных сцен Германии, обладал большим оркестром и пользовался значительной правительственной дотацией, что, по мнению композитора, позволяло не подлаживаться под вкусы публики, а начать воспитывать их. Вот только все эти великолепные силы застыли в косности и лени. Нужно было перевоспитать певцов, заставив их «любить не себя в искусстве, а искусство в себе», восстановить строгую дисциплину среди музыкантов, искоренить небрежность в исполнении произведений, наконец, как пишет А. Лиштанберже, «продолжать... художественное и патриотическое дело Вебера, объявив войну деморализующему влиянию француженско-итальянской оперы и создав истинно национальную лирическую драму»^[188]. А там уж и до универсальной музыкальной драмы недалеко!

Пожалуй, здесь уместно провести параллель с другим оперным реформатором — Михаилом Ивановичем Глинкой. Творчество Глинки глубоко национально, оно, по словам О. Е. Левашевой, «свидетельство могучего подъема национальной культуры»^[189]. Характерно, что подъем именно национального культурного самосознания пришелся и в России, и в Германии на 1840-е годы. Можно сказать, что Глинка и Вагнер двигались почти параллельно по пути развития оперного жанра. При этом «русский коллега» Вагнера определил основные жанры русской оперы: народная музыкальная драма и опера-сказка, опера-былина. Впервые в истории русской музыки он применил принцип целостного симфонического развития оперной формы, полностью отказавшись от

разговорного диалога (правда, в целом так и не преодолев номерную структуру); настаивал на героико-патриотической направленности и широкой эпической монументальности сюжета. Сходство интересов двух композиторов налицо. Всё вышесказанное свидетельствует о том, что вагнеровская реформа рождалась не на пустом месте, не была плодом отвлеченного умствования, как ее иногда представляют, а явилась логическим продолжением эволюции всего мирового оперного искусства. И ближе всех в этом направлении к немецкой музыке стояла музыка русская.

(Об отношении Вагнера к России и России к Вагнеру мы еще поговорим.)

Итак, коренная оперная реформа напрашивалась сама собой. и Вагнеру казалось, что на новой должности он как раз и станет тем рычагом, который поднимет и театр, и публику на новую высоту.

Заняв должность капельмейстера, Вагнер близко познакомился со вторым капельмейстером Дрезденского театра Августом Рёкелем (*Röckel*). Это знакомство очень быстро переросло в настоящую дружбу, которая впоследствии оказалась для Вагнера роковой. Новый знакомый Рихарда был сыном знаменитого в свое время тенора Венской оперы Йозефа Августа Рёкеля, первого исполнителя роли Флорестана в бетховенском «Фиделио», и племянником Гуммеля^[190], сам сочинял музыку. Ко времени знакомства с Вагнером он написал оперу «Фаринелли», которую и принес показать новому коллеге.

Это был первый визит Рёкеля к Вагнеру, причем до этого Рёкель не слышал ничего из его произведений. Поэтому он и попросил Вагнера сыграть что-нибудь из «Риенци» или «Летучего голландца». Музыка «нового немецкого гения» произвела на Рёкеля эффект

откровения. Он тут же решил навсегда порвать с сочинительством. Отныне он считал себя призванным стать верным помощником Вагнера, формировать по мере сил в широких кругах публики правильное отношение к его реформаторским идеям и, насколько это возможно, взять на себя все заботы и тяготы, связанные со служебными обязанностями в театре. Такое самоотречение трудно не оценить по достоинству. В лице Рёкеля Вагнер приобрел действительно верного и преданного друга, который, по словам самого композитора, «проявил столько несокрушимой преданности и сердечной доброты в заботах обо мне, что скоро стал для меня незаменимым другом и товарищем... и остался единственным человеком, верно оценившим характер моих отношений к окружающей среде, с ним одним я мог откровенно делиться всеми моими заботами и тревогами в полном убеждении, что он поймет меня»^[191].

А тогда Вагнер очень нуждался в понимании: он начал воплощать все те новые идеи, к осознанию которых пришел, в своем очередном творении, рожденном из его первоначального замысла «Горы Венеры» и в итоге получившем название «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (*Tannhauser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*).

Старинная легенда завладела воображением Вагнера еще в последние месяцы пребывания в Париже. Сразу оговоримся, что произведение Людвига Тика^[192] «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799), которое часто указывают в качестве первоисточника вагнеровского «Тангейзера», мы рассматривать не будем по тем же причинам, по каким нельзя считать гейневские «Мемуары господина фон Шнабелевопского» основой сюжета «Летучего голландца». Вагнер писал: «Насквозь пропитанную духом современности поэму Тика я вновь

прочел — и понял, почему ее мистически-кокетливая, католически-фривольная тенденция не внушила мне никакого желания взяться за ее обработку»^[193]. Композитор окончательно встал на путь обращения к *чистому мифу*. Ему грезились образы миннезингеров, этих истинных певцов Любви (от нем. *Minne* — любовь в самом высоком и совершенном своем проявлении и *Singer* — певец), романтических рыцарей Средневековья. К ним относился и знаменитый Вольфрам фон Эшенбах, которому тоже нашлось место среди будущих вагнеровских персонажей^[194]. Но вернемся к легенде. Французский писатель Э. Шюре излагает ее следующим образом:

«В зеленой Тюрингии, недалеко от Вартбургского замка, который при гостеприимных ландграфах XIII века являлся местом сбора всех знаменитых поэтов-певцов — майстерзингеров^[195], — возвышается обнаженная гора, называемая Гротом Венеры. В этой горе, по народному преданию, жила опасная богиня. В прежние времена ее звали Хольдой, то было благодетельное божество, которое каждую весну обходило всю страну, сея на своем пути цветы и счастье. Проклятая христианством, загнанная в недра земли, она продолжала там свое существование. Со временем, приобретя некоторые черты греческой богини, она превратилась в госпожу Венеру, богиню чувственных наслаждений. Окруженная нимфами и сиренами, она жила в волшебном дворце среди своей многочисленной свиты. Те, кто приближался к горе с недобрыми намерениями, слышали чарующие голоса, которые неведомыми путями увлекали их в обитель вечной гибели. Никто их больше не видел. Только иногда из расщелины грота слышались как бы стоны погибших душ. Рыцарь-поэт Тангейзер, „желая посмотреть великие чудеса“, вошел в грот и в течение семи лет был там супругом Венеры.

По истечении этого срока он почувствовал глубокое раскаяние и, призвав имя Девы Марии, сумел вырваться из объятий Венеры и ее подземных хором. Он отправился исповедоваться папе, чтобы получить отпущение грехов, но первосвященитель отвечал ему, что, вкусив наслаждений ада, Тангейзер был проклят навсегда, и прибавил, поднимая свой жезл: „Как невозможно вновь зацвести этому посоху, так нет прощения для тебя“. Легенда прибавляет, что через три дня посох зацвел — в знак того, что небеса милосерднее священнослужителя. Но Тангейзер уже возвратился в Грот Венеры, где он ждет Страшного суда» ^[196].



Вагнеровская партитура «Тангейзера» 1943 г.

В опере Рихарда Вагнера сюжет средневековой легенды несколько изменен, благодаря чему предание получает новый философский подтекст. За Тангейзера возносит молитвы влюбленная в него Елизавета; чистая возвышенная *жертвенная любовь* искупает грехи Тангейзера, и он получает прощение.

К маю 1843 года Вагнер закончил либретто «Тангейзера» и начал работать непосредственно над музыкой. Кроме того, он тогда всерьез занялся изучением германской мифологии, не только пополняя соответствующими изданиями свою домашнюю библиотеку, но и усердно посещая Дрезденскую королевскую библиотеку. Приобретенные в этой области знания впоследствии помогли Вагнеру выступать в своих сочинениях не только в качестве драматурга, но и в качестве профессионального филолога.

Правда, обязанности капельмейстера отнимали значительную долю времени, и работа над музыкальной драмой (а именно так он будет отныне называть свои оперы) продвигалась недостаточно быстро.

Седьмого июля состоялось открытие памятника саксонскому королю Фридриху Августу 1. Вагнеру поручили руководить музыкальной частью праздника. Он быстро написал «Торжественную кантату» для мужского хора, заслужившую похвалу главного комитета по организации торжеств, и в благодарность получил золотую табакерку. Впоследствии, продавая такого рода подарки, Вагнер ухитрялся хоть частично выплачивать долги, растущие словно снежный ком.

Кстати, существует мнение (и во многом оно действительно оправданно), что Вагнер был обременен долгами исключительно из-за своего сибаритства и неумейки любить роскоши, более того, что он предпочитал кардинально решать вопросы с кредиторами, попросту сбегать от них. И это правда! Но

при этом совершенно упускается из виду тот факт, что иногда ему приходилось одалживать довольно значительные суммы непосредственно на *профессиональные* нужды. Для восстановления справедливости приведем один пример, чтобы хоть чуть-чуть оттенить проблему. Размышляя над возможностью популяризации своих сочинений, способствующей продвижению реформаторских идей, Вагнер пришел к выводу, что их сценического воплощения явно недостаточно. Необходимо издавать эти произведения, причем и в виде клавираусцугов, и в виде различных аранжировок для фортепьяно и других инструментов. Чтобы осуществить данное предприятие, композитору пришлось искать финансовую помощь. Сначала его пообещала снабдить деньгами под соответствующий процент Шрёдер-Девриент. Ободренный поддержкой «старого друга Вильгельмины», Вагнер с головой окунулся в подготовку издания. И тут обстоятельства у певицы изменились: ее новая любовь, некий гвардейский лейтенант решил максимально прибрать к рукам состояние будущей жены и запретил той самостоятельно распоряжаться своими средствами. В итоге Вагнер получил от нее отказ в финансировании издания. Но отступить уже было поздно: «Такой оборот дела затянул меня в круг бесконечных затруднений и стеснений, из которых я не мог вырваться в течение всей жизни... Выяснилось, что я зашел уже очень далеко, что вернуться назад немыслимо. Сколько-нибудь удовлетворительно выпутаться из этого положения можно было, лишь доведя дело до конца и обеспечив ему известный успех в будущем. И я стал занимать сначала у знакомых, а затем, доведенный до крайности, у кого только оказывалось возможным, на самые короткие сроки и под ростовщические проценты, деньги, необходимые, чтобы довести до конца издание

двух опер, а затем и „Тангейзера“»^[197]. Так что, обвиняя Вагнера в неумении жить по средствам, нельзя сбрасывать со счетов этот и другие аналогичные примеры. Необходимо отделять зерна от плевел. К этому вопросу мы еще вернемся, рассматривая отношения Вагнера с Людвигом II.

Летом 1844 года будущий «пламенный революционер» Вагнер участвовал в предприятии, по его собственным словам, «не представлявшем большого музыкального интереса, но зато не лишенном некоторого общественного значения». Саксонцы ждали возвращения из Англии короля Фридриха Августа II, которому в свое время Вагнер посвятил увертюру «Фридрих и свобода». Композитор и теперь остался верен себе — свобода у него ассоциировалась с *просвещенным* монархом (и это незадолго до революционного 1848 года!). В честь короля он написал «Приветственную песню», которая и была исполнена перед его величеством силами 120 музыкантов и 300 певцов. «Мелодические контуры для приветствия короля шире развернулись потом в марше „Тангейзера“ и сделали его одним из наиболее популярных моих произведений»^[198], — писал впоследствии Вагнер. «Тангейзер» ни на мгновение не отпускал своего создателя.

Только еще одно обстоятельство отвлекло Вагнера от создания своего нового детища. В декабре 1844 года состоялось перенесение из Лондона в Дрезден праха Карла Марии фон Вебера. Вагнер не мог пропустить это по-настоящему важное для немецкого искусства событие. Он взялся написать похоронную музыку и в считанные дни сочинил «Траурный марш» (*Trauermarsch*) и кантату для мужского хора «У гроба Вебера» (*An Webers Grabe*). Во время церемонии эти произведения были исполнены лучшими музыкантами Дрездена.

Перенесение праха великого композитора на родину имело большое значение и для самого Вагнера, продолжателя дела Вебера, по словам его вдовы. «В ранние детские годы, — писал композитор, — светлая личность Вебера возбудила во мне мечтательную любовь к музыке. Известие о его смерти некогда глубоко потрясло меня. Теперь, уже зрелым человеком, при втором погребении, я вновь пришел как бы в непосредственное, личное с ним соприкосновение. Всё это было полно для меня глубочайшего внутреннего значения»^[199]. Глубоко растроганный, Вагнер с удвоенной силой вернулся к написанию «Тангейзера».

По сравнению с «Летучим голландцем» композитор работал над этой музыкальной драмой действительно долго — два года. При этом его не покидало странное, почти мистическое чувство, что он может умереть, не успев закончить «дело своей жизни». Это заставляло Вагнера работать, используя каждую свободную минуту. Но с момента завершения либретто в мае 1843 года по январь 1844-го был готов лишь первый акт, 15 октября — второй; 29 декабря — третий. 13 апреля 1845 года вся инструментовка была, наконец, полностью готова. По собственному признанию Вагнера, когда он написал последнюю ноту «Тангейзера», то почувствовал себя избавленным от смертельной опасности.

Внутри «Горы Венеры» в гроте на роскошном ложе возлежит богиня чувственных наслаждений Венера, перед которой смиренно стоит на коленях певец-поэт Тангейзер. Вокруг них в страстной пляске кружатся нимфы и сирены. Они воспевают восторги плотских наслаждений, но постепенно их хор смолкает, они исчезают, и Венера с Тангейзером остаются одни. Тангейзер решается рассказать богине, что измучен необъяснимой тоской по родине; ему чудится звон

колоколов, который словно призывает его вновь увидеть родные края. Венера не может поверить в то, что он уже пресытился блаженством, которое испытал в ее объятиях; она уговаривает Тангейзера забыть всё земное и остаться в ее чертогах навсегда. Тангейзер настаивает на своем; он поет Венере одну из своих песен, полную печали и тоски, в которой признаётся, что жаждет испытать земные страдания. Венера предрекает, что, вернувшись к людям, Тангейзер не найдет среди них спасения и, обманутый в своих надеждах, вернется к ней, тем более что люди никогда не простят ему ее любви. Тангейзер всё же уходит. Вслед ему Венера проклиная вместе с ним весь род людской. А Тангейзер оказывается в лесной долине недалеко от Вартбурга. Он видит пилигримов, приближающихся к часовне. В экстазе Тангейзер падает на колени и страстно молит Господа о прощении. Из молитвенного состояния его выводят звуки охотничьих рогов — это ландграф Герман Тюрингский возвращается с охоты. В свите ландграфа находится Вольфрам фон Эшенбах, друг Тангейзера, который уже отчаялся отыскать давно пропавшего товарища. В ответ на вопросы, где он был и что видел, Тангейзер смущенно рассказывает, что долго странствовал в чужих краях, что его удел — страдания. Вольфрам и другие рыцари уговаривают его остаться с ними. Вольфрам произносит имя Елизаветы, племянницы ландграфа. Это имя будит в Тангейзере воспоминания о далеком и светлом времени; ради встречи с Елизаветой он соглашается вернуться вместе со всеми в Вартбург. Здесь готовится состязание певцов, в котором Тангейзер обещает принять участие. И вот в Зал певцов Вартбургского замка входит Елизавета; она жаждет вновь услышать песни того, кто ей дороже жизни. Тангейзер говорит Елизавете, что только чудо вновь позволило ему увидеть ее; она

признаётся, что с момента его отъезда грезил лишь о нем одном. Влюбленные счастливы, только в отдалении Вольфрам стоит в печали. Он влюблен в Елизавету, но его благородное сердце велит ему отречься от любимой во имя дружбы и ее счастья. Тем временем в зале собираются гости. Ландграф объявляет тему состязания: воспевание чистоты любви. Коварные чары Венеры внезапно овладевают Тангейзером. В ответ на песню Вольфрама, превозносящую подвиг самоотречения во имя своего идеала, Тангейзер поет дерзкий и страстный гимн, восхваляющий чувственные плотские наслаждения. В запальчивости он приглашает всех познать якобы истинную любовь в гроте божественной Венеры. Благочестивые слушатели возмущены: так вот где всё это время скрывался Тангейзер! Рыцари даже пытаются убить его. Тангейзера заслоняет от мечей, направленных ему в грудь, Елизавета. Она говорит, что он своим признанием разбил ее сердце, но искреннее раскаяние вернет грешника в лоно веры. Тангейзеру разрешено отправиться в Рим, чтобы вымолить у папы отпущение грехов. Охваченный угрызениями совести Тангейзер вместе с пилигримами отправляется в паломничество, а Елизавета день и ночь неустанно молит Бога о прощении для своего возлюбленного. Но среди вернувшихся из Рима пилигримов она не находит Тангейзера. Тогда, охваченная отчаянием, Елизавета просит Господа поскорее взять ее к себе, чтобы у Его Святого Престола вымолить прощение грехов Тангейзера. Тем временем Тангейзер, измученный и усталый, вновь появляется в окрестностях Вартбурга, где встречает верного друга Вольфрама. Несмотря на искреннее раскаяние, он не прощен папой, сказавшим, что как его жезл никогда не произведет зеленых побегов, так и Тангейзеру никогда не получить прощение. Отныне злоба овладела его сердцем, и он

решил навсегда возвратиться в зачарованный грот Венеры. Напрасно Вольфрам уговаривает друга опомниться. Розовый туман спускается в долину; в нем угадываются пляшущие нимфы, среди которых Венера возлежит на своем ложе. Она манит Тангейзера к себе, суля ему невиданные наслаждения. В последней надежде удержать друга Вольфрам произносит имя Елизаветы. Тангейзер останавливается, словно пораженный громом. До него доносится погребальное пение. Венера исчезает, ее чары разбиты. Похоронное шествие пронесет мимо Тангейзера открытый гроб с телом внезапно скончавшейся Елизаветы. Со словами «О, помолись, святая, за меня!» Тангейзер замертво падает на землю. Мимо проходят вернувшиеся из Рима странники. Они поют хвалу Богу, явившему великое чудо: папский жезл дал живые зеленые побеги, а значит, грешник прощен.

В «Тангейзере» идея искупления грехов любовью непорочной девы продолжает линию, начатую «Летучим голландцем». Но символизм второй музыкальной драмы Вагнера (напомним, что «Риенци» еще относится к жанру большой оперы) значительно глубже и сложнее. Вагнер противопоставляет языческий мир христианскому, чувственную плотскую любовь — любви духовной и непорочной; подземный мир ада (недаром Венера обитает в недрах горы) — небесному миру рая, куда уходит светлая душа Елизаветы. При этом герой проходит через все эти миры. И в то же время Тангейзер — это сам Вагнер с его противоречивыми метаниями в поисках идеала. Елизавета — это его искусство, искупающее любые человеческие слабости. «Мое истинное существо, — писал он, — целиком вернувшееся ко мне вместе с отречением от грубой современности и устремлением к благородному и высокому, сильным и страстным движением охватило

крайние полюсы моего внутреннего мира и слило все мои образы в один поток — страстного искания любви. „Тангейзером“ я подписал свой смертный приговор: надеяться больше на современное искусство я не мог. Я это чувствовал хорошо, но еще не сознавал с полной ясностью. Сознание это надо было завоевать»^[200].

Кроме того, Вагнер, анализируя впоследствии свое произведение, сам говорит в «Обращении к моим друзьям», что было бы ошибкой видеть в «Тангейзере» лишь драму христианскую и пессимистическую. «Он, — пишет Лиштанберже, — не хотел осуждать вообще земную жизнь, любовь, страсть, но — только жизнь современную, такую любовь, которая является возможной при нашей испорченной цивилизации. Поэтому „Тангейзер“ был бы, в сущности, драмой революционной, протестом против существующего общества»^[201].

Таким образом, «Тангейзера» можно считать вызовом, брошенным Вагнером современному обществу. Однако интересно отметить, что трактовка композитором собственных произведений — «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» — спустя всего лишь несколько лет после 1851 года, когда было написано «Обращение к моим друзьям», кардинально меняется, скорее всего, под влиянием философии Шопенгауэра. В 1854 году Вагнер впервые познакомился с трудом Шопенгауэра «Мир как воля и представление»; отныне он будет считать свои драмы как раз *пессимистическими*. На первый взгляд Вагнер противоречит сам себе.

Как же на самом деле *правильно* трактовать произведения мастера? Начнем с того, что в отношении постановок вагнеровских драм нет и не может быть какой-то одной канонически выверенной догмы. Вагнер неоднозначен. Кроме того, он — максималист. Любую

идею, затронувшую его душу, он глубоко развивал, искренне в нее верил, а когда исчерпывал до дна, не найдя удовлетворения, обращался к следующей, иногда прямо противоположной. В отношении такой импульсивной и страстной личности, какой был Вагнер, эти метания особенно заметны. Но при этом он не отказывался вовсе от «отработанного материала», а синтезировал его с новой идеей, пытаясь в себе самом примирить непримиримое, подчиняя единственной цели, каковой не изменял никогда, — торжеству высокого искусства. В его многогранной личности находилось место всем противоречиям, свойственным его веку. В Вагнере-революционере жил монархист, а в Вагнере-монархисте — революционер. Оптимизм его пессимистичен, пессимизм — оптимистичен. Его творчество настолько многогранно, что выбор трактовки напрямую зависит от того, как расставить акценты, какую из граней, составляющих целое, в данный конкретный момент вывести на первый план. И все эти трактовки будут верны!

Пожалуй, наиболее близок к *вагнеровским противоречиям...* Федор Михайлович Достоевский, шагнувший от участия в кружке петрашевцев и приговора к расстрелу до «Бесов». Повторяем, могучим гениальным натурам масштаба Вагнера и Достоевского свойственны все проявления их времени, их века. При этом их творчество переступает границы времени и становится *универсальным*, даже несмотря на то, что оно базируется на сугубо национальных корнях.

Просто на момент описываемых нами событий в Вагнере преобладала *грань революционера*.

Закончив «Тангейзера» и ожидая его постановки в Дрезденском театре, Вагнер летом 1845 года уехал на отдых в Богемию. Здесь он решил вести спокойную уединенную жизнь, погруженный в чтение взятого с собой томика Вольфрама фон Эшенбаха, — видимо,

образы «Тангейзера» всё еще не отпускали от себя композитора. Тут, среди лесов и ручьев Богемии, Вагнер углублялся в чтение и перед ним оживали Титурель, Парсифаль^[202], Лоэнгрин. Образ Лебединого рыцаря овладел воображением Вагнера. Он приехал в Богемию отдыхать, а вместо этого душа вновь просила творчества. Причем немедленно! Чтобы как-то отвлечься, Вагнер обратился к чтению дидактической истории немецкой литературы и натолкнулся на несколько заметок о нюрнбергских мейстерзингерах и Гансе Саксе^[203]. Вагнера тут же захватило желание написать комическую оперу об этих «мастерах пения». Причем именно комическую, чтобы дать своему сердцу передышку от сильных эмоций. Он даже составил план будущей оперы, надеясь таким образом избавиться от «навязчивого» Лоэнгрин. Но... «Я ошибся: только я сел в полдень в ванну^[204], как меня охватило такое острое желание приняться за Лоэнгрин, что я не в состоянии был высидеть положенного часа и через несколько минут уже выскочил, полный нетерпения, едва дав себе время сколько-нибудь аккуратно одеться, и, как безумный, помчался домой, чтобы излить давившее меня настроение на бумагу. Это повторялось несколько дней подряд, пока, наконец, не был закончен подробный сценический план Лоэнгрин»^[205].

Но до претворения этого плана в жизнь было еще далеко. У Вагнера оставался «долг» перед «Тангейзером». Вернувшись из Богемии, он все силы отдал постановке своей драмы на сцене. Это заняло конец лета и почти всю осень. Премьера состоялась 19 октября 1845 года. Это не был провал — публика достаточно тепло приняла новое сочинение Вагнера, — но сам композитор чувствовал себя неудовлетворенным. Возможно, во многом на это повлияла слабая игра актеров, исполнявших главные

партии, — беда, преследовавшая Вагнера при постановках многих его произведений и натолкнувшая его на идею воспитания *вагнеровских певцов*, ставшую одним из основных пунктов оперной реформы. Тем не менее ко второму представлению автор внес в партитуру небольшие изменения. Но на этом он не остановился, а возвращался к «Тангейзеру» снова и снова и в 1860 году сделал вторую, так называемую парижскую его редакцию, о которой мы будем говорить.

Интересно отметить, что мнения публики и критики в отношении «Тангейзера» разошлись самым коренным образом. Дрезденские рецензенты громили новое произведение Вагнера, а зрители рукоплескали ему. Благодаря хорошим сборам «Тангейзер» не только удержался в репертуаре театра, но в период с 1845 по 1848 год выдержал 20 представлений, проходивших с неизменным успехом.

«Тангейзер» был «отпущен в самостоятельную жизнь», а Вагнера уже ждал «Лоэнгрин» (*Lohengrin*), его «Лоэнгрин». Всего лишь через несколько недель после премьеры «Тангейзера» текст новой музыкальной драмы был готов. 17 ноября автор прочел его друзьям. На чтении присутствовал Роберт Шуман, который отнесся к стихам Вагнера вполне благосклонно.

Но сразу взяться за сочинение музыки у Вагнера не получилось. В течение зимы 1845/46 года особенно много сил и времени отнимали капельмейстерские обязанности, занятия с певцами и разработка репертуара на текущий сезон. В частности, к Вербному воскресенью 1846 года Вагнер подготовил новое исполнение Девятой симфонии Бетховена. Любовь именно к этому произведению кумира своей юности он пронес через всю свою жизнь.

Лишь летом, испросив у дирекции отпуск, Вагнер отправился на три месяца в деревню Гросс-Граупен (*Gross-Graupen*) на границе Саксонской Швейцарии, где

смог в самых общих чертах сделать музыкальные наброски ко всем трем актам «Лоэнгрина».

Кстати, здесь, в деревенском уединении, Вагнера впервые посетил барон Ганс Гвидо фон Бюлов — молодой юрист, почитатель его таланта да и сам одаренный музыкант (на обязательной юридической карьере настаивал его отец Эдуард фон Бюлов). С этим человеком в жизни Вагнера будет связано много событий. Но пока он лишь благосклонно отнесся к шестнадцатилетнему талантливому юноше, искренне восхищавшемуся его произведениями.

Вернувшись в Дрезден и вновь почувствовав тиски государственной службы, Вагнер всё же нашел в себе силы в сентябре продолжить свой труд (задокументирована дата начала работы над третьим актом — 9 сентября). Интересно отметить, что он начал писать музыку к «Лоэнгрину» именно с третьего акта, считая его средоточием всей драмы.

Но постановка в театре глюковской «Ифигении в Авлиде» вновь отвлекла Вагнера от творчества. Он смог завершить третий акт лишь 5 марта 1847 года. А летом композитор, по его собственным словам, «исполненный чистой радости закончил оба первые — теперь последние — акты „Лоэнгрина“» (над первым актом он работал с 12 мая по 6 июня, а над вторым — с 18 июня по 2 августа). 28 августа драма была полностью завершена. Правда, инструментовкой «Лоэнгрина» Вагнер еще продолжал заниматься вплоть до конца марта 1848 года^[206]. Но именно 1847-й можно смело назвать в жизни Вагнера «годом Лоэнгрина».

1848 год во многом стал переломным и для самого композитора, и для его творчества. Он начался с трагического события — 9 января умерла мать Вагнера Иоганна Розина. Он поспешил в Лейпциг и успел на похороны. «На обратном пути в Дрезден меня охватило

сознание полного одиночества. Со смертью матушки порвалась последняя кровная связь со всеми братьями и сестрами, живущими своими особыми интересами. Холодный и угрюмый, я вернулся к тому единственному, что могло меня одушевить и согреть: к обработке „Лоэнгрина“, к изучению немецкой старины»^[207].

Подавленность Вагнера усугублялась всевозрастающей волной критики в его адрес, поднятой дрезденской прессой. На «Летучего голландца» и «Тангейзера» был обрушен буквально шквал негативных отзывов. Теперь критики переключились с творчества на личность самого композитора. Его обвиняли в отсутствии таланта, в неумении дирижировать, в развале театра. Это была откровенная ложь. Вопреки расхожему мнению, у Вагнера не было конфликта с артистами и музыкантами; творческие силы Дрезденского театра в целом не противились попыткам проведения им театральной реформы, многие поддерживали его, а дисциплина в труппе была налажена исключительно его стараниями. Но противники композитора доходили даже до нападок на его частную жизнь, вменяли ему в вину его большие долги и любовь к роскоши.

Причина, вызвавшая столь злобную и часто несправедливую критику, вполне понятна. Об оперных рецензентах, обиженных пренебрежением Вагнера, мы уже говорили. Но он с первых шагов в должности королевского капельмейстера противопоставил себя еще и той части дрезденской псевдоинтеллигенции, признанной законодательнице художественной моды, с которой любой артист, музыкант или композитор был обязан считаться, — так называемым знатокам театра. Такой непримиримый реформатор, как Вагнер, не мог не настроить против себя этих воинствующих дилетантов — их вкусы и убеждения базировались на

отживших свой век традициях, которые Вагнер стремился ниспровергнуть. Замечательный русский философ и филолог А. Ф. Лосев отмечал: «...никто не мог так виртуозно бороться с пошлостью в музыке и искусстве, как это удавалось Вагнеру. Мещанин никогда не простит того убийственного для него внутреннего надлома, который был совершен творчеством Вагнера. В этом смысле Вагнер никогда не мог стать музейной редкостью; и до сих пор всякий чуткий музыкант и слушатель музыки никак не может отнестись к нему спокойно-академически и исторически-бесстрастно. Эстетика Вагнера — всегда вызов всякому буржуазному пошляку, всё равно — музыкально образованному или музыкально необразованному»^[208]. Интересы «высшего театрального общества» опять же традиционно блюла дирекция Королевского театра. Таким образом, объявив войну филистерам от искусства, Вагнер автоматически вступал в конфликт и со своим непосредственным начальством.

Так что вовсе не публика в целом и не артисты, находившиеся в его подчинении, а всего-навсего кучка репортеров, дилетантов и дирекция театра сделали жизнь композитора в Дрездене невыносимой.

Ему пришлось со всей горечью убедиться, что реформы, о которых он мечтал, в нынешних условиях неосуществимы. Правда, А. Лиштанберже считает, что «та перспектива, которая открывалась для него вне Дрездена, была ничуть не лучше. Лейпциг был закрыт для него, потому что Мендельсон, бывший там законодателем музыкальной моды, не чувствовал никакой симпатии ни к его таланту, ни к его идеям. В Берлине, где были поставлены „Моряк-скиталец“ и „Риенци“, он сталкивался с теми же сопротивлениями знатоков, которые он встретил в Дрездене, и, кроме

того, чувствовал скрытую враждебность к себе со стороны всемогущего Мейербера»^[209].

Итак, круг врагов очерчен — это все те, кто мешает развитию нового искусства. Они развращены властью денег, их искусство продажно, и они никогда не отдадут бразды правления без борьбы. Именно тогда в этот круг попали и Мейербер с Мендельсоном, причем вовсе не в силу национальной принадлежности, как потом стало принято считать, а как представители именно этого, считал Вагнер, продажного искусства, идущие во имя собственного успеха на поводу у низменных вкусов публики.

Следовательно, нужна всеобщая революция, которая смела бы без сожаления несправедливость и мерзость существующего строя и позволила бы возродиться новому человеку, способному создать новое искусство. Революция нужна была Вагнеру в качестве *инструмента для проведения оперной реформы*, не удавшейся в Дрездене!

В таком настроении встретил он последние дни февраля, действительно потрясшие Европу революцией. 22-го вспыхнули волнения в Париже. События стремительно развивались и быстро перекинулись из Франции в Германию и Австрию. Уже 27 февраля в Бадене прошли массовые народные собрания и демонстрации. 3 марта на демонстрацию вышли рабочие Кёльна, 6-го начались волнения в Берлине, 13-го вспыхнуло народное восстание в Вене. 18 мая во Франкфурте-на-Майне открылось общегерманское Национальное собрание, созванное для решения вопроса об объединении страны. Подъем национального духа чувствовался во всех слоях немецкого общества.

В последние дни марта Вагнера посетила молодая англичанка Джесси Лоссо (*Laussot*), урожденная Тейлор,

музыкальная писательница, жена французского виноторговца из Бордо Эжена Лоссо. «С величайшей робостью, — вспоминал композитор, — в форме, мне до того совершенно незнакомой, молодая дама выразила мне свои восторженные чувства. Она очень сожалела, что принуждена по условиям семейной жизни покинуть любимый Дрезден... меня охватило особенное настроение»^[210]. Вскоре в жизни Вагнера произойдут потрясения, которые будут связаны также и с этой женщиной. И толчком к ним послужит готовая докатиться до Дрездена революция.

Совершенно очевидно, что политическая революция не имела ничего общего с той *идеалистической культурной революцией*, о какой мечтал Вагнер. Однако он оказался втянутым в самую гущу событий благодаря своему другу Рёкелю, хотя в действительности не принадлежал ни к одной из революционных партий Саксонии.

Что касается непосредственно искусства, то в отношениях с Рёкелем Вагнер был явным и безусловным лидером. Но когда в дело вмешалась политика, их роли резко переменились. В революционных событиях 1848–1849 годов Рёкель принял самое деятельное участие. В Дрездене образовались два политических общества: «Немецкий союз», ставивший своей целью достижение «конституционной монархии на широчайшем демократическом основании», и «Отечественный союз», в котором главную роль играло «демократическое основание». Рёкель стал активнейшим членом последнего. Что же касается Вагнера, то он приходил на заседания «Отечественного союза», по его собственному признанию, «в качестве зрителя, как на спектакль»^[211]. Естественно, ему были гораздо ближе устремления «Немецкого союза», а в «Отечественный» он был вовлечен исключительно под влиянием Рёкеля.

Вагнер считал, что «просвещенному монарху для осуществления собственных высших целей самому должно быть важно управлять государством, построенным на истинно республиканских началах... король саксонский является как бы избранником судьбы, способным дать другим немецким государям высокий пример»^[212]. Восторженное отношение Вагнера к Фридриху Августу II было общеизвестно.

Рёкель же стоял на крайних левых позициях. Не удовлетворившись деятельностью в политическом союзе, он стал издателем еженедельного журнала «Фольксблеттер» (*Volksblätter* — «Народные листки»), отличавшегося радикальной направленностью и отражавшего взгляды социал-революционной партии. В этот журнал Вагнер стал писать пламенные статьи. И хотя взгляды его совсем не изменились, само участие в издательском предприятии Рёкеля — «Фольксблеттер» выходил с 26 августа 1848 года по 29 апреля 1849-го — поставило на Вагнере клеймо левого революционера.

Что же толкнуло человека, всегда далекого от политики, в революционные волнения? Исключительно борьба за собственное искусство! И еще *романтизм*, присущий Вагнеру во всех его начинаниях.

Мы уже говорили о том, что во многом натура Вагнера отличалась противоречивостью. Добавим, что это касается лишь тех внешних раздражителей, которые затрагивали *его самого*, но не *его творчество*. Вагнер-человек был до крайности обидчив, амбициозен, зависим от сиюминутного настроения, Вагнер-художник — необыкновенно целостен и последователен. Неуклонно идя к однажды выбранной цели, он искал различные, иногда взаимоисключающие, способы ее достижения. Отсюда и кажущиеся противоречия. Но, повторяем, главная цель при этом всегда была одна и та же. Что более действенно для торжества высокого

искусства — революция или близость к трону? Надо попробовать и то и другое, а потом решить. При этом, обращаясь к революции, Вагнер совершенно искренно верил в *полезность ее идей для торжества своих собственных*. Когда же оказалось, что цели Вагнера и революционеров, мягко говоря, расходятся, он кинулся в другую крайность — стал искать высочайшего покровительства в среде сильных мира сего. При этом и революционные баррикады, и будущая сердечная дружба с королем Людвигом II — вот кто воистину воплощал собой вагнеровский идеал просвещенного монарха! — овеяны романтической идеей построения высшего, идеального мира, призыв к которому есть первейшая задача Художника.

Таким образом, для Вагнера важен лишь тот строй, при котором Художник мог бы свободно творить в целях переустройства общества.

Пожалуй, здесь уместно будет процитировать строки из письма еще одного великого немецкого композитора Рихарда Штрауса^[213], которые вполне можно принять за отношение к политике самого Вагнера: «Для меня народ существует лишь в тот момент, когда он становится публикой. Будь то китайцы, баварцы или новозеландцы — мне это безразлично, лишь бы платили за билеты. Кто Вам сказал, что я интересуюсь политикой? Потому что я президент Палаты музыки? Я принял этот пост для того, чтобы избежать худшего; и я принял бы его при любом режиме»^[214].

Вагнер мог бы здесь подписаться под каждым словом. «На моих совершенно уединенных прогулках, — вспоминал он, — чтобы дать исход кипевшим чувствам, я много думал о будущих формах человеческих отношений, когда исполнятся смелые желания и надежды социалистов и коммунистов. Их учения,

которые тогда еще только складывались, давали мне лишь общие основания, так как *меня интересовал не самый момент политического и социального переворота, а тот строй жизни, в котором мои проекты, относящиеся к искусству, могли бы найти осуществление* (курсив наш. — М. З.)»^[215].

По своим политическим взглядам он не был ни социалистом, ни республиканцем, ни демократом, а на коммунизм вообще смотрел как на «самую смешную, самую нелепую и опасную из всех доктрин» и, добавляет А. Лиштанберже, «как на опасную и неосуществимую утопию»^[216]. Повторим, что идеал Вагнера — могущественный благородный король во главе сильного свободного народа в духе древних германских легенд. «Во главе свободного народа, думается, можно было бы иметь государя-короля, который являлся бы первым гражданином нации, был бы выбираем на этот высокий пост по согласию и по любви всех свободных граждан, и который сам смотрел бы на себя не как на господина, повелевающего своими подданными, а как на представителя нации, как на первого гражданина в государстве» — такими видятся исследователю политические предпочтения Вагнера^[217].

Исходя из подобных убеждений, может показаться странным сочувствие Вагнера восстанию леворадикальной социалистической партии саксонских демократов. Но Вагнер сам объяснял этот факт тем, что поневоле принимал сторону страдавших и никогда никакая созидательная идея не могла заставить его отречься от этой симпатии. Вспомним, как еще в 1830 году его ужасала жестокость французских революционеров 1789 года, совершенно для него неприемлемая. Ныне же в восстании он видел лишь «проявление духа Революции» и идеализировал его.

Другими словами, был верен *революционному романтизму*.

Но гораздо более его угнетало зависимое положение художника, вынужденного превращать свое искусство в товар, о чем он прямо заявил в своей «самой революционной» работе «Искусство и революция»: «Что возмущало архитектора, когда он принужден был тратить свою творческую силу на постройку по заказу казарм и домов для найма? Что огорчало живописца, когда он должен был писать внушающий отвращение портрет какого-нибудь миллионера; композитора, принужденного сочинять застольную музыку; поэта, вынужденного писать романы для библиотек для чтения? Каковы должны были быть их страдания? И всё это оттого, что приходилось растрачивать свою творческую силу на пользу *Индустрии*, из своего искусства делать ремесло. Но что должен перестрадать поэт-драматург, желающий соединить воедино все искусства в высшем художественном жанре — в драме? Очевидно, все страдания остальных художников, вместе взятые. Его творения становятся произведением искусства лишь тогда, когда они делаются достоянием общественности, получают возможность, так сказать, войти в жизнь, а драматическое произведение искусства может войти в жизнь лишь при посредстве театра. Но что представляют собой эти современные театры, располагающие ресурсами всех искусств? Промышленные предприятия — даже там, где они получают специальные субсидии от государства или разных принцев: заведование ими возлагается обыкновенно на тех людей, которые вчера занимались спекуляцией хлебом, которые завтра посвятят свои солидные познания торговле сахаром, если только они не приобрели необходимых познаний для понимания величия театра в результате посвящения в таинства камергерского чина или других подобных должностей...

Отсюда ясно для всякого проницательного ума, что если театр должен вернуться к своему благородному естественному назначению, то абсолютно необходимо, чтобы он освободился от тисков промышленной спекуляции»^[218].

Вагнер выделяет главного врага настоящего искусства — золотого тельца, власть денег и промышленного капитала; часто он обобщает все эти понятия в термине «индустрия». «Вы, мои страдающие братья всех слоев человеческого общества, чувствующие в себе глухую злобу, — если вы стремитесь освободиться от рабства денег, чтобы стать свободными людьми, поймите хорошо нашу задачу и помогите нам поднять искусство на достойную высоту, чтобы мы могли вам показать, как поднять ремесло на высоту искусства, как возвести раба индустрии на степень прекрасного сознательного человека, который с улыбкой посвященного в тайны природы может сказать самой природе, солнцу, звездам, смерти и вечности: *вы тоже мне принадлежите, и я ваш повелитель*».^[219] Вагнер понимает свободу в духе древних греков. И эти идеалы сложились у него еще в ранней юности. В данном случае Вагнер не противоречив, а необыкновенно последователен.

Итак, вселенскому злу в лице золотого тельца он противопоставляет свободу и любовь, эту истинную панацею, универсальное лекарство, лишь благодаря которому можно вернуть человечеству утраченное естественное счастье. «Как сам человек, так и всё, исходящее от него, может обрести свободу только через любовь. Свобода заключается в удовлетворении необходимой потребности, высшая свобода — в удовлетворении высшей потребности, а высшей человеческой потребностью является *любовь*»^[220]. Круг замкнулся.

В формуле «человек — свобода — любовь — высокое искусство», противопоставленной *индустрии* (заметим, что политике здесь места вообще нет), Вагнер сначала главной созидательной силой определяет свободу, причем свободу в первую очередь от власти денег. Это и приводит его на баррикады. Затем он делает ставку на любовь. Недаром в грандиозном полотне «Кольцо нибелунга» Альберих отрекается именно от любви, которая опять же противопоставлена власти золотого тельца; в отречении от любви, по Вагнеру, самое страшное проклятие.

Интересно отметить, что именно тогда, в накале 1848 года, Вагнер впервые обращается к сказаниям о нибелунгах и Зигфриде, совершенно захватившим его воображение. Из-под его пера вышло целое филолого-историческое исследование, которое он издал впоследствии под названием «Нибелунги». При этом он заметил, что одну из главных частей мифа о нибелунгах вполне можно превратить в самостоятельную музыкальную драму. «Но медленно и робко назревало во мне решение остановиться на этой идее, так как с практической стороны постановка такого рода произведения на подмостках дрезденского театра являлась положительно немыслимой. Нужно было окончательно разочароваться в возможности сделать что-нибудь для нашего театра, чтобы найти в себе мужество заняться этой работой»^[221]. Другими словами, нужна была... революция. Но первые наброски к будущему произведению композитор всё же сделал.

И Вагнер сам емко обобщает в «Искусстве и революции» цели *своей* революции, прекрасно отдавая себе отчет в том, что сил одного искусства для переустройства мира явно недостаточно: сначала нужно завоевать ту арену, на которой могло бы развиваться свободное искусство. «Когда же общество

достигнет прекрасного, высокого уровня человеческого развития — *чего мы не добьемся исключительно с помощью нашего искусства, но можем надеяться достигнуть лишь при содействии неизбежных будущих великих социальных революций* (курсив наш. — М. З.), — тогда театральные представления будут первыми коллективными предприятиями, в которых совершенно исчезнет понятие о деньгах и прибыли; ибо если благодаря предположенным выше условиям воспитание станет всё более и более художественным, то все мы сделаемся художниками в том смысле, что, как художники, мы сумеем соединить наши усилия для коллективного свободного действия из любви к самой художественной деятельности, а не ради внешней промышленной цели»^[222].

Вагнер всё же приступил к разработке темы смерти Зигфрида в ноябре 1848 года, «не думая ни о дрезденском, ни о другом каком-нибудь придворном театре». Всего за 15 дней текст будущей «героической оперы» был готов. Вагнер начал «Смерть Зигфрида» с тех самых сиен, которыми теперь открывается первое действие «Сумерек богов».

Кстати, название вагнеровской музыкальной драмы *Götter-dämmerung*, известной нам сегодня как «Гибель богов», в России довольно долго переводили как «Закат богов» или «Сумерки богов». Последний вариант является гораздо более правильным и в философском, и непосредственно в переводческом смысле: *Dämmerung* буквально переводится как «сумерки, вечерние сумерки, рассвет, предрассветный полумрак», то есть этот термин можно трактовать и как *закат*, и как *рассвет*. Ведь если бы Вагнер хотел подчеркнуть трагическую составляющую сюжета всей своей тетралогии, он бы напрямую использовал в названии *Untergang* — гибель или *Tod* — смерть. Но он поставил

Dämmerung, следовательно, переводить название музыкальной драмы как «Гибель богов» никак нельзя. Это значит не понимать глубинный скрытый смысл, заложенный в ней композитором: *смерть* одновременно является *возрождением*. «Это совсем не смерть, — пишет философ Андрей Кондратьев, — так как смерть у Богов отсутствует. То, что ошибочно принимают за „Гибель Богов“ — это лишь сумерки, сон, в который время от времени впадают целые пантеоны. Этот процесс далеко не трагичен, так как не является необратимым, и не морален, так как вполне естественен. Он — далеко не „последствие греха“, наоборот, с нордической точки зрения „грехом“ было бы отступление от Судьбы и желание Богов избежать неизбежного»^[223]. Далее мы будем неукоснительно придерживаться в наименовании вагнеровской драмы варианта «Сумерки богов».

То, что Вагнер всё же обратился к идее, которую он считал неприемлемой для современного театра, уже говорит о том, что он решительно отказался от всякой попытки реформировать театр в Дрездене и, соответственно, более не дорожил должностью дрезденского капельмейстера. В таком «состоянии брожения духа» он пребывал вплоть до конца 1848 года.

В самый канун 1849 года Вагнер, наконец, окончательно сформулировал собственное революционное кредо. Это был план новой пятиактной музыкальной драмы «Иисус из Назарета» — лучше всего Вагнер мог разговаривать с «поколениями будущего» на языке своего искусства. Это произведение осталось незаконченным, но его автор оставил очень подробный и весьма интересный анализ тех идей, какие хотел выразить в своей драме. А. Лиштанберже пишет по этому поводу: «Вагнер хотел показать нам в Иисусе

Христе вдохновенного пророка будущего общества, представителя идеального человечества, чистого от всякой грязи и от всякого греха, который сходит в среду выродившихся людей, снимает личину с пороков развращенной цивилизации и проповедует возвращение к добру, возрождение любовью. „Я освобождаю вас от греха и возвещаю вам вечный закон духа; этот закон — любовь: если вы будете поступать по любви, вы никогда не согрешите“»^[224]. Но слепое следование несовершенным людским законам стало причиной всех несчастий человечества. Закон о супружестве на самом деле преступен, если брак не основан на любви; более того, брак без любви — преступление против Бога. Закон о собственности освящает право исключительного пользования дарами природы, а это — также преступление против Бога, заповедавшего: «Люби твоего ближнего, как самого себя, а потому не старайся копить богатства, и тем самым обирать своего ближнего, вводить его в нужду; ибо, помещая свое богатство под защиту закона людского, ты подстрекаешь ближнего твоего согрешить против закона»^[225]. По Вагнеру, человеческие законы внесли в мир соблазн и греховность, а Бог пришел, чтобы отменить их, уничтожить грех и провозгласить закон Любви. Таким образом, Христос — тот *идеальный революционер*, который осуществляет вагнеровскую идею переустройства мира.

Словно отголоском «Иисуса из Назарета» явилась работа «Искусство и революция», неоднократно цитированная нами выше, написанная Вагнером чуть позже, уже в изгнании, в течение двух недель июля 1849 года, и подводящая своеобразный итог его революционной деятельности: «Итак, *Христос* нам показал, что мы, люди, все равны и братья; *Аполлон* (читай: Искусство. — М. З.) наложил на эту великую

братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневавшегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества. Воздвигнем же жертвенник будущего как в жизни, так и в живом искусстве двум самым величественным наставникам человечества: *Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознёс его на высоту всееляющего радость и бодрость величия*^[226].

В это же время Вагнер свел новое знакомство с человеком, окончательно «толкнувшим его в революцию».

В Вербное воскресенье 1849 года на генеральной репетиции ставшей уже традиционной Девятой симфонии Бетховена тайком от полиции присутствовал русский революционер, идеолог анархизма Михаил Александрович Бакунин. Еще в 1840 году он покинул Россию, где был близок с В. Г. Белинским, А. И. Герценом и Н. П. Огаревым, жил в Германии, Швейцарии и Франции и примкнул клевым гегельянцам. Интересно отметить, что он, как и Вагнер, приветствовал Польское восстание 1830–1831 годов. 17 ноября 1847 года в Париже на собрании в память Польского восстания Бакунин произнес пламенную речь, в которой предсказывал неизбежность революции, и от имени передовой России призывал поляков к союзу с целью свержения русского царя и освобождения всех славян. В 1848 и 1849 годах вышли два воззвания Бакунина к славянам, в которых он настаивал на сближении с немецким и венгерским народами и создании славянской федерации. Вагнер отмечает, что, с одной стороны, Бакунин призывал раздуть «мировой пожар, который, охватив Россию, перекинется на весь мир»: «Тут подлежит уничтожению всё то, что освещенное в глубину, с высоты

философской мысли, с высоты современной европейской цивилизации, является источником одних лишь несчастий человечества... Все эти ужасные речи смущали особенно потому, что, с другой стороны, Бакунин обрисовывался как человек, относившийся ко всему с тонкой и нежной чуткостью. Мои отчаянные беспокойства об искусстве, мои идеальные стремления в этой области были ему понятны. Но он отклонял всякую попытку с моей стороны ближе познакомиться его с моими задачами»^[227]. Такой человек стал одним из лидеров грядущего Дрезденского восстания.

Рёкель и Бакунин были далеки от того идеалистического понимания революции, на котором настаивал Вагнер. Очень часто влияние Бакунина на Вагнера преувеличивается. Сам Бакунин отзывался о Вагнере довольно показательно: «Что касается Вагнера, я сразу признал в нем фантазера, и хотя с ним беседовал много о политике, но никогда с ним не связывался для совместных действий»^[228]. Взгляды, а главное, цели этих людей, имевшие некоторое чисто внешнее сходство, кардинально расходились по своей сути. Не случайно Бакунин называет Вагнера «фантазером», а Вагнер Бакунина — «ужасным человеком». Когда Вагнер хотел показать Бакунину содержание «Иисуса из Назарета», тот «просил пощадить его и не знакомить с этой вещью». Если на кого Бакунин и имел серьезное влияние, то на Рёкеля. Вагнер же шел собственным путем и в *своей революции* был одинок. Однако искренние дружеские симпатии, связывавшие этих трех революционеров-романтиков, объединили их в роковые весенние дни 1849 года. Объединили, чтобы потом уже навсегда развести...

Третьего мая революционная волна, наконец, докатилась до Дрездена в ответ на отказ саксонского короля Фридриха Августа признать имперскую

конституцию, принятую 28 марта франкфуртским Национальным собранием. Часть Дрездена была захвачена повстанцами, строились баррикады. Вагнер довольно подробно и последовательно описывает в мемуарах весь ход восстания.

Эти описания являются очень характерными, так как показывают Вагнера исключительно идеалистом-теоретиком, но никак не практиком революционного дела. И дело не только в том, что ко времени написания мемуаров акценты в его мировоззрении уже сместились. Просто Вагнер оказался *зрителем* спектакля, в создании которого он, как ему казалось, принимал участие, но на деле актеры сыграли вовсе не те роли и не так, как планировали драматурги. Действительность не соответствовала представлениям Вагнера. Не было рыцарей в сверкающих доспехах, сражающихся под святым знаменем борьбы за свободу и справедливость. А были кровь, грязь и смерть. Были страх и разочарование. Одно дело философствовать и писать статьи; совсем другое — на деле рисковать своей жизнью во имя призрачных идеалов. При чтении мемуаров Вагнера создается стойкое впечатление, что само Дрезденское восстание стало для композитора полнейшей неожиданностью. И еще большей неожиданностью оказался его итог...

Уже 3 мая Вагнер не смог усидеть дома и отправился к ратуше на старом рынке, потому что, вспоминал он, «ход необыкновенных событий *глубоко заинтересовал меня* (здесь и далее курсив наш. — М. З.). Я не испытывал прямого желания вмешаться в ряды борцов, но возбуждение и участие к происходящему росло во мне с каждым шагом»^[229]. 4 мая король спешно покинул Дрезден; к городу были стянуты саксонские и прусские войска. «На следующий день, в пятницу, 5 мая, *гонимый страстным интересом наблюдателя, я*

опять пробрался в ратушу и убедился, что дела принимают решительный оборот»^[230]. 6 мая в разгар военных действий Вагнеру пришла в голову мысль взобраться на Крестовую башню: *«Оттуда было видно не всё, но многое...* Конец дня прошел в перестрелке на различных пунктах между восставшими и войсками... Мне ни за что не хотелось покидать с наступлением ночи *свой* интересный наблюдательный пост и отправляться домой, поэтому я уговорил сторожа послать своего помощника к моей жене во Фридрихштадт и принести оттуда чего-нибудь поесть. Так провел я под жуткое гудение колокола и под непрерывное щелканье прусских пуль о стены *одну из самых удивительных ночей в моей жизни...* Воскресенье 7 мая было *одним из прелестнейших дней в этом году.* Меня разбудила песня соловья, долетавшая из расположенного недалеко сада. Тишина и мир царили над городом, над широкими его окрестностями, видимыми с высоты»^[231]. В то время как дрезденские события стремительно шли к трагической развязке, Вагнера восхищает пение соловья!

Одного этого эпизода уже достаточно для того, чтобы снять с композитора все обвинения в революционной деятельности.

Восьмого мая Вагнер «из своей отрезанной от поля битвы квартиры опять попытался проникнуть к ратуше, чтобы справиться о положении дел». Ему повстречался знакомый музыкант, которого композитор стал расспрашивать о Рёкеле. Август, вспоминает Вагнер, «сначала испугался, а потом озабоченно спросил меня: „Однако, г-н капельмейстер, разве вы не боитесь потерять свою должность, высказываясь с такою откровенностью?“». Но как раз своей должностью Вагнер в то время меньше всего дорожил. «Я громко расхохотался и объяснил, что невысоко ценю свое

положение капельмейстера. Скрытое настроение радостно вырвалось наружу... Я не чувствовал никакого желания, никакого призвания взять на себя какую-либо определенную функцию, но зато я совершенно махнул рукой на всякие соображения о личном положении и решил отдаться потоку событий: отдаться настроению с радостным чувством, похожим на отчаяние. Не желая, однако, оставить жену в Дрездене беспомощной, я быстро создал план, как увезти ее отсюда... Было ясно, что оккупация и военная осада влекли за собой для жителей нашего предместья массу неприятностей, и мне легко было уговорить Минну отправиться немедленно через свободную *Tharauter Strasse* в Хемниц, к моей замужней сестре Кларе... Было прекрасное весеннее утро, когда я в последний раз шел обычным путем моих одиноких прогулок, сознавая, что больше я сюда не вернусь. Пели жаворонки и взмывали вверх над полями, а из города доносилась неумолчная канонада... Под звуки ужасной музыки я послал привет городу. Глядя на башни, виднеющиеся в отдалении, я с улыбкой констатировал, что если семь лет назад мое прибытие сюда было обставлено очень скромно, то теперь я покидаю Дрезден при обстоятельствах *чрезвычайно торжественных*^[232].

Перед нами полная картина «вагнеровских баррикад». Это ли не поведение стопроцентного романтика-мечтателя, полностью оторванного от жизни и даже не осознающего суть событий? Неудивительно, что, узнав о полицейском преследовании, композитор был, мягко говоря, поражен. За что? Лишь за несколько возвышенно-пламенных статей и дружескую связь с двумя опасными революционерами, Рёкелем и Бакуниным?

Тем не менее ему пришлось спешно покинуть Хемниц, оставив жену на попечении сестры, и через

Альтенбург бежать к единственному другу, способному по-настоящему помочь, — к Францу Листу. 13 мая Вагнер прибыл в Веймар. «Объяснить моему другу, что я на этот раз попал в Веймар не совсем обычным путем, не в качестве королевского капельмейстера, представлялось задачей довольно трудной. Я и сам в точности не знал, как относится ко мне официальное правосудие. Не знал, совершил ли я что-нибудь противозаконное или нет. Прийти к какому-нибудь определенному по этому поводу мнению я не мог»^[233]. Прежде чем позиция властей стала Вагнеру известна, он успел насладиться и гостеприимством Листа, и «Тангейзером», поставленным Веймарским театром под управлением того же Листа.

Но долго пребывать в счастливом неведении Вагнеру не пришлось. 16 мая в Дрездене был отдан приказ о его аресте, официально обнародованный 19-го. 22 мая, в день рождения Вагнера, в Веймар приехала Минна, чтобы убедить мужа как можно скорее бежать из Германии, если он не хочет быть в скором времени арестованным. Вечером 23-го Вагнер спешно отправился в Йену. Там, с помощью Листа выдав себя за одного из его друзей профессора Видмана (*Widmann*), он получил паспорт на его имя, простился с женой, не собиравшейся отправляться в изгнание вслед за мужем, и, не теряя времени, отбыл в спокойную Швейцарию. Уже 31 мая, в шесть часов вечера, он впервые увидел «облитые солнечным светом вершины Гларнских Альп, окружающих озеро», и тут же решил обосноваться именно в этих местах.

Красота швейцарской природы несколько примирила Вагнера с положением изгнанника, в котором он теперь оказался. Минна же, пишет композитор, «видела во мне человека, легкомысленно, неразумно давшего себя увлечь, повергшего себя и ее в

ужаснейшее положение»^[234]. Этими словами, пожалуй, можно подвести итог участию Вагнера в Дрезденском восстании. Однако он разочаровался лишь в методах *революции снизу*, но ни в коем случае не в своих идеях. Вагнеровская *революция сверху* была еще впереди. Насколько глубоко он верил в возможность реального воплощения этих идеалов? Как всякому романтику, Вагнеру было достаточно *попыток* достичь недостижимого. Он безоговорочно верил лишь в свою правоту. Если общество не захочет пойти за ним, тем хуже для общества. Врач дал рецепт спасения; если же больной вместо лечения выбирает смерть, это его право; врач ответственности не несет — он сделал всё, что мог. Вагнеру казалось, что ему ведом этот чудо-рецепт — *искусство будущего*.

Глава пятая

ИСКУССТВО БУДУЩЕГО (июнь 1849 года — 1850 год)

Несмотря на крайнюю степень неустроенности и неопределенности в отношении будущего, первое время своего изгнания Вагнер чувствовал необыкновенный душевный подъем. Отныне он не был связан рутиной официальной должности; ничто не стояло между ним и его творчеством.

Перед тем как окончательно осесть в Швейцарии, Вагнер решил, раздобыв в Цюрихе паспорт уже на собственное имя, посетить Париж. Трудно сказать, зачем ему понадобилось вновь приезжать в ненавистный город. Снова испытать судьбу на поприще оперного композитора в «мировой столице», как советовали ему друзья? Вряд ли. Вкусы парижской публики были слишком хорошо известны Вагнеру, на этот счет он не питал никаких иллюзий. «Только с крайним отвращением, — пишет А. Лиштанберже, — он мирится с мыслью о попытке поставить свои произведения в Париже и не выражает никакого сожаления, когда эта попытка ему не удастся»^[235]. Скорее всего, поездка в Париж была своего рода «замыканием круга»: раннего периода творчества, когда Вагнер явился в Париж никому не известным начинающим музыкантом, еще исповедовавшим идеалы большой оперы, и периода зрелого, свободного от каких бы то ни было внешних влияний. Теперь им были написаны и «Летучий голландец», и «Тангейзер», и «Лоэнгрин», еще ожидавший своего воплощения на сцене. Вагнер был уже полностью готов к тому, чтобы объявить всему миру собственные идеалы и повести

искусство за собой. Творческий манифест был им провозглашен. Теперь необходимо было закрепить теоретические положения искусства будущего.

В Цюрихе с помощью своих старых друзей-музыкантов Александра Мюллера (*Müller*), вагнеровского знакомого со времен Вюрцбурга, и Вильгельма Баумгартнера (*Baumgartner*) Вагнер через местных видных чиновников получил легальный швейцарский паспорт и всё же отбыл в Париж. Эта поездка продолжалась всего восемь дней и не принесла никаких видимых результатов, кроме довольно показательной случайной встречи с Мейербером в книжном магазине Шлезингера. На вопрос Мейербера, не собирается ли Вагнер в очередной раз попытаться счастья в Париже, тот высокопарно ответил: «...при нынешнем положении вещей, когда весь мир стонет под гнетом реакции, я в состоянии думать о чем угодно, только не о композициях для сцены. „Чего же вы, однако, ждете от революции, — спросил Мейербер, — или вы собираетесь писать партитуры для баррикад?“ Я уверил его, что вообще не думаю ни о каких партитурах. Мы расстались, не поняв друг друга» ^[236].

По возвращении из Парижа Вагнер получил от жены письмо, в котором она сообщала, что считает их дальнейшую совместную жизнь невозможной, что Вагнер «бессовестно разрушил до основания все устроенное нами здание» и пренебрег положением в обществе, которое ему уже никогда более не удастся занять. В довершение всего она с горечью и в то же время с неким удовлетворением предположила, что отныне вряд ли какая-нибудь другая женщина захочет связать с ним свою судьбу.

Вагнеру очень часто ставят в вину «развратный образ жизни», упуская из виду, что его супружество с Минной, юридически продолжавшееся до самой ее

смерти в 1866 году, то есть ровно 30 лет (плюс два года общения до заключения брака), фактически распалось значительно раньше. Минна и Вагнер были слишком разные, чтобы по-настоящему понимать друг друга, а без этого счастливая семейная жизнь невозможна. Вагнер, безусловно, был тяжелым человеком, во многом авторитарным и эгоистичным. Но надо отдать справедливость, инициатива разрывов — а их за этот долгий брак было несколько — всегда исходила от Минны. Муж же по возможности старался сглаживать острые углы, испытывал запоздалое раскаяние в своих поступках и очень часто первым делал шаг к примирению.

Последнее письмо возбудило в Вагнере не раздражение, как можно было бы подумать, а искреннее сочувствие жене, которую он оставил в тяжелом положении. «Единственным для меня утешением являлась уверенность, что она сама хотя бы отчасти сочувствовала моему поведению, понимала охватившее меня настроение. Мне казалось, что я даже видел в дни исключительных событий признаки такого к себе отношения. Оказалось, что об этом и речи быть не может: она судила обо мне так, как судила толпа, и находила для меня оправдание только в одном — в моем неслыханном легкомыслии... Несомненно, молодые годы нужды и забот, проведенные совместно в Париже, дали много хорошего. Испытания сковали наши души: она проявила удивительное терпение, я боролся с ними с трудом. Награду за перенесенное Минна нашла потом в Дрездене, в моем тамошнем успехе и завидном положении... она достигла вершины своих мечтаний и во всём, что отравляло мою капельмейстерскую деятельность, видела угрозу своему благополучию. Новый путь, на который я вступил с момента создания „Тангейзера“, лишал меня в ее глазах надежды на дальнейшие театральные успехи, и она потеряла

всякую бодрость, всякое доверие к нашей будущности»^[237].

Вагнер дает доброжелательную спокойную и беспристрастную оценку своей семейной жизни. Он далек от того, чтобы в чем-то обвинять жену; она не виновата, что они просто не подходят друг другу. Минна была бы счастлива с простым «господином капельмейстером», имеющим стабильный доход, прочное положение в обществе и не ввязывающимся ни в какие авантюры, способные поколебать маленький прочный мирок «бюргеров от музыки». Но ее муж меньше кого бы то ни было соответствовал этому идеалу. Более того, он объявил непримиримую войну подобной сытой благополучности.

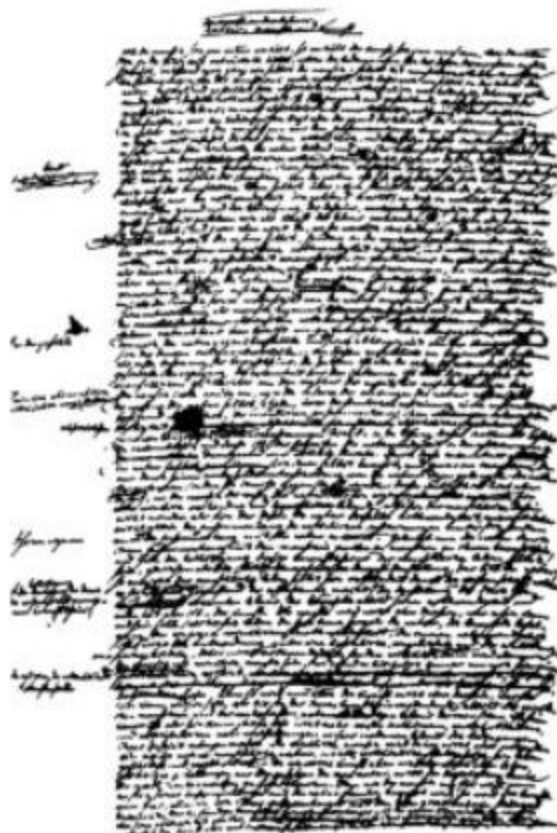
Ни Минна, ни Рихард не виноваты в том, что их семейная жизнь никак не складывалась; им просто *не нужно было быть вместе*. Но судьба распорядилась иначе, и эти люди еще долго продолжали мучить друг друга. Возможно, Минна олицетворяла собой тот ранний период жизни Вагнера, когда он действительно стремился к некому материальному благополучию, когда его творчество не вошло в конфликт с этим стремлением, когда успех у публики для него еще что-то значил. Пройдя этот этап, Вагнер устремился выше, а Минна, оставшись там, внизу, продолжала пытаться удержать его около себя и не давала подниматься. В этом-то и заключалась суть их постоянных разногласий.

Как бы там ни было, получив вышеупомянутое письмо от жены, Вагнер сбросил с себя не только тягостные обязанности государственного служащего. Он получил одиночество и свободу!

«Я чувствовал себя свободным, как птица, и это ощущение действовало на меня возбуждающим образом. Часто мне самому бывало неловко от чрезвычайной экзальтации, охватившей мое существо.

Нередко я перед первым встречным готов был изливаться в самых странных парадоксах. Уже вскоре по прибытии в Цюрих мне захотелось письменно изложить свои взгляды на общее состояние дел, как они сформировались под влиянием моего художественно-артистического опыта и политических событий того времени»^[238].

Новый этап жизни Вагнера в первую очередь характеризуется бурной литературной деятельностью, поэтому данную главу мы посвятим краткому разбору его философско-теоретического наследия. Именно тогда, после бегства из Дрездена, в период швейцарского изгнания, им были написаны основные литературные труды, такие как «Искусство и революция» (1849), «Произведение искусства будущего» (написан в 1849 году, издан в 1850-м), «Опера и драма» и «Обращение к моим друзьям» (оба — 1851). При этом Вагнер практически полностью отошел от *реальной* политики. В одном из писем Листу Вагнер пишет: «Нужно ли уверять еще в том, что совершенно невозможно, чтобы я, наученный последними опытами в Дрездене, снова позволил себе увлечься политическими делами! Это ясно как день!» И еще одно признание: «Во всех своих делах, во всех своих размышлениях я остаюсь только артистом и притом всегда артистом (курсив наш. — М. З.)»^[239]. Отныне его революционные идеи касаются исключительно искусства. Даже когда Вагнер говорит о социальных и политических проблемах, он рассматривает их с позиции *необходимости* для развития искусства.



Рукопись статьи Вагнера «Произведение искусства будущего». 1849 г.

Вагнер начал с того, что написал цикл из шести статей для парижской республиканской газеты «Насьональ» (*National*), в которых высказывался с революционной точки зрения о современном искусстве и его роли в жизни общества. Однако редактор издания отклонил статьи Вагнера, ссылаясь на то, что французская публика их не поймет. Очередной «щелчок» от Парижа!

Тогда Вагнер объединил статьи в единый труд, назвал его «Искусство и революция» (основные теоретические аспекты этой работы мы рассмотрели в предыдущей главе) и отправил в Лейпциг издателю

Отто Виганду (*Wigand*), который взялся напечатать его отдельной брошюрой. Работа «Искусство и революция» имела успех. Виганд прислал автору гонорар в размере пяти луидоров. Вскоре издатель напечатал второй тираж брошюры, так как рассчитывал, что «возбуждающий заголовок, а также тот необыкновенный интерес, который вызвал Вагнер лично как бывший королевский капельмейстер, ставший политическим эмигрантом, создадут известный шум в обществе и обратят внимание на статьи»^[240].

Вагнер почувствовал, что находится на верном пути и сумеет благодаря интересу к своей персоне заставить услышать себя. В его голове уже зрел план основополагающей работы об *искусстве будущего*.

В это время он узнал, что в Цюрихе находится проездом В. Шрёдер-Девриент. Придя к ней в гостиницу, Вагнер понял, что опоздал — Вильгельмина уже покинула Цюрих. Это был для него последний шанс встретиться с великой певицей, им больше никогда уже не суждено будет свидеться...

Тем временем в августе Вагнер получил из Дрездена очередное письмо от Минны, в котором сообщалось, что она «считает себя обязанной как жена еще раз попытаться связать наши две жизни». При этом она твердо настаивала на том, что Цюрих — лишь временное пристанище и что Вагнер должен непременно вновь попробовать сделать карьеру в Париже в качестве оперного композитора. В заключение она сообщала, что в сентябре сама приедет к нему в сопровождении Натали, любимой собачки Пепса и попугая Папо. «Вот такая у меня странная семья!» — воскликнул Вагнер и снова, бросив всё, поспешил навстречу жене, хотя должен был бы уже по одним условиям, выдвинутым в письме, понять, что ничего не изменилось, что Минна осталась по-прежнему

далека от дорогих его сердцу идеалов, которые была просто не способна понять.

После воссоединения с женой перед Вагнером более остро встал вопрос о средствах к существованию. В данном случае с Минной был солидарен Лист, также настаивавший на еще одной поездке в Париж. При этом он обещал всяческое содействие со своей стороны. Но пока, не видя возможности найти деньги на эту поездку, Вагнер, «борясь с жесточайшей нуждой и мерзнув в маленькой квартире, лишенной солнца», в течение ноября и декабря 1849 года закончил труд, вобравший в себя основные аспекты грандиозной оперной реформы и названный соответственно — «Произведение искусства будущего».

Мы подошли к тому моменту, когда для дальнейшего понимания личности Вагнера необходимо немного отвлечься от перипетий биографии Вагнера-человека и обратиться к духовной жизни Вагнера-творца, Вагнера-реформатора. Коснемся мы также самых спорных сторон вагнеровской философии, которые некоторые исследователи вообще стараются обходить в связи с «болезненностью» темы. Но портрет человека не должен быть нарисован только белыми или только черными красками. Чисто белый цвет присущ только Богу, а чисто черный — дьяволу. Вагнер не был ни ангелом, ни демоном. А в человеке, тем более гениальном, намешано множество различных тонов и полутонов, которыми нельзя пренебрегать при создании полного объективного портрета. Вообще в идеале «цвет» истории как науки должен быть один — серый — не в смысле усредненности и безликости, а в смысле равного смешения положительных и отрицательных сторон, присущих любому историческому событию и любой исторической личности. Поэтому не будем ни осуждать, ни оправдывать, а постараемся просто *понять*.

Начнем с главного — с дела всей жизни композитора, которому было подчинено всё его творчество и на которое были направлены все его душевные силы. Это знаменитая оперная реформа Вагнера, перевернувшая оперную эстетику и провозгласившая новую эру в развитии мирового оперного жанра.

Кстати, многие критики вагнеровского творчества утверждают, что пальма первенства в сфере реформирования оперного искусства принадлежит отнюдь не Вагнеру, а Мейерберу. Он — создатель жанра большой оперы; следовательно, Вагнер является лишь его эпигоном, доведшим большую оперу до карикатурного абсолюта. Это было бы отчасти верно, если бы все вагнеровские оперы укладывались в рамки большой оперы. Однако, начиная с «Летучего голландца», они никак не подходят под определение этого жанра. Единственной большой оперой Вагнера в строгом понимании жанра является «Риенци», о чем мы уже говорили. И Вагнер сам не скрывал, что при написании своей первой серьезной оперы испытывал влияние «парижских большевиков». По этому поводу весьма убедительно писал в свое время Анри Лиштанберже: «Одним словом, „Риенци“ вполне еще подходит под традиционный тип большой оперы. Исторический сюжет, пьеса для большого спектакля и без особенных литературных претензий, балет-пантомима, блестящая музыка, написанная по употребительным образцам, — все эти обыкновенные спутники оперы находят себе место в первой работе Вагнера. Следовательно, нечего удивляться тому, что когда автор вполне понял самого себя и создал для себя оригинальную драматическую форму, то возымел довольно слабое уважение к этому произведению юных лет, *столь мало удовлетворявшему требованиям его эстетики* (здесь и далее курсив наш. — М. З.). Уже в

1847 году, управляя репетициями „Риенци“ в Берлине, он заметил, что некоторые роли требовали со стороны певцов чрезвычайных физических усилий, и просил актеров простить ему эту ошибку как „грех юности“. Позднее, в своей переписке с Листом, он откровенно заявляет, что более уже не интересуется „Риенци“ и смотрит на него как на *пьесу эффекта*, годную самое большее на то, чтобы приносить несколько денег. Наконец, в своих „Письмах о музыке“ (1861) Вагнер отзывается о нем довольно пренебрежительно как о работе, „полной юношеского огня“, но с исторической точки зрения его идей не имеющей большого значения, лишенной истинной оригинальности и написанной по образцу героической оперы Спонтини и под влиянием французских опер Обера, Мейербера и Галеви. Однако относительно „Риенци“ невозможно принять без оговорок то мнение, может быть, весьма распространенное, хотя и основанное также, как видно, на признании самого автора, что это произведение есть только опера „а la Мейербер“, без всякого сходства с позднейшими произведениями Вагнера. В самом деле, есть весьма основательное указание на то, что самая дата композиции „Риенци“ мешает отнести это произведение к произведениям, вышедшим из мейерберовской школы... В сущности, Вагнер в „Риенци“ скорее *исходит от Глюка и Спонтини, чем от Мейербера*»^[241].

Что же касается последующих произведений Вагнера, то относить их к большой опере — значит не понимать ни специфику вагнеровского творчества, ни особенностей жанра большой оперы в целом. Можно сказать, что как раз этот жанр Вагнер в первую очередь и реформировал, что вполне естественно: большая опера стала шагом вперед по сравнению с оперой

классической; от этой высшей на тот момент точки развития жанра Вагнер и отталкивался.

А насчет испытываемых Вагнером влияний, пожалуй, лучше всего сказал И. И. Гарин в книге «Пророки и поэты», поставив в этом вопросе окончательную точку: «Все обычно указываемые источники влияний на Вагнера — „Молодая Германия“, Фейербах, Шопенгауэр, Гофман, Моцарт, Вебер, Бетховен — вторичны перед его собственной индивидуальностью. Таков общий закон: гений выбирает влияния, а не наоборот. Даже увлеченность Вагнера призрачным миром духов и таинственным волшебством звуков Гофмана — лишь отражение его внутреннего мистического чувства»^[242].

Перейдем теперь непосредственно к самой вагнеровской реформе. На эту тему написано много трудов как самим Вагнером, так и исследователями его творчества. Остановимся лишь на основных аспектах этого вопроса.

Одной из главных проблем, волновавших оперных композиторов, было соотношение в опере музыки и поэзии. Безусловно, опера сама по себе — это некий синтез искусств, к которому так стремились композиторы-романтики во времена Вагнера. С одной стороны, опера, безусловно, является пьесой, выстроенной по законам драматургии. С другой стороны — это монументальное цельное произведение, подчиненное законам развития музыкальных форм. Человек, пришедший на оперный спектакль, — это *слушатель* или *зритель*? Что в опере является первостепенным — поэтический текст, сюжетная линия или музыка?

Кстати, часто можно услышать два противоположных мнения об опере. Одно: «Я оперу не люблю, потому что мне непонятно, что они там поют

даже на родном мне языке; что уж говорить, если поют на иностранном». Другое: «Опера должна быть поставлена только на языке оригинала, так как при переводе либретто пропадает выразительная „музыка слова“, на которую опирался композитор при сочинении музыкальной канвы, а понимать каждое слово вообще не нужно, музыка всё „скажет“ сама». (Конечно, первое мнение принадлежит человеку, абсолютно далекому от музыки, а второе является мнением либо профессионала, либо очень хорошо «подкованного» любителя-меломана.) И, тем не менее, оба эти мнения отражают одну и ту же проблему, которая, как мы видим, существует и по сей день: насколько в опере важен текст.

Если объективно подходить к ней и рассматривать *большинство* опер с точки зрения качества сюжета и поэтического текста, то они не выдержат никакой критики. Самоценными их делает только музыка в зависимости от степени таланта композитора.

До Вагнера вопрос о соотношении музыки и поэзии в опере был безоговорочно решен в пользу музыки. Еще Моцарт настаивал, чтобы в опере поэзия была «послушной дочерью музыки». До вагнеровской реформы поэтический текст либретто являлся лишь вспомогательным средством для достижения большей выразительности музыки; к жанру большой оперы это утверждение подходит в полной мере.

Кстати, по мнению самого Вагнера, которого он придерживался в начале творческого пути, текст даже мешал «чистоте» музыкального искусства. Вагнер писал в одной из своих первых «шлезингеровских» статей «О сущности немецкой музыки»: «...если утверждать, что каждое искусство всего своеобразнее и ярче представлено в одном каком-либо жанре, то в музыкальном искусстве таким жанром, несомненно, является инструментальная музыка. Во всех прочих

жанрах к музыке неизбежно присоединяется некий вторичный элемент, который уже сам по себе препятствует единству, целостности и самостоятельности произведения, а, кроме того, как свидетельствует опыт, никогда не достигает уровня элемента первичного. Через какое только нагромождение сопутствующих видов искусства нам не приходится пробиваться при прослушивании оперы, чтобы уловить тенденцию собственно музыки! Как часто композитор вынужден полностью подчинять свое искусство всяким привходящим обстоятельствам, которые прямо противоположны искусству как таковому. В тех редких счастливых случаях, когда *достоинства вспомогательных и сопутствующих искусств не уступают уровню музыки, возникает новый жанр* (курсив наш. — М. З.), классическая ценность и значение которого давно уже признаны, но который, тем не менее, всегда будет ниже жанра инструментальной музыки, ибо в первом случае самостоятельность искусства как такового приносится в жертву, тогда как во втором она достигает высшего своего развития. Здесь, в сфере инструментальной музыки, композитор, свободный от всякого чуждого и сковывающего влияния, способен более всего приблизиться к идеалу искусства; здесь, где он поневоле обращается к средствам лишь своего искусства, он *вынужден* оставаться в его пределах» ^[243].

Из вышесказанного можно сделать основной вывод: признавая на первых порах за музыкой статус высшего искусства, Вагнер, тем не менее, уже тогда почувствовал необходимость создания того *нового жанра*, в котором достоинства музыки и всех «вспомогательных и сопутствующих» искусств (в первую очередь поэзии и танца, или искусства пластики) стояли бы на одном уровне. И этим жанром

должна стать *музыкальная драма*. Только она способна изобразить Человека с наибольшей полнотой (Вагнер всегда относился к Человеку как к единственно достойному объекту для воспевания в творчестве настоящего художника): музыка раскрывает мир чувств, «мир невыразимого»; поэзия обращена к разуму; пластика, танец показывают красоту физического тела. И к этим видам искусств теперь добавляется визуальный, изобразительный ряд (театральные декорации и костюмы актеров), помогающий еще больше погрузиться в атмосферу действия, раскрываемого Художником.

Создателя музыкальной драмы уже нельзя назвать просто композитором — он сам становится *универсальной* личностью; а публика является уже не просто «слушателями» или «зрителями», но непременно *просвещенными* «зрителями-слушателями». Композитор должен быть одновременно и философом, и поэтом, причем не просто поэтом, а *музыкальным*. Вагнер, с детства увлекавшийся поэзией и драматургией, наконец нашел истинное применение своему поэтическому таланту. С первых же шагов на поприще оперного композитора он сам писал либретто всех своих опер. Соответственно, ему не приходилось приспособливать свою музыку под особенности чужого текста. Таким образом, он добивался полного единства и слияния музыки и слова, подчиненных общему замыслу.

Итак, можно сделать однозначный вывод, что в творчестве Вагнера поэзия перестала быть «послушной дочерью музыки», а стала ее «родной сестрой», тем самым воплощая идеал гармоничного синтеза искусств путем создания *универсального произведения искусства будущего*.

Возвращаясь к принципам синтеза музыкального, поэтического, изобразительного и пластического

искусств, приходится всё же признать, что Вагнер был не первым и не последним искателем универсала. Еще до него к этим мыслям (правда, на другой идейно-эстетической базе) пришел другой оперный реформатор Кристоф Виллибальд Глюк. Эти же принципы рьяно отстаивали практически все композиторы-романтики в сфере так называемой программной музыки.

Вообще программная музыка — своеобразный манифест музыкального романтизма. Франц Лист был признанным «отцом» этого направления, создавая музыкальные воплощения великих произведений живописи и литературы; Роберт Шуман иллюстрировал музыкой свои статьи и новеллы, а статьями и новеллами — музыку; Гектор Берлиоз писал развернутые пояснительные тексты к сценическому действию в своих чисто инструментальных произведениях. Впоследствии идея синтеза искусств привела к цветомузыке в неистовых симфонических поэмах Александра Николаевича Скрябина.

Однако Вагнер не просто воплощает программную музыку в своем творчестве (например в увертюре «Фауст»). В теоретических трудах он последовательно проводит мысль, что в музыкальной драме музыка, пластика и слово должны быть не просто равноправны — они должны быть *едины* и помогать друг другу в создании целостного образа, несущего в себе ту или иную философскую идею. Конечной целью композитора должна являться именно *драма*, а музыка — служить одним из средств ее выразительности. При таком изначальном единстве музыка не будет искусственно подчинять себе поэзию и пластику. Ведь особенно важно передать внутренний мир героя и его душевные переживания, по выражению самого Вагнера, показать «внутреннего человека». А на это как раз и способна в первую очередь музыка. Соединяя же музыку и пластику с философией, решающей общечеловеческие

проблемы, с психологией, символизмом и высокой поэзией, можно добиться настоящего великого искусства.

В работе «Произведение искусства будущего» Вагнер пишет: «Так, дополняя друг друга в оживленном хороводе, объединившиеся родственные искусства смогут раскрыть себя и все вместе, и поодиночке, и по двое в зависимости от особенностей всеопределяющего драматического действия. То мимика прислушается к спокойному течению мысли; то напор мысли найдет себе выход в непосредственной выразительности жеста; то музыка одна сможет выразить движение чувства; то лишь все три искусства сообща смогут довести идею драмы до непосредственного реального действия. Ибо для всех них, объединившихся здесь видов искусства, существует *нечто*, к чему они должны стремиться, дабы стать свободными в своих возможностях, а именно *драма*: достижение целей драмы должно стать для них всех самым главным. Осознавая эту цель, направляя всю свою волю к ее достижению, они обретают силы к уничтожению боковых эгоистических отростков от собственного ствола, чтобы дерево не разрасталось во все стороны, теряя определенную форму, а чтобы ветви и листва устремились гордо к вершине» ^[244].

Вагнер постепенно и последовательно шел к обоснованию своей оперной реформы. По словам А. Ф. Лосева, «если остановиться на *первом* литературно-критическом периоде творчества (1833–1838), его самых юношеских суждениях о музыке, то уже в первой статье, написанной Вагнером в возрасте двадцати одного года, а именно „Немецкая опера“ (1834), выставляется тезис, центральный для всего творчества Вагнера и для его эстетики. В этой статье он говорит, что мастером оперы станет только тот, кто

будет писать „не по-итальянски, не по-французски, а также и не по-немецки“. Уже тут высказана точка зрения эстетического универсализма, с которой Вагнер никогда не расставался, в какие бы односторонности ни впадал в связи с обстоятельствами времени. Что касается второго периода вагнеровского литературно-критического творчества, который иные называют *парижским* (1839–1842), то здесь мы отметили бы трактат „Паломничество к Бетховену“ (1840), где Вагнер объявляет Бетховена с его Девятой симфонией предшественником своей музыкальной драмы и уже набрасывает то, что и останется навсегда в его собственной музыкальной драме»^[245].

Вагнер поистине наследник Бетховена! Он фактически напрямую говорит об этом в «Произведении искусства будущего»: «В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во *всеобщее искусство*. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего. После нее невозможно движение вперед, ибо за ней может следовать непосредственно лишь совершенное произведение искусства, *всеобщая драма*, художественный ключ к которой выкован Бетховеном»^[246].

Вагнер оказался пророком. Именно по пути, предложенному им и Бетховеном, в основном пошло развитие искусства будущего. «Затем Малер синтезирует эти два духа — Вагнера и Бетховена, преодолев пропасть между музыкой абсолютной и программной»^[247].

Но для решения этих задач нужно было для начала реформировать сам театр. «Мы ни в коем случае, — писал Вагнер в „Искусстве и революции“, — не можем признать наше театральное искусство истинной драмой, этим единственным произведением искусства,

цельным, величайшим творением человеческого духа; наш театр представляет собой лишь место, приспособленное для блестящего представления отдельных, едва связанных между собой продуктов „художественной“ или, лучше сказать, искуснической деятельности. Насколько наш театр не в состоянии объединить все роды искусства в подлинной драме — в самой высокой и совершенной форме, — ясно видно уже из его подразделения на драму и оперу, в результате чего у драмы отнимается идеализирующая, обобщающая выразительность музыки, а опере в корне отказывают в сущности и великом значении истинной драмы. В то время как драма никогда благодаря этому не могла возвыситься до поэтического идеального обобщения, но должна была благодаря бедноте средств экспрессии — не упоминая даже о влиянии, здесь второстепенном, безнравственной рекламы, — упасть с высоты изображения воспламеняющих страстей в область расхолаживающей интриги, опера стала настоящим хаосом вольтижирующих без всякой связи чувственных элементов, в котором каждый мог выбрать по своему желанию то, что более подходило к его способности наслаждаться: или изящные прыжки танцовщицы, или же искусные пассажи певца, или блестящий аффект декораций, или, наконец, оглушающий вулканический шум... Равным образом имеется немало художников, пользующихся славой, которые прямо заявляют, что их единственное стремление — удовлетворить вкус этих ограниченных зрителей. Они рассуждают вполне правильно: когда какой-нибудь принц после обильного обеда, банкир после расслабляющих спекуляций, рабочий после утомительного рабочего дня является в театр, все они желают лишь отдохнуть, развлечься, позабавиться, а не напрягать и снова возбуждать себя. Этот довод так разительно верен, что мы можем возразить лишь

следующее: для достижения вышесказанной цели следует употреблять какие угодно средства, только не искусство. Но на это нам отвечают, что если отказаться применять искусство для этих целей, то оно должно будет прекратить свое существование и его нельзя будет никаким образом поставить в соприкосновение с общественной жизнью, — другими словами, художник лишится всяких средств существования»^[248].

Снова и снова Вагнер возвращается к утверждению о невозможности не только развития, но и самого существования высокого искусства, пока оно отдано на потребу низменным интересам толпы, на откуп золотому тельцу. Сначала он предлагал в качестве решения этой проблемы революцию, затем встал на путь *реформы общества через реформу театра*, а воинствующей пошлости и материальной корысти объявил непримиримую войну.

Единство — вот основное требование Вагнера как к сферам искусства, так и к самим исполнителям. В опере «выразителем» поэзии служит певец, а музыки — оркестр. При гармоничном синтезе искусств роль оркестра ни в коем случае нельзя сводить лишь к аккомпанементу певцу. Человеческий голос — такой же полноправный инструмент оркестра, как, например, скрипка, виолончель, флейта и т. д. Голос певца не парит *над* оркестром, он вплетается в общую музыкальную ткань драмы, находясь *внутри* оркестра. Только таким образом достигается синтез музыки (мелодии оркестра с вплетенной в нее мелодией певца) и высокой поэзии (слов, которые певец доносит до слушателя). Кроме того, оркестр, по Вагнеру, играет роль хора древнегреческой трагедии, который присутствует на сцене постоянно, пока идет действие, и помогает зрителю ориентироваться в побудительных мотивах действующих лиц драмы. Оркестр дает слуху

музыкальный эквивалент действия, изображаемого на сцене певцами-актерами. Именно отсюда вытекает предложенное Вагнером учение о системе лейтмотивов (индивидуальных кратких музыкальных характеристик действующих лиц) и «бесконечной мелодии» (как непрерывно сценическое действие, так непрерывна и музыкальная линия — одно событие рождается из другого). Ведь до Вагнера в классической, а затем и большой опере музыкальное действие разбивалось на серию независимых законченных номеров (арий, речитативов и ансамблей) — существовала так называемая номерная структура, от которой он решительно отказался. Таким образом, вагнеровская система лейтмотивов и «бесконечной мелодии» была огромным шагом вперед!

В связи с предложенной Вагнером оперной реформой следует особо остановиться на понятии «вагнеровский певец». Требования, предъявляемые им к исполнителям конкретных партий, существенно отличались от традиционных, принятых в классической итальянской опере. Вагнер выявляет новые типы голосов, исходя из своей концепции оперы как музыкальной драмы. Единство музыки, слова и сценического действия стало требовать от певцов решения новых непростых задач, которое осложнялось манерой письма Вагнера, в основном построенной на принципах речитативного развития музыкальной ткани, то есть взаимопроникновения и слияния речитатива и арии. Жесткие требования Вагнер предъявлял и к качеству актерской игры певцов, которые должны глубоко понять и прочувствовать роль, обладать безукоризненной дикцией и, кроме того, большой физической силой и выносливостью из-за объема и сложности партий, а также из-за необходимости не быть заглушенными звучанием большого оркестра. Артисты не должны стремиться к тому, чтобы

понравиться публике, обратить внимание именно на себя, удовлетворить свое честолюбие в ущерб всему представляемому произведению. Они *обязаны* выступать «единым организмом» с композитором, дирижером, режиссером и оркестром, а свои мелкие амбиции приносить в жертву общей цели.

Вагнер был вынужден сформулировать свои требования к исполнителям после того, как сам неоднократно столкнулся с невозможностью выполнить иными певцами задачу, поставленную перед ними композитором.

Так, например, еще будучи капельмейстером в Дрездене, Вагнер, чтобы насколько возможно воспитать вкус публики, начал с постановок лирических драм К. В. Глюка и Г. Спонтини. В спектаклях были заняты такие замечательные певцы, как В. Шрёдер-Девриент и Й. Тихачек^[249], и они великолепно справились с предложенным репертуаром. Когда же Вагнер приступил к разучиванию с труппой собственных произведений, он столкнулся не только с непониманием своих идей, но, как это ни покажется странным, и с недостатком вокальных возможностей опытных оперных виртуозов, слава которых гремела по всей Европе. «Представления „Тангейзера“ вполне ясно показали ему, — пишет А. Лиштанберже, — как оперные певцы — даже перворазрядные — были неспособны к исполнению истинной драмы. Вагнер требовал от них быть то актерами, то только певцами, тогда как дрезденские артисты прежде всего старались петь свою роль и только между прочим — понимать ее и играть. Даже знаменитый тенор Тихачек, хотя и преданный друг Вагнера и большой почитатель его музыки, оказался не в силах воплотить личность Тангейзера так, как понимал ее Вагнер, так что автор принужден был покориться и пожертвовать в конце

второго акта одной репликой, важной для понимания драмы, но которую блестящий тенор, несмотря на полное обладание голосовыми средствами, при всем старании не мог спеть. Привыкшие смотреть на оперу как на ряд музыкально-вокальных номеров, арий, речитативов или ансамблей, которые должны доставлять удовольствие сами по себе и каждый отдельно и производить возможно больший эффект, певцы не могли понять, что музыкальная драма была прежде всего драмой, имеющей назначение — как и всякая театральная пьеса — вызывать в душе зрителей эмоции, а не услаждать только слух каких-нибудь дилетантов. Неспособные отделаться от дурных привычек оперных певцов и создавать свои роли, как хотел Вагнер, они коверкали поручаемые им драмы; и Вагнер с истинным отчаянием констатировал, что в их руках произведения его мало-помалу теряли всякий драматический характер и в конце концов являлись перед публикой превращенными в обыкновенные оперы, жалко изуродованными и лишенными всякой возможности произвести то действие, которого он ждал от них»^[250].

Таким образом, перед Вагнером встала задача воспитать новое поколение оперных певцов, которые и вокальными данными, и интеллектуальным развитием превосходили бы все вокальные школы, существовавшие до тех пор. Причем *вагнеровскую* вокальную школу ни в коем случае нельзя путать с немецкой классической вокальной школой. «Вагнеровский певец» — это не столько представитель какой-либо конкретной национальной вокальной школы, сколько человек, обладающий особыми физическими возможностями и, если хотите, особым состоянием души, способной понять и воплотить музыкальные идеи композитора. «Вагнеровским певцом» может стать и

итальянец, и немец, и русский, и испанец, и скандинав... В этом смысле музыка Вагнера поистине интернациональна. Кстати, интересно отметить, что часто певец, стяжавший славу в классическом итальянском или русском репертуаре, оказывается полностью несостоятельным, когда обращается к музыке Вагнера. А есть певцы, которые поют почти исключительно музыку Вагнера, находя в ней свое призвание. Видимо, действительно нужно всем сердцем принять *философию* композитора, чтобы суметь выразить себя в его произведениях. А это ли не показатель универсальности произведения? И в случае с музыкой Вагнера это особенно актуально.

Новый тип «вагнеровских» голосов — это героический тенор, героическое сопрано, героический баритон (он же бас-баритон или высокий бас), высокое меццо-сопрано. Иногда вместо термина «героический» используется термин «драматический», но в случае с «вагнеровскими» голосами понятие «героический» не только отражает тембровую окраску и возможности диапазона певца, но и сразу настраивает на характер воплощаемого образа.

Героический тенор, в отличие от лирического и характерного, должен обладать большей голосовой мощностью и широким диапазоном, включающим как предельные высокие, так и баритональные низкие ноты. Основные партии, написанные для этого голоса, — Зигфрид в «Зигфриде» и «Сумерках богов», Тристан в «Тристане и Изольде», Лоэнгрин, Тангейзер и Парсифаль в одноименных операх.

Героический баритон или бас-баритон в первую очередь должен быть великим актером, умеющим создать яркий целостный образ, отобразить глубину переживаний героя. Партии баса-баритона носят почти исключительно декламационный характер, соответственно, певец должен обладать

безукоризненной дикцией. Основные партии для этого голоса в вагнеровских операх — Вотан в «Кольце нибелунга», Голландец в «Летучем голландце», Ганс Сакс в «Нюрнбергских мейстерзингерах», Гурнеманц в «Парсифале». Аналогичные требования Вагнер предъявляет к низкому басу, которому поручает все партии отрицательных персонажей, таких как Хаген и Хундинг в «Кольце нибелунга».

Героическое «вагнеровское» сопрано в первую очередь должны отличать большая голосовая мощь, широкий диапазон со свободным низким, почти меццо-сопрановым регистром. Наиболее яркие партии, написанные Вагнером для героического сопрано, — Изольда в «Тристане и Изольде» и Брюнгильда в «Сумерках богов» — позволяют их исполнительнице полностью раскрыть свой драматический талант и показать виртуозное владение вокальной техникой.

Высокому меццо-сопрано Вагнер в основном поручает партии отрицательных персонажей (Венера в «Тангейзере», Ортруда в «Лоэнгрине»), а также роли второго плана, такие как подруга героини Брангена в «Тристане и Изольде» или Вальтраута в «Сумерках богов». Если певице-сопрано для исполнения вагнеровских партий необходим свободный низкий регистр, то для меццо обязателен свободный верхний регистр, часто приближающийся к сопрановому.

И при этом — повторяем! — певец или певица, обратившиеся к вагнеровскому репертуару, должны обладать немалым драматическим талантом.

Итак, Вагнер во всём стремился к идеалу: *гениальное либретто, гениальная музыка, гениальные певцы и музыканты*. Он признавал, что искусство уже поднималось однажды до уровня музыкальной драмы — это было искусство милой его сердцу античной Греции, древнегреческая трагедия, к лучшим идеалам которой он стремился вернуться, но на более высокой ступени

развития всего искусства в целом. Напомним, что уже в ранней юности Вагнер всерьез увлекался древнегреческой трагедией и мифологией, считая их лучшим из всего, что было создано человечеством. Теперь требовалось поднять идеал на еще более высокую ступень совершенства, что Вагнер и собирался осуществить в собственном творчестве.



Из современной мифологии: обожествление Вагнера в Байройте. Карикатура берлинской газеты «Ульк»

Еще в работе «Искусство и революция» Вагнер писал: «Таковым же представлял его себе афинянин, когда все импульсы его прекрасного тела, его безудержных душевных стремлений и его неугомонной мысли побуждали его воспроизводить свою

собственную сущность в идеальных образах искусства, когда голоса сливались в полнозвучном хоре, воспевавшем творения божества и дававшим импульс к полному увлечения танцу, который своими привлекательными и смелыми телодвижениями изображал эти божественные деяния; когда он возводил прекрасный свод над гармонически расположенными колоннами... Таковым же являлся прекрасный Аполлон поэту-трагику, вдохновленному Дионисом, который указывал всем родам искусства, пышным цветом расцветшим на основе прекраснейшей жизни — не по приказу, а вследствие естественной, внутренней необходимости, — на смелое, связующее всё слово, на возвышенную поэтическую цель, ради которой все граждане должны были собраться, как вокруг общего очага, чтобы создать высочайшее произведение искусства, какое только можно себе представить, — драму»^[251].

Искусство, по Вагнеру, должно *нравственно воздействовать* на публику; основным стержнем сюжета для произведений искусства должны стать глобальные общечеловеческие философско-эстетические идеи, которые можно найти лишь в древних мифах и мистериях. Вагнер обратился в первую очередь к германскому эпосу, к своим национальным корням. Миф и мистерии, считал он, способны объединять драму человеческой личности с драмой космогонической, тем самым опять же достигая всеобщего универсализма. Ведь в мифах и мистериях обязательно наряду с древними богами, воплощающими высшее начало, выступают и герои-люди. Ни один другой сюжет никогда не будет столь всеобъемлющим.

В сентябре 1860 года Вагнер в статье «Музыка будущего» изложил свои взгляды на оперу: «...я счел необходимым в качестве идеального поэтического

материала указать на мифы, на возникшее в стародавние времена безымянное народное творчество, к которому снова и снова возвращаются великие поэты культурных периодов; в мифах почти полностью исчезает условная, объяснимая только абстрактным разумом форма человеческих отношений, зато в них с неподражаемой конкретностью показано только вечно понятное, чисто человеческое; именно это и придает каждому подлинному мифу легко отличимый индивидуальный характер»^[252].

С этим трудно не согласиться. В стремлении к универсальному произведению искусства будущего Вагнер искал в первую очередь *универсальный сюжет*. Найдя его, можно было приступать к углублению универсализации. И. И. Гарин считает, что Вагнер первым понял внутреннюю близость мифа и музыки и первым же осуществил анализ мифа музыкальными средствами: «Созданный романтиками культ музыки в руках Вагнера... станет мощным средством проникновения в сознание человека, демонстрируя единство и многообразие музыки и психологии, мотива и чувства, лейтмотива и страсти... Миф для Вагнера — узел, где поэзия, музыка и религия сплетены. Не антикварное отношение у него к мифическим данным, а именно античное... Нет, он не искал художественный идеал в далеком прошлом, он претворял жизнь в единство музыки, философии и мифа»^[253].

Сама личность Вагнера, казалось бы, совмещала в себе несовместимое. Согласно А. Лиштанберже, Вагнер в своем творчестве следовал двум основным тенденциям: «языческой», или оптимистической, и «христианской», или пессимистической, высшим выражением которой исследователь считает «Парсифаля» (с пессимистической трактовкой «Парсифаля» мы позволим себе не согласиться и в

соответствующей главе выскажем свой взгляд на это творение Вагнера). Подобно трагикам Древней Греции, Вагнер обращается к мифам своего народа, стараясь воссоздать их первоначальный смысл и противопоставить вечные человеческие ценности бездушной власти капитала, этого «проклятого золотого божка». К Вагнеру можно применить характеристику, данную немецкому мыслителю XX века Герману Вирту: он пытался «непостижимым усилием творческой воли разбудить древние мифы „арийско-нордической изначальной культуры“ и тем самым достичь „освобождения человечества от пятен цивилизации“» ^[254].

Свое отношение к искусству Вагнер красноречиво определил еще в «Искусстве и революции», говоря опять же об античной Греции: «...этот народ бросал государственные собрания, суд, поля, корабли, ристалища и приходил из самых отдаленных мест, чтобы заполнить тридцать тысяч мест амфитеатра, где представлялась самая глубокая из всех трагедий — „Прометей“, чтобы постигнуть себя самого в этом величественнейшем произведении искусства, чтобы уяснить себе свою собственную деятельность, чтобы слиться возможно теснее со своей сущностью, своей коллективной душой, своим богом и стать снова в высшем и глубочайшем спокойствии тем же, чем он был несколькими часами раньше, когда был обуреваем неустанной борьбой и стремлением к крайнему проявлению своей личной индивидуальности» ^[255].

Вот тот идеал, на достижение которого направлена реформа Вагнера, вот характеристика того объединяющего и всеобъемлющего *универсального произведения искусства будущего*, к созданию которого Вагнер стремился в своем творчестве. Хотя, конечно, музыкальная драма Вагнера существенно отличается от

греческой трагедии, являясь германской и по выбору сюжетов, и по философскому символизму, и по психологическому развитию внутреннего действия в ущерб внешнему. Но этот германский элемент возрастает до общечеловеческого, если принять во внимание не внешнюю оболочку мифа, а его внутреннюю, космогоническую составляющую. Повторяем, согласно Вагнеру, именно мифологический эпический сюжет делает произведение *наднациональным*.

И всё же стремление к всеобъемлющей и объединяющей силе искусства было для Вагнера, пусть даже и бессознательно, в первую очередь проявлением его германского духа. Только через подъем родного искусства можно идти к подъему *искусства всеобщего*. Ведь во времена Вагнера, вплоть до 1871 года, когда после Франко-прусской войны Германия была, наконец, объединена в империю, не существовало понятия «единая Германия». Конечно, Вагнер в целом далек от идей пангерманизма, а также Фёлькише бевегунг ^[256]. Его в первую очередь беспокоило двойственное положение немецких музыкантов, которые из-за раздробленности страны вынуждены были искать признания исключительно за пределами своего отечества. Вагнер писал в работе «О сущности немецкой музыки»: «Отечество немца разделено на изрядное количество королевств, курфюршеств, герцогств и свободных имперских городов; предположим, что наш немец проживает в одном из городов некоего герцогства: добиваться славы в родном городе ему и в голову не придет, ибо там вовсе нет никакой публики; итак, если он обладает честолюбием или просто вынужден зарабатывать музыкой себе на хлеб, он отправится в резиденцию своего герцога, но в крохотной резиденции уже есть немало порядочных

музыкантов — пробиться там ему будет до крайности трудно; в конце концов он всё же пробьется, музыка его будет иметь успех, но разве хоть одна душа услышит о нем в соседнем герцогстве? Как же ему хотя бы приблизиться к тому, чтобы завоевать известность во всей Германии? И всё же он делает такую попытку, но тут его настигает старость, он умирает, и его погребают на кладбище, и никто более в целом мире о нем не вспоминает... Оперный сочинитель вынужден прежде всего изучать итальянскую манеру пения, а для постановки своих произведений подыскивать заграничные подмости, ибо в Германии он не найдет сцены, с которой мог бы представить свое творение. Относительно последнего пункта можно утверждать: композитор, чьи произведения исполняются в Берлине, уже в силу этого никому не известен ни в Мюнхене, ни в Вене; только из-за рубежа ему может посчастливиться воздействовать на всю Германию в целом»^[257].

Объединить общей идеей великого национального искусства Германию, а вслед за ней и весь мир; повести человечество к возрождению — вот задачи, которые ставил перед собой Вагнер. Масштабы этого плана не имели себе равных ни до, ни после него. Он писал в «Произведении искусства будущего»: «В истории развития человечества четко выступают два *основных момента: родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный*. Если вторая тенденция получит свое завершение в будущем, то первая тенденция нашла свое завершение в прошлом»^[258]. На достижение именно сверхнациональной, наднациональной цели и направлена вся реформа Вагнера. Творец произведения искусства отныне не имеет права опускать планку, а задача публики — быть интеллектуально готовой к восприятию сложных общечеловеческих философских образов. Таким образом, в новой опере

реформированию подлежат не только поэзия, музыка и требования к исполнителям, но даже и сама публика!

В упомянутой выше новелле «Паломничество к Бетховену» Вагнер пишет: «...Я не сочинитель опер, во всяком случае я не знаю театра, для которого охотно снова написал бы оперу! Если бы я захотел написать оперу по своему вкусу, зрители убежали бы из театра, потому что в этой опере не было бы арий, дуэтов, терцетов и всех тех лоскутов, из которых в наше время сшиваются оперы, а то, что написал бы вместо этого я, никакой певец не согласился бы петь и никакая публика — слушать. Им нравятся только лживый блеск, пустое сверкание и скучная слащавость. Того, кто написал бы подлинную музыкальную драму, сочли бы за дурака, да он бы и был дураком, если бы не оставил такое произведение для себя, а вынес его на суд публики»^[259]. Эти слова Вагнер приписывает Бетховену, но за ними стоят его собственные эстетические взгляды. Недаром он находил итальянскую, а затем и французскую оперу пустой, легкомысленной и «женоподобной», стремящейся лишь угодить низменным вкусам публики.

Более того, Вагнер напрямую говорит, что сам расцвет французско-итальянской оперы есть не что иное, как преходящая *мода*. Публика не стремится к самосовершенствованию посредством искусства; она жаждет лишь сиюминутного пустого развлечения. Художник, чтобы быть угодным такой публике, не будет стараться поднять ее до своего уровня, а неизбежно опустится сам до низменных вкусов толпы. Зато он будет в моде и, соответственно, будет обласкан властью имущими, а его материальное благополучие будет только возрастать. Правда, при этом он автоматически перестает быть Художником, а становится шутом, клоуном, находящимся в подчинении у того же «проклятого золотого божка», власти денег. Вагнер

пишет: «Мода является искусственным возбудителем неестественных потребностей там, где не осталось естественных; но то, что рождено не действительными потребностями, — всегда произвол и тиранство. Мода поэтому — чудовищная, дикая тирания, порожденная извращенностью человеческого существа; она требует от природы абсолютной покорности; требует от действительных потребностей полного самоотрицания во имя воображаемых; заставляет естественное чувство прекрасного, свойственное человеку, преклониться перед безобразным; разрушает здоровье человека и пробуждает у него любовь к болезни; отнимает у него силу и заставляет его находить удовольствие в слабости». Вагнер резюмирует: «Потребности *моды* тем самым оказываются прямо противоположными потребностям *искусства*; и потребности искусства не могут иметь место там, где мода диктует жизни свои законы»^[260].

Когда Вагнер писал эти строки, он вряд ли мог даже представить себе, насколько его слова окажутся пророческими! Он писал об «искусстве будущего», но именно благодаря моде мы, люди будущего, уже практически лишены истинного великого искусства. Сейчас, спустя почти 130 лет после смерти Вагнера, мы видим, что на откуп моды отдано *всё* искусство, что оно полностью коммерциализировано, что диктат низменных вкусов толпы является абсолютным. Всё, против чего так яростно боролся Вагнер, одержало безоговорочную победу. Публика не пожелала подниматься за искусством и низвела его на свой уровень. Соответственно, искусство перестало быть искусством. Перед нами лишь жалкие подделки, а одиночные голоса творцов, пытающихся хоть в чем-то изменить сложившуюся плачевную ситуацию, как правило, не бывают услышаны. Они *не в моде*.

И. И. Гарин пишет: «С гениальной прозорливостью Вагнер увидел исток и сущность этой деградации — конформизм, идеологизацию и тоталитаризацию общества. Вначале искусство было превращено в послушника церкви, затем — в верноподданного деспотической светской власти и, наконец, душой и телом продалось гораздо худшим хозяевам: выгоде, массовости и индустрии. Став на службу, искусство утратило себя, свою цельность и свою содержательность. Оно перестало быть выражением истинной жизни человека и стало формой его мнимой, иллюзорной жизни, которую человек, утомленный уродующей его личность деятельностью, ведет на отдыхе, после убожества трудового дня»^[261].

Не потому ли оперы Вагнера ставятся в мире всё реже и реже, а певцов, способных справиться с вагнеровским репертуаром, можно пересчитать по пальцам?

Вагнера слушали, но не слышали. В поединке между ним и публикой победа осталась за последней. Как истинный рыцарь, он до конца своих дней отстаивал дорогие его сердцу идеалы и боролся с ветряными мельницами за свою «прекрасную даму» — высокую музыкальную драму. Вагнер — романтик, а романтики обречены на поражение в нашем циничном и практичном мире. Кстати, он и сам это понимал, он лишь не мог себе представить разрушительных масштабов «искусства будущего». Вагнер давал рецепт безнадежному больному: «Мы должны превратить искусство древних греков в искусство *всех людей*; отделить его от тех условий, благодаря которым оно было только древнегреческим, а не общечеловеческим искусством; религиозные одежды, которые делали его общегреческим искусством и исчезновение которых превратило его в обособленный вид искусства,

отвечавший не общим потребностям, а лишь требованиям роскоши, — преобразовать эти древнегреческие религиозные одежды в узы религии будущего, всеобщей религии, чтобы уже сейчас получить верное представление о произведении искусства будущего. Но именно этих уз — религии будущего — нам, несчастливцам, создать не дано, ибо, сколько бы ни было нас, стремящихся к созданию произведения искусства будущего, мы всего лишь *одиночки*. Произведение искусства — это живое воплощение религии, но религия не придумывается художником, она порождается народом»^[262].

Так что же такое оперная реформа Вагнера — идеальная утопия романтика и мечтателя или попытка определить пути дальнейшего развития оперного жанра и искусства в целом? Его часто упрекали в том, что своей реформой он привел оперу в тупик, что он не имел да и не мог иметь последователей, что его выводы носят чисто теоретический характер и не могут быть воплощены на практике. Кроме того, ему ставили в вину манию величия, дилетантизм, декадентство, его музыку называли «шумом»...

Безусловно, критика имеет право на существование. Каждый смотрит на историческое событие или историческую личность с высоты собственного субъективного мировоззрения и соответственно ему дает оценку. Музыка Вагнера действительно во многом подавляет — своей мощью, энергетикой, масштабностью. Она трудна для восприятия, но не более, чем, например, симфонические поэмы Рихарда Штрауса или додекафония Арнольда Шёнберга. На этом фоне называть ее «шумом», мягко говоря, необъективно. Материальное же воплощение своих теоретических установок Вагнер с блеском продемонстрировал в грандиозной тетралогии «Кольцо

нибелунга», к которой мы еще вернемся. Таким образом, он на практике доказал, что его теории могут быть осуществлены. Он был человеком не только слов, но и дела. В «Кольце» нашли отражения все аспекты его реформы. По словам А. Лиштанберже, «он сумел счастливо выполнить эту задачу не потому, что он был, как почти все современные художники, специалистом, обладавшим в исключительной степени тем или другим отдельным талантом, а потому, что он был почти всемирным гением, главную способность которого трудно определить»^[263].

Если в деле политической революции Вагнер был исключительно теоретиком, то в деле революции искусства он изначально являлся практиком, причем практиком-профессионалом. Вагнер знал, чего он хочет, и предлагал реальные средства для достижения своих целей. Единственное, против чего он оказался бессилён, так это полное нежелание общества трудиться и заниматься самообразованием, чтобы быть способным подняться на вершину, указанную Вагнером. Общество предпочло еще больше увязнуть в болоте деградации. Слишком большую плату потребовал Вагнер для создания рая на земле, озаренного светом высокого искусства. Но повторяем, реформа Вагнера не является утопией и отстраненным умствованием. Это *реальные* цели и *реальные* способы их достижения.

Лиштанберже справедливо отмечает, что «в своих стараниях реформировать театральные нравы Вагнер не является ни непримиримым, ни утопистом... Совсем напротив, в своих задачах он всегда остается практиком и всегда и везде старается приспособляться к обстоятельствам, извлекать возможно наилучшую часть из того, что он находит вокруг себя. Он хочет, чтобы театр не был промышленным предприятием и чтобы играли в нем не из-за денег; но он не понимает

под этим разрушения всей организации существующих театров... С другой стороны, Вагнер хочет снять с представлений печать банальности, которую они носят в больших городах, и в то же время поднять уровень их художественного совершенства. С этой целью он предлагает уменьшить число театральных вечеров: тогда артисты, уже не приневоливаемые к подавляющей работе, будут иметь время лучше поработать над своими ролями и сохранят энергию, необходимую для уверенной и теплой игры... Наконец, не следует также воображать, что Вагнер для осуществления своих драматических идей требовал экстраординарных материальных расходов. Он, в случае надобности, очень хорошо умел сообразоваться с тем, что имелось у него под руками... Итак, в своей реформе театра Вагнер отнюдь не поступает как непримиримый и химерический утопист, который хочет во что бы то ни стало осуществить мысль, так сказать, *a priori* и целиком вылившуюся в его мозг. Идет ли дело об установлении формы музыкальной драмы или об организации образцовых представлений его произведений, везде руководит его силами опыт, а не теория. А Вагнер обладал глубоким знанием всего театрального дела, потому что большая часть его жизни протекла среди художников и актеров»^[264].

Не наша задача защищать или критиковать Вагнера — время всё уже расставило по своим местам. Каждый может сам, внимательно прослушав его произведения и освободившись от стереотипов, решить для себя, насколько близка ему эта музыка. А в заключение рассуждений на тему оперной реформы, вспомнив о безрадостном положении современного нам искусства, хочется еще раз процитировать А. Лиштанберже: «Художественное возрождение современного общества может идти только параллельно с моральным и

религиозным возрождением... Задача будущих поколений — продолжать дело, так гениально начатое Вагнером, продолжать в духе его основателя и довести его до конца»^[265].

Так почему же до сих пор вокруг имени Вагнера не утихают настоящие баталии и что мешает беспристрастному разбору наследия Вагнера, как музыкального, так и эстетически-философского? Почему стан противников композитора объявляет его чуть ли не «антихристом и предтечей нацистских концентрационных лагерей»? Как можно воспринимать подобным образом художника, проповедовавшего, как мы видели, высокие общечеловеческие ценности?

К сожалению, из всего литературного наследия Вагнера выделяется одна статья, во многом несущая на себе отпечаток чисто субъективных личных симпатий и антипатий, но вызвавшая поистине бурю как среди противников Вагнера, так и среди его сторонников. Напомним, что Вагнер являлся экстравертом в высшей степени. Ему мало было выплескивать на ближайшее окружение свои, часто сиюминутные, обиды — ему нужна была всенародная трибуна, публичность. Вот почему одного и того же человека он мог в своих публицистических статьях то смешивать с грязью, то возносить до небес, не заботясь о том, что противоречит сам себе: просто он отдавал дань тому настроению, в котором находился, когда писал конкретную работу. (И для биографа Вагнера совершенно необходимо с этим фактом считаться, чтобы не принимать сведение мелких личных счетов за отражение истинного мировоззрения композитора и очень осторожно подходить к разбору тех вагнеровских теорий, которые не имеют непосредственного отношения к его творчеству.)

Так же обстоит дело и с глобальными обобщениями, обязательными поисками некоего масштабного врага. Вагнер возложил на себя роль мессии, а стало быть, и противники его должны были соответствовать этой роли особой злобностью и коварством. А если таковых не находилось, то их следовало выдумать (справедливости ради следует отметить, что и в истинных врагах у Вагнера недостатка не было). Будучи обижен *одним* журналистом, он обвинял в заговоре против себя *всех* журналистов; почувствовав неприязнь *одного парижанина*, он считал, что его недолюбливают *все французы*, и т. д. Характернейшим примером сведения счетов с таким «масштабным врагом» явилась статья «Еврейство в музыке»^[266] (*Das Judenthum in der Musik*), написанная Вагнером в 1850 году.

Был ли Вагнер антисемитом? Да, был. Сомнений тут быть не может, он сам недвусмысленно и неоднократно заявлял об этом. Хотя, как мы не раз уже подчеркивали, изначально никакого антисемитизма у него не наблюдалось. Вопрос в другом: можно ли класть на одни весы его музыку и его пороки? Насколько вообще можно рассматривать творчество вне мировоззрения творца? Несет ли в себе *музыка* Вагнера элементы ксенофобии? Если действительно несет, то, безусловно, ее нужно либо вовсе запретить, либо, во всяком случае, не пропагандировать.

Итак, начнем разбираться — именно *разбираться*, а не *оправдывать*, тем более что оправдать любое проявление ксенофобии невозможно. Но и взваливать вину многих на одного также по меньшей мере некорректно.

В первую очередь хотелось бы обратить особое внимание на то, что Вагнер не был «основателем» и «первопроходцем» антисемитизма. Если во всём остальном Вагнер — лидер, страстный реформатор и

оригинальный мыслитель, то в данном случае он — жалкий эпигон, если не сказать плагиатор. Несмотря на вызов, брошенный Вагнером современному ему обществу, он все-таки был плоть от плоти этого общества, типичный продукт своей среды. И рассматривать его личность вне контекста этой среды было бы непростительной ошибкой.

Что же представлял собой тот социум, в котором воспитывался и жил Вагнер? Тогда, накануне объединения Германии, в немецком обществе антисемитизм находился, если можно так выразиться, на бытовом уровне. Вот характерный пример. В 1846 году Вагнер встретился с «коренастым еврейским деревенским парнем» — литератором Бертольдом Ауэрбахом: «Лично меня привлекало к нему одно обстоятельство: в нем я впервые встретил еврея, который сердечно и искренно говорил о своем еврействе... Было трогательно слушать, как рассказывал он о своих детских годах. В ту пору он... опоздал в школу и когда пришел туда, учитель встретил его словами: „Ты, проклятый жиденок, где ты опять делал гешефт?“ Такие случаи заставляли его много страдать и много думать, но не озлобили его. И он даже от души жалел своих грубых мучителей»^[267]. Приведенный отрывок лишний раз показывает, что если считать Вагнера предтечей нацизма, то можно рядом с ним называть и тогдашних деревенских учителей, и студентов, и булочников, и пивоваров, да мало ли кого еще. Повторяем, Вагнер был продуктом своего времени и того общества, от которого всегда так хотел быть свободным. Кстати, большой вопрос, кто сделал больше для развития антисемитизма в Германии — композитор, статьи которого, довольно сложные для восприятия, читала исключительно интеллигенция, или вот такие

школьные учителя, встречавшиеся тогда сплошь и рядом.

Но если бы антисемитизм был свойствен лишь низшим кругам тогдашнего общества, это было бы еще полбеда. Однако во времена Вагнера была своеобразная мода публично выступать с подобными «лекциями» в среде творческой интеллигенции, причем далеко не только в Германии. Мало найдется философов, современников Вагнера, которые обходили бы молчанием эту болезненную тему.

Одним из ярких и показательных примеров служит в данном вопросе статья, пожалуй, самого знаменитого социального философа и экономиста, создателя доктрины «научного» социализма Карла Генриха Маркса (1818–1883), тем более что сам он принадлежал как раз к кругам еврейской интеллигенции и выражал, так сказать, «взгляд изнутри» на проблемы антисемитизма. Эта статья, так и названная «К еврейскому вопросу»^[268], была написана Марксом еще в 1843 году и напечатана в журнале «Дойч-Францёзише Ярбюхер» («Немецко-французский ежегодник»). В вышедшем номере «Ежегодника», помимо собственно работ Маркса, включающих и статью «К еврейскому вопросу», были напечатаны также статьи Людвиг Фейербаха, стихи Генриха Гейне, а также статьи М. А. Бакунина. Учитывая революционное прошлое Вагнера, его личное знакомство и теплое отношение к Бакунину (Фейербахом Вагнер заинтересуется несколько позднее), можно с почти стопроцентной вероятностью предположить, что данное издание попало ему в руки. А значит, со статьей Маркса «К еврейскому вопросу» Вагнер к моменту написания собственной статьи уже был знаком.

Что же позволяет нам делать вывод о том, что Вагнер в своих антисемитских высказываниях является

плагиатором? Ведь работа Маркса имеет яркий политический, социальный и религиозный (вернее, атеистический) характер, а Вагнер обращается в основном к категориям искусства. Чтобы не быть голословными, приведем параллельное сравнение некоторых ключевых отрывков из обеих работ, и да простят нам читатели вынужденное обильное цитирование. Мы просто заинтересованы в том, чтобы они сделали свои собственные выводы, опираясь не на чьи-то суждения, а исключительно на первоисточники. Тем более что статья Маркса — квинтэссенция того, что писали тогда на эту тему другие немецкие авторы. Читая обе статьи целиком, невозможно не заметить, что работа Маркса логически выверена, а Вагнер грешит противоречиями — например, то объявляет об отсутствии еврейской *профессиональной* музыки по причине отсутствия еврейского фольклора, то называет *немецкого* композитора еврейского происхождения Мендельсона и *французского* композитора еврейского происхождения Мейербера *еврейскими композиторами* и т. д. Другими словами, Маркс писал как профессионал, а Вагнер — как дилетант.

Маркс: «Христианское государство *по своей сущности* не может эмансипировать еврея; но... еврей по своей сущности не может быть эмансипирован... Христианское государство может относиться к еврею лишь так, как это свойственно христианскому государству, т. е. по принципу привилегий, позволяя еврею обособиться от прочих подданных, но заставляя его зато испытывать гнет других обособленных сфер, и с тем большей остротой, что еврей находится в *религиозной* противоположности к господствующей религии. Но и еврей может относиться к государству только по-еврейски, т. е. относиться к государству как к чему-то чуждому, противопоставляя действительной национальности свою химерическую национальность,

действительному закону — свой иллюзорный закон, считая себя вправе обособляться от человечества, принципиально не принимая никакого участия в историческом движении, уповая на будущее, не имеющее ничего общего с будущим всего человечества, считая себя членом еврейского народа, а еврейский народ — избранным народом».

Вагнер: «Но когда политика сделалась у нас достоянием общества, идеалистам казалось, что особое правовое положение евреев вызывает к человеческой справедливости; поддерживался же этот взгляд тем обстоятельством, что у нас самих появилось стремление к социальному освобождению. Здесь именно и следует искать корень нашей борьбы за еврейскую эмансипацию, так как во время этой борьбы мы неизменно оставались борцами за отвлеченный принцип, за идею, а не за конкретный случай еврейского освобождения. Это произошло потому, что весь наш либерализм оказался только игрою недальновидного ума, так как мы взялись за освобождение народа, не зная его, и искренне чуждаясь какого бы то ни было сближения с ним».

Маркс: «Поэтому мы не говорим... евреям: вы не можете быть эмансипированы политически, не эмансипировав себя радикально от еврейства. Мы, напротив, говорим им: так как вы можете быть эмансипированы политически, без того чтобы совершенно и беспрекословно отказаться от еврейства, то это значит, что сама по себе *политическая эмансипация* не есть еще *человеческая* эмансипация. Если вы, евреи, хотите быть политически эмансипированы, не эмансипировав себя самих как людей, то эта половинчатость и это противоречие заключены не только в вас, они заключены в *самой сущности и категории* политической эмансипации. Если вы ограничены рамками этой категории, то вы

причастны к общей ограниченности. Подобно тому как государство *евангелизирует*, когда оно, хотя и оставаясь государством, занимает по отношению к еврею христианскую позицию, — подобно этому еврей *политизирует*, когда он, хотя и оставаясь евреем, требует прав гражданина государства».

Вагнер: «Однако для разрешения вопроса о влиянии евреев на музыку необходимо, главным образом, обратить внимание на *язык евреев и на то впечатление, которое производит на нас еврейская речь* (здесь и далее в цитатах из этой статьи курсив наш. — М. З.). Евреи говорят языком той нации, среди которой они живут, но говорят, как иностранцы... *Но мы не можем не обвинять за то эту христианскую цивилизацию, которая держала евреев в принудительном обособлении, равно как в последствиях этого явления мы не обвиним евреев. Мы обязаны только освещать и разъяснять эстетический характер этих явлений...* Язык не есть дело единичной личности, но *произведение исторической общности*; и только тот, кто вырос в этой общности, может принимать участие в ее произведениях. *Евреи же стоят одиноко, вне исторической общности с теми народами, в среде которых они живут. Они одиноки со своей национальной религией, одиноки как племя, которое лишено почвы и которому судьба настолько отказала в развитии внутри себя, что даже его собственный язык сохранился лишь как мертвый. А творить на чужом языке до сего времени не было возможно даже для величайших гениев. Поэтому вся европейская цивилизация и ее искусство остались чуждыми для евреев: они не принимали никакого участия в образовании и развитии их, но только издали, лишенные отечества, они присматривались к ним. На нашем языке и в нашем искусстве еврей может только повторять, подражать, но создавать изящные*

произведения, творить — он не в состоянии... Но осмысленный дар созерцания у евреев никогда не был достаточно велик, чтобы из их среды вышли великие художники; а внимание их со времен стародавних было неизменно направлено на дела с более определенным *практическим* содержанием, чем *красота и духовное содержание* имматериальных явлений действительного мира».

Маркс: «Какова мирская основа еврейства? *Практическая* потребность, *своекорыстие*. Каков мирской культ еврея? *Торгашество*. Кто его мирской бог? *Деньги*. Но в таком случае эмансипация от *торгашества* и *денег* — следовательно, от практического, реального еврейства — была бы самоэмансипацией нашего времени. Организация общества, которая упразднила бы предпосылки торгашества, а следовательно, и возможность торгашества, — такая организация общества сделала бы еврея невозможным. Его религиозное сознание рассеялось бы в действительном, животворном воздухе общества, как унылый туман».

Вагнер: «Если мы пожелаем представить себе это (еврейское. — М. З.) музыкальное богослужение в его первоначальной чистоте *весьма благородным и возвышенным*, то тем вернее мы должны будем сознаться, что эта чистота дошла до нас в виде противнейшей мути: в течение тысячелетий здесь не было *никакого дальнейшего развития их внутренних жизненных сил*, но всё, как и в еврействе вообще, застыло в одном содержании и одной форме. *Форма же, никогда не оживляемая возобновлением содержания, делается ветхой; и если ее содержанием являются чувства уже не живые, то она становится бессмысленной...* В последнее время, правда, стало заметно деятельное стремление к реформе, пытающееся восстановить в песнях старинную чистоту:

но всё, что в этом направлении может быть сделано со стороны высшей еврейской интеллигенции, всё будет бесплодно. Их реформы не пустят корней в народную массу. И поэтому образованному еврею никогда не удастся найти источник художественного творчества в своем народе. *Народ ищет того, чем он мог бы жить, того, что для него было бы поистине настоящим, но не отраженным, не реформированным».*

Маркс: «Эмансипация евреев в ее конечном значении есть эмансипация человечества от еврейства (Маркс имеет в виду эмансипацию человечества от *торгашества*. В немецком языке слово *Jude* — „еврей“, „иудей“ — имеет второе значение — „ростовщик“, „торгаш“. Не исключено, что и у Вагнера также есть подобное слияние понятий; филологический анализ его работ с этой точки зрения никто не проводил, а его отношение к золотому тельцу сомнений не вызывает. — М. З.)... Еврей уже эмансипировал себя еврейским способом, он эмансипировал себя не только тем, что присвоил себе денежную власть, но и тем, что через него и помимо него *деньги* стали мировой властью, а практический дух еврейства стал практическим духом христианских народов. Евреи настолько эмансипировали себя, насколько христиане стали евреями... Противоречие между политической властью еврея на практике и его политическими правами есть противоречие между политической и денежной властью вообще. В то время как по идее политическая власть возвышается над денежной властью, на деле она стала ее рабыней... Деньги — это ревнивый бог Израиля, пред лицом которого не должно быть никакого другого бога. Деньги низводят всех богов человека с высоты и обращают их в товар. Деньги — это всеобщая, установившаяся как нечто самостоятельное, *стоимость* всех вещей. Они поэтому лишили весь мир — как человеческий мир, так и природу — их собственной

стоимости. Деньги — это отчужденная от человека сущность его труда, его бытия; и эта сущность повелевает человеком, и человек поклоняется ей. Бог евреев сделался мирским, стал мировым богом. Вексель — это действительный бог еврея».

Вагнер: «Весь тот труд, который сильным и богатым людям римского и средневекового времени приносил закрепощенный человек, сам переживая стеснения и бедствия — всё это в наши дни еврей перевел на деньги: в самом деле, кто рассмотрит на бумажках, с виду невинных, что они обогрены кровью бесчисленных рабов? И всё то, что герои искусства с бесконечными усилиями, пожравшими не только их энергию, но и самую жизнь, отвоевали от враждебных искусству темных сил за два злосчастных тысячелетия, — всё это евреи обратили в предмет торговли художественными произведениями».

Маркс: «Воззрение на природу, складывающееся при господстве частной собственности и денег, есть действительное презрение к природе, практическое принижение ее; природа хотя и существует в еврейской религии, но лишь в воображении... То, что в еврейской религии содержится в абстрактном виде, — презрение к теории, искусству, истории, презрение к человеку как самоцели, — это является *действительной, сознательной* точкой зрения денежного человека, его добродетелью. Даже отношения, связанные с продолжением рода, взаимоотношения мужчины и женщины и т. д. становятся предметом торговли! Женщина здесь — предмет купли-продажи».

Вагнер: «Иллюстрируя всё вышесказанное, мы остановимся на произведениях одного еврейского композитора, который природою был одарен таким специфическим талантом, как немногие обладали до него... всё усиливается до полного трагического конфликта в характере, жизни и творчестве рано

умершего Феликса Мендельсона-Бартольди. Он доказал нам, что еврей может иметь богатейший специфический талант, может иметь утонченное и разностороннее образование, доведенное до совершенства, тончайшее чувство чести и все-таки, несмотря на все эти преимущества, он не в состоянии произвести на нас того захватывающего душу и сердце впечатления, которого мы ожидаем от искусства, которое мы всегда испытывали, лишь только кто-нибудь из представителей нашего искусства обращался к нам, чтобы говорить с нами... И сам Мендельсон чувствует те пределы, за которыми для него прекращается уже творческая, производительная способность... При этом следует принять во внимание, что композитор взял себе за образец нашего старого мастера — Баха, формами которого он пользовался взамен собственного, неспособного к выразительности, языка (Вагнер не может простить Мендельсону его классицизма. Это и понятно: по его мнению, форма не может господствовать над содержанием. — М. З.)... Непонятно-бессмысленная путаница прихотливого музыкального вкуса нашего времени состоит в том, что мы одновременно прислушиваемся к языку Баха и Бетховена и толкуем их, как будто они отличаются друг от друга только формами творчества и индивидуальностью, не замечая их действительного культурно-исторического различия. Причина тому легко понятна: языком Бетховена может говорить лишь искренний, задушевный человек, потому что это был язык законченного музыкального человека. Бетховен, в силу непреодолимого стремления в поисках за абсолютной музыкой, область которой он измерил и наполнил до крайних границ, указал нам путь оплодотворения всех искусств музыкою как единственное успешное расширение ее сферы. А языку Баха искусный композитор может легко подражать,

хотя бы и не подражая самому Баху. Это происходит оттого, что в творчестве Баха формальные элементы преобладают над индивидуальным содержанием, которое в то время занимало далеко не господствующее положение... В то время как последний в цепи наших истинных музыкальных героев, Бетховен, добивался с величайшим желанием и чудодейственной мощностью наиболее полного выражения невыразимого содержания при помощи ярко очерченной пластической формы своих музыкальных картин, Мендельсон только растирает в своих произведениях эти полученные образы в расплывчатую, фантастическую тень... Только там, где давящее чувство этой неспособности, кажется, овладевает Мендельсоном и заставляет его выражать нежное и грустное смирение, композитор субъективно показывает нам себя, мы видим его утонченную индивидуальность, которая сознается в своем бессилии в борьбе с невозможным. Это и есть, как мы уже говорили, трагическая черта в личности Мендельсона; и если мы желали бы в области искусства одарить нашим участием чисто личность, то мы не посмели бы отказать в этом участии Мендельсону, несмотря на то, что этот трагизм, скорее всего, был как бы его принадлежностью, но не мучительным, просветляющим чувством».

(Напоминаем, что Мендельсон и Вагнер занимали противоположные позиции в лагере романтиков; и вместе с тем в своей статье Вагнер находит в себе силы быть максимально объективным — настолько, насколько он вообще способен быть объективным по отношению к идейному противнику. Чтобы доказать это, мы и позволили здесь столь пространную цитату.)

Маркс: «Химерическая национальность еврея есть национальность купца, вообще денежного человека. Беспочвенный закон еврея есть лишь религиозная карикатура на беспочвенную мораль и право вообще, на

формальные лишь ритуалы, которыми окружает себя мир своекорыстия... Еврейство не могло создать никакого нового мира; оно могло лишь вовлекать в круг своей деятельности новые, образующиеся миры и мировые отношения, потому что практическая потребность, рассудком которой является своекорыстие, ведет себя пассивно и не может произвольно расширяться; она расширяется *лишь в результате* дальнейшего развития общественных условий».

Вагнер: «Публику нашей современной оперы уже в течение довольно продолжительного времени шаг за шагом совсем отучили от требований, которые должны были быть предъявляемы не то что к драматическим художественным произведениям, но вообще к произведениям хорошего вкуса. Помещения этих мест для развлечения наполняются большею частью только той частью нашего среднего общества, у которого единственную причину для разнообразных намерений служит скука; *но болезнь скуки нельзя лечить художественными наслаждениями*, потому что она не может быть намеренно рассеяна, но только лишь затуманена иной формой скуки. Заботу о таком обмане тот знаменитый оперный композитор (Мейербер. — М. З.) поставил себе художественной задачей жизни... Он позаботился также и о том, чтобы *использовать возможность драматических потрясений и чувственных катастроф*, чего так настойчиво ожидают скучающие; и если вникнуть в причины его успеха, то не будет ничего удивительного в том, что он легко достигает цели... Этот обманывающий композитор заходит даже так далеко, что обманывает сам себя и, может быть, так же ненамеренно, как он обманывает своих скучающих слушателей. Мы искренно верим, что *он хотел бы создавать художественные произведения, и в то же время знает, что он не в состоянии их создать*; чтобы

выпутаться из этого неприятного конфликта между желанием и делом, он пишет оперы для Парижа и легко соглашается на их постановку во всех других городах. В нынешнее время — это вернейший способ создать себе художественную славу, не будучи художником».

(К Мейерберу Вагнер значительно более беспощаден, нежели к Мендельсону. И причина кроется лишь в том, что с первым он имел личный контакт и чувствовал себя обиженным — справедливо или нет, это уже другой вопрос, — а со вторым сталкивался лишь на почве эстетических разногласий. Кроме того, разногласия в эстетике у Вагнера с Мейербером гораздо глубже, чем с Мендельсоном, ведь Мейербер, как и Вагнер, был оперным композитором, а Мендельсон главным образом специализировался в области инструментальной музыки. Отсюда можно сделать вывод, что Вагнер *сводил личные счёты*, создавая для этого некое подобие теории. На это указывает еще и тот факт, что в разбираемой статье нет, например, ни слова о Галеви, который, строго говоря, гораздо больше подходит под определение «еврейский композитор», чем Мендельсон и Мейербер.)

Маркс: «*Общественная эмансипация еврея есть эмансипация общества от еврейства*».

Вагнер: «Мы говорили выше, что евреи не дали свету ни одного истинного служителя искусства. Но необходимо упомянуть о Генрихе Гейне... Он немилосердно бичевал также своих знаменитых музыкальных братьев-евреев за их открытое намерение быть художниками: никакой обман не мог пред ним устоять. Он был без отдыха гоним неумолимым демоном отрицания того, что казалось ему отрицательным чрез все иллюзии современного самообмана... Он был совестью еврейства, как еврейство является нечистой совестью нашей современной цивилизации. Еще мы должны будем

назвать одного еврея, который выступил у нас в качестве писателя. Из его еврейской обособленности он вышел к нам, ища спасения; он его не нашел и должен был сознаться, что он может его найти лишь в искреннем человеке. Для еврея сделаться вместе с нами человеком значит, прежде всего, перестать быть евреем. Это и сделал Бёрне. И Бёрне учил, что такое спасение недостижимо в довольстве и равнодушном холодном удобстве, но что оно, как и нам, стоит тяжких усилий, нужды, страха, обильного горя и боли. *Принимайте же не стесняясь — мы скажем евреям — участие в этой спасительной операции, так как самоуничтожение возродит вас! Тогда мы будем согласны и неразличимы! Но помните, что только это одно может быть вашим спасением от лежащего на вас проклятия, так как спасение Агасфера — в его гибели».*

Как видим, Маркс и Вагнер заканчивают свои статьи практически одинаково. Ни в коем случае нельзя понимать слово «погибель» буквально! «Погибель», «самоуничтожение» еврейства, по Вагнеру, — это ассимиляция с народом, в котором евреи проживают; именно так понимал задачу Карл Людвиг Бёрне, считавший, что миссия еврейского народа с появлением христианства выполнена и необходима скорейшая ассимиляция; именно поэтому пример Бёрне и дан Вагнером как призыв к действию.

Таким образом, Вагнер совершенно не оригинален и во многом лишь приспособливает статью Маркса к своим интересам. Причем в данном «диалоге» Маркс выступает, пожалуй, еще более непримиримым антисемитом, нежели Вагнер, у которого довольно большую часть статьи вообще занимает субъективный анализ композиторского творчества Мендельсона и Мейербера. Может быть, внука раввина Маркса тоже провозгласить «предтечей Третьего рейха»?

Ни одной *цельной* работы на тему еврейского вопроса у Вагнера больше нет. Есть многочисленные разрозненные ксенофобские высказывания (кстати, не только по отношению к евреям, а, например, и по отношению к французам — ничуть не менее, а местами и более злобные и несправедливые), выставяющие композитора в далеко не лучшем свете. В частности, Вагнер считал, что французы — пустой народ, их врожденной склонностью является стремление выставлять себя напоказ, желать, чтобы ими любовались, и совершать поступки исключительно ради собственной славы; понятие бескорыстия им неведомо. Следовательно, французы априори не способны к высоким порывам, их искусство поверхностно и пошло, при этом любой француз по своей природе комедиант. Все эти нападки нашли наиболее яркое отражение в вагнеровском фарсе «Капитуляция», написанном после сдачи Парижа прусской армии во время Франко-прусской войны.

Но при всей неприглядности общей картины справедливости ради отметим, что очень многим из растиражированных ныне ксенофобских «цитат» Вагнера явно не хватает достоверности. Чего, например, стоит лишь один кочующий из статьи в статью безобразный отрывок из письма, якобы написанного Вагнером в 1849 году Козиме: «Евреи — это черви, крысы, трихины, глисты, которых нужно уничтожать, как чуму, до последнего микроба, потому что против них нет никакого средства, разве что ядовитые газы». Ссылки на первоисточник нет и не может быть, так как мнимой адресатке письма в 1849 году было всего 12 лет и она тогда не была еще знакома с Вагнером; не говоря уже о том, что пассаж об «отравляющих газах» с нарочитым намеком на газовые камеры нацистских концентрационных лагерей не мог присниться Вагнеру даже в страшном сне, поскольку

массовое применение этого химического оружия впервые имело место в годы Первой мировой войны, спустя более чем три десятилетия после смерти Вагнера! И примеров подобных откровенных подлогов можно привести еще множество.

Заинтересованные читатели могут глубже ознакомиться с затронутым нами вопросом в очень умной, взвешенной и объективной работе Е. М. Майбурда «Гений & злодейство. Inc. Евреи для Вагнера. Вагнер для евреев». Позволим себе процитировать небольшой отрывок из этого труда, во многом ставящий точку в обсуждаемом вопросе: «Случилась огромная беда. Она принесла миллионы жертв. Ее осмысление далеко не завершено и, скорее всего, нам никогда этого не постичь... Наряду с этим есть сложнейшая культурно-историческая, нравственная и даже философская проблема ответственности художника *за посмертное злоупотребление его творчеством* (курсив наш. — М. З.)... Все эти и подобные публикации создают у публики ложное ощущение решенности сложных вопросов, ведут к разжижению действительно важных проблем, к обесценению даже такой темы, как Холокост. Любая тема может набить оскомину, если ее будут мусолить все, кому не лень, да на столь примитивном уровне» ^[269].

Мы не собираемся доказывать или опровергать очевидное: для Вагнера было бы значительно лучше, если бы он не выходил за рамки своего искусства, в котором его гениальность неоспорима. Справедливо заметил А. Ф. Лосев: «...эстетика самих музыкальных произведений Вагнера настолько своеобразна и настолько далека от его прозаических высказываний, что она требует особого внимания и ясности. Но требовать полной ясности, теоретической или исторической, от Вагнера, пожалуй, было бы

несправедливо. Никто из известных композиторов не писал так много о музыке, как Вагнер. Но в своих литературных высказываниях он является более публицистом, пропагандистом или музыкальным критиком, весьма увлекающимся и мало следящим за логикой своих высказываний. Кроме того, ему ничего не стоило и публично, и в частной переписке полностью отказываться от своих прежних взглядов, часто даже и весьма недавних»^[270].

Лосев глубоко изучил творчество Вагнера и являлся в этой области непререкаемым авторитетом среди специалистов-музыковедов. В вопросе о допустимости анализа творческого наследия художника вне его, скажем так, бытовых заблуждений и противоречий он занимал совершенно однозначную позицию. Более того, он особо подчеркивал, что «все общественно-политические теории Вагнера нужно понимать совсем не буквально; и вот почему бесчисленные их противоречия и непоследовательности не имеют никакого отношения к музыкальному творчеству Вагнера... Споры о том, является ли Вагнер революционером или реакционером и переходил ли он от одного политического мировоззрения к другому, будут совершенно бесплодны до тех пор, покамест не будут учтены полностью его философия и его эстетика, которые даются в его главнейших музыкальных драмах. Вагнер ведь не был философом по профессии, не был он и богословом, не был эстетиком, не был он и политиком и даже не был теоретиком музыки. Всех этих вопросов он касался только случайно, исключительно в связи с неопределенно текущей обстановкой жизни, очень часто только публицистически, мимоходом, почти всегда односторонне, а мы бы даже сказали, часто весьма наивно и поверхностно, без всякого стремления к хотя бы малейшей последовательности или системе. Это

полная противоположность его чисто музыкальному миру, который он не только с необычайной гениальностью, но также с небывалой оригинальностью и железной последовательностью изображал в течение нескольких десятков лет своей творческой жизни»^[271].

Если говорить непосредственно о творческом наследии Вагнера, то *ни в одной* из его опер не упоминаются евреи, не ставится никаких «еврейских вопросов» (надуманные интерпретации мы не учитываем; а исходим лишь из текстов либретто и авторских ремарок в партитурах, ибо если бы подобные упоминания имели место, то они нашли бы свое отражение именно там).

Нацисты окрестили Вагнера *самым немецким композитором*. И дело не только — вернее, не столько — в его антисемитизме. В конце концов, антисемитами были и некоторые другие деятели культуры, не один Вагнер. Но даже учитывая темные годы правления бонз Третьего рейха, ставить знак равенства между понятием «немец» и «антисемит» просто преступно. Да, нацистам было *удобно* поднять имя Вагнера на знамя, и к этому он сам дал предпосылки. Лидеров Третьего рейха могли привлечь лишь внешние, поверхностные «атрибуты»: обращение к германскому эпосу, возрождение германского духа под гимнический «полет валькирий», Зигфрид как олицетворение «истинного арийца» и т. п. Но глубинная *наднациональная* суть вагнеровского искусства отнюдь не в этом. Нацисты не смогли стать той *просвещенной реформированной публикой*, для которой писал Вагнер, а стало быть, не имели права присваивать — и тем самым принижать — его гений!

В этой связи интересен один эпизод, приводимый в мемуарах «главного архитектора Третьего рейха» Альберта Шпеера, где он отмечает, что Геббельс и

другие нацистские лидеры считали чудачеством пристрастие Гитлера к музыке Вагнера. Более того, когда в 1933 году перед началом партийного съезда в Нюрнберге по распоряжению Гитлера должно было состояться представление вагнеровских «Нюрнбергских мастерзингеров» и для партийных чиновников была выделена тысяча бесплатных билетов, фюрер, войдя в свою ложу, увидел, что театр почти пуст — обладатели бесплатных билетов решили, что лучше проведут вечер за кружкой пива, чем за прослушиванием классической музыки. В ярости Гитлер разослал патрули, чтобы те вытащили «любителей Вагнера» из многочисленных пивных и кафе, но даже после столь решительных мер зрительный зал не наполнился. В следующем году был издан указ, согласно которому партийцы были обязаны посещать подобные культурные мероприятия. После этого в зале можно было увидеть нацистов, откровенно спавших во время представления и просыпавшихся лишь в конце, чтобы наградить равнодушными аплодисментами оперу, которую они не были в состоянии ни оценить, ни понять. Гитлер был вынужден признать поражение, и билеты стали продавать простым зрителям ^[272].

«Что же касается 3-го рейха, то гениальность не может быть отправной точкой примитивизма. В тех случаях, когда тоталитаризм принимает гениальность, он делает это в силу недомыслия» ^[273]. По сути своей Вагнер-художник был глубоко чужд человеконенавистническому режиму нацистов, а его идеи *жертвенной искупающей Любви*, о которой мы уже говорили и еще будем говорить, вообще не могли найти понимания в среде нацистов.

У Вагнера было и есть множество поклонников. Но почему-то среди них выделяют одного — Адольфа Гитлера. Это одна из главных позиций обвинения «по

делу Вагнера». Раз он любимый композитор Гитлера, значит, нацист. Но позвольте, Вагнер умер в 1883 году, за 50 лет до прихода нацистов к власти! А Гитлер вообще любил классическую музыку, особенно оперу. Известно, например, что, будучи в Вене, он по несколько раз пересмотрел весь репертуар Венской оперы, включая произведения как немецких, так и итальянских композиторов. Что же, теперь всё оперное искусство объявлять «вне закона»?

Неоспоримое величие немецкой классической музыки служило Гитлеру одним из аргументов в пользу «превосходства» немецкой расы. Поэтому в нацистской Германии играли и слушали далеко не одну только музыку Вагнера. На больших торжествах было принято исполнять Бетховена (кстати, при сравнительном анализе количества исполнений Вагнера и Бетховена в Третьем рейхе пальму первенства, причем с большим отрывом, придется отдать последнему), в частности «Кориолана» и «Эгмонта», а также Третью («Героическую»), Пятую и Девятую симфонии со знаменитым хором в финале «Ода к радости» на стихи Шиллера. Особое внимание хотелось бы обратить на последнее произведение. Известно, что Девятую симфонию Гитлер неизменно слушал в свой день рождения, ее же играли на закрытии Берлинской Олимпиады. Кстати, когда в ноябре 1934 года в Веймаре отмечали день рождения Шиллера, то во время празднования опять же исполнялась Девятая симфония в присутствии Гитлера. После посещения Гитлером могилы Бетховена немецкие газеты писали, что «немецкий гений XX в. склонил голову над могилой немецкого гения XVIII в.». В Освенциме эсэсовцы заставляли детский хор перед уничтожением людей петь бетховенскую «Оду к радости»^[274]. Несмотря на всё вышеназванное, Девятая симфония отнюдь не стала

ассоциироваться в сознании последующих поколений с нацистским режимом. И было бы абсурдным ставить в вину Бетховену тот факт, что его музыка во многом действительно служила символом Третьего рейха и кощунственно исполнялась в концлагерях. Более того, в 1971 году «Ода к радости» (правда, без слов) была выбрана Советом Европы в качестве гимна Европы!

Кстати, если обратиться к самому беспристрастному источнику — цифрам статистики, — то миф о тотальной «вагнеризации» немецкого общества эпохи Третьего рейха будет окончательно развеян. В течение театрального сезона 1932/33 года музыка Вагнера, включая не только оперные постановки, но и различные отрывки из его произведений в сборных концертах, исполнялась 1837 раз; в течение сезона 1937/38 года — 1327 раз. При этом исполнение музыки Д. Верди в тот же период выросло с 1265 до 1405 раз, а Д. Пуччини — с 762 до 1013 раз! В списке пятнадцати самых популярных опер 1932/33 года первое место занимает «Кармен» Ж. Бизе, а произведения Вагнера фигурируют лишь на третьем, четвертом, пятом и шестом местах. Тот же список 1938/39 года возглавляют «Паяцы» Р. Леонкавалло, а опера Вагнера — всего одна — вообще на двенадцатом месте!^[275] Комментарии излишни.

Степень влияния Вагнера на Гитлера недопустимо преувеличена. Гитлер *никогда* не называл его творчество источником собственного антисемитизма. Более того, нет никаких свидетельств тому, что он вообще читал литературные произведения Вагнера и говорил, что принял его идеи. Да иначе и быть не могло. Если отбросить стереотипы и глубоко вникнуть в суть, то искусство Вагнера смело может быть *противопоставлено* идеологии нацизма.

К вопросу же о том, насколько искусство отражает личность творца, можно привести один очень показательный пример: если посмотреть на акварели самого Гитлера и не знать, кто был их автором, то вполне можно предположить, что их написал наивный, романтически настроенный, а главное, совершенно далекий от политики человек. Одинокие домики в горах, мюнхенские улочки, ручейки и озерца — всё в расплывчатых пастельных тонах. Идиллия да и только! Можно справедливо возразить, что Гитлер не был гением, каким был Вагнер. Но мы говорим не о масштабе дарования, а о том, насколько личность художника отражается в его искусстве и можно ли их разделять. Стало быть, можно! Так же можно наслаждаться музыкой Вагнера, *не зная* ничего о его антисемитизме, и никогда подобные мысли не возникнут у слушателя. А значит, восприятие музыки Вагнера через призму ксенофобии — чисто наносное и субъективное.

С Вагнера никто не снимает ответственность за его ксенофобские высказывания. Вот только гуманистические идеи, лежащие в основе его произведений, замалчивались настолько же, насколько выпячивались его антисемитские «теории». При этом их еще расширили и дополнили следующие поколения семьи Вагнеров, начиная с его жены Козимы и детей. Пожалуй, больше ни у одного представителя искусства после его смерти не было столь многочисленных «злых гениев» среди родственников. «Гитлеровская истерия» вокруг Вагнера была во многом инспирирована его невесткой Винифред^[276]. По словам известного немецкого кинорежиссера, сценариста и продюсера Ханса Юргена Зиберберга, Винифред Вагнер «принесла Рихарда Вагнера, как приданое, в дьявольский союз с германским рейхом, имея очень личное отношение к

фюреру и сделав композитора посмертно сообщником и политическим соучастником национального краха Германии»^[277].

А вместе с тем, опираясь на свидетельство Нике Вагнер, внучки Винифред^[278], она же «обладала связями на самом верху и постоянно использовала их, чтобы найти пропавшего байройтского врача-еврея или вызволить знакомого еврея из лагеря. В ее защиту свидетельствует более тридцати благодарственных писем от евреев и евреек...»^[279]. Среди близких друзей и соратников самого Вагнера было немало евреев, а патологический антисемит просто не способен иметь друзей еврейской национальности. Получается, что у Вагнера, да и у его родни, теория расходится с практикой.

Может быть, дело все-таки не в личности композитора и не в его музыке, а в том, как ее позиционируют сильные мира сего? Для манипуляций с сознанием масс музыка действительно является очень удобным орудием, так как не несет в себе ничего конкретного. Восприятие музыки — вернее, *способность* к нему — зависит от индивидуальных особенностей личности, ее культурного уровня, эмоционального склада, характера, даже субъективных ассоциаций. В свете последнего становится особенно понятно, почему музыка Вагнера может вызывать негативную реакцию у тех, кто прошел через ужасы нацистского режима, Второй мировой войны, концентрационных лагерей. Но ведь точно так же и музыка российского гимна, созданная А. В. Александровым и для многих ставшая символом советского режима, — да-да, чтобы доказать абсурдность такого подхода к музыкальному наследию, придется привести и этот пример! — может оскорблять чувства жертв сталинских лагерей.

Давайте научимся отделять зерна от плевел: неужели в длинный список нацистских преступлений придется занести еще одно — лишение многомиллионной аудитории меломанов по всему миру (в том числе в Израиле) счастья наслаждаться великим наследием немецкого гения без каких-либо предрассудков? Ведь недаром же среди выдающихся дирижеров — интерпретаторов вагнеровских опер было удивительно много музыкантов еврейской национальности: друг Вагнера Герман Леви, дирижировавший на премьере «Парсифаля», Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Леонард Бернстайн, Джордж Солти, Лорин Маазер, Даниель Баренбойм, Джеймс Левин, и этот список можно продолжить. Дирижировали операми Вагнера (читай: пропагандировали их) в разное время такие корифеи, как Артуро Тосканини, Герберт фон Караян, Вильгельм Фуртвенглер, Зубин Мета. Неужели можно допустить, что ни один из этих гениальных дирижеров не почувствовал «скрытую угрозу» нацизма, которую якобы несет в себе вагнеровская музыка, другими словами, не понял музыку Вагнера?

Мы столь долго останавливались на самом неприглядном и болезненном из вагнеровских пороков лишь затем, чтобы, проанализировав его, со всей очевидностью понять: как невозможно отыскать в музыке Вагнера черты мелочности, обидчивости, эгоистичности, свойственные Вагнеру-человеку, так в ней нет и следа никаких человеконенавистнических теорий. Более того, его музыка глубоко гуманистична, возвышенна и чиста. Вагнер-композитор свободен от пороков. Но, стремясь сделать общечеловеческим сюжетом миф, Вагнер во многом сам стал мифом. Он запутался в себе самом: говорил одно, писал другое, думал третье, а делал четвертое. И только музыка его правдива.

А чтобы на практике показать, насколько она проникнута Любовью, насколько возвышенно и прекрасно *произведение искусства будущего*, вернемся вновь к жизненным перипетиям Рихарда Вагнера, тем более что мы вынужденно забежали немного вперед, чтобы дать полную картину вагнеровских теорий. Его самого впереди ждала настоящая, в шумановском смысле, *любовь поэта*.

Глава шестая

ЛЮБОВЬ ПОЭТА (1849 год — август 1858 года)

Первый год своего изгнания Вагнер почти целиком посвятил детальной проработке собственных эстетических теорий и обращению к *профессиональной философии*. Некоторое время он фактически «отдыхал» от музыки, переключившись на поиск, так сказать, *своего философа*, созвучного его образу мыслей. И это ни в коем случае нельзя рассматривать как творческий кризис после политических потрясений 1849 года. Провозгласив идеал искусства будущего, понимаемый им как единство музыки, поэзии, пластики и *философской мысли*, Вагнер просто восполнял пробел своего образования. Он признавался: «Уже издавна жило во мне стремление проникнуть в глубины философии наподобие того, как мне удалось под мистическим влиянием Девятой симфонии Бетховена проникнуть в глубокие основы музыки. Первые попытки в этом отношении были совершенно неудачны. Ни один из лейпцигских профессоров не сумел удовлетворить меня своими лекциями по философии и логике. По рекомендации Густава Шлезингера, друга Лаубе, я добыл книгу Шеллинга „О трансцендентальном идеализме“, но, напрасно ломая голову над первыми ее страницами, я неизменно возвращался к Девятой симфонии» ^[280].

Пожалуй, первым философом, которым увлекся тогда Вагнер, стал Людвиг Фейербах ^[281]. Увлекся настолько, что на своей основополагающей работе «Произведение искусства будущего» поставил посвящение (при последующих переизданиях снятое):

«Людвигу Фейербаху посвящается с благодарностью и уважением». Читаем: «Только Вам, уважаемый господин Фейербах, могу я посвятить этот труд, ибо с ним я возвращаю Вам Вашу же собственность. Но поскольку он в известной мере перестал быть Вашей <собственностью> и стал собственностью художника, я нахожусь в сомнении относительно того положения, в котором я оказался по отношению к Вам: захотите ли Вы получить обратно из рук художника то, чем Вы одарили его как философ?.. Не сочтите и Вы дерзостью с моей стороны, уважаемый господин Фейербах, что я поставил Ваше имя в начале этого труда, обязанного своим существованием тому впечатлению, которое произвели на меня Ваши сочинения, но которое не соответствует, быть может, Вашим взглядам на то, к чему должно было привести это впечатление. Тем не менее Вам не может быть безразлично, смею думать, получить доказательство того, как Ваши мысли были восприняты одним из художников и как он в качестве художника с искренним рвением попытался пересказать Ваши мысли другим художникам — и только им»^[282].

Насколько эти высокопарные строки соответствуют истине? Действительно ли философия Фейербаха послужила основой для главных постулатов «Произведения искусства будущего»? Многие биографы Вагнера настаивают на бесспорном влиянии этого философа — *атеиста и оптимиста* — на композитора. из чего затем логически вытекает утверждение о коренном переломе в его противоречивом мировоззрении. Мы уже говорили о том, насколько осторожно можно делать такие однозначные оценки в отношении Вагнера. Эволюция его взглядов есть прямая иллюстрация к основным тенденциям развития европейской, в первую очередь немецкой, эстетической

мысли его времени. Если Лев Толстой — «зеркало русской революции», то Вагнер — зеркало немецкой культуры XIX века. Противоречив скорее не сам Вагнер, а различные мнения о нем.

Что же касается Фейербаха, то, как нам кажется, его влияние на Вагнера сильно преувеличено. К моменту написания «Произведения искусства будущего» Вагнер, по его собственному признанию, был знаком лишь с одной работой Фейербаха, а именно «О смерти и бессмертии», которую ему принес для ознакомления его друг Баумгартнер. Вагнеру «казалось прекрасной и утешительной идея, что истинно бессмертным является лишь возвышенное деяние и одухотворенное произведение искусства»^[283]. Это утверждение в первую очередь отвечало идеалам, которые исповедовал сам Вагнер. Говорить же о каком-либо серьезном влиянии философа на основании факта прочтения Вагнером лишь одного его произведения, мягко говоря, несерьезно. Вагнер не столько писал «Произведение искусства будущего» под влиянием идей Фейербаха, сколько находил в его идеях подтверждение своим собственным. Прав был И. И. Гарин, утверждавший, что гений сам выбирает влияния, вторичные перед его индивидуальностью.

Вагнер напрямую заявляет в своих мемуарах: «Меня же в пользу Фейербаха настроили главным образом следующие его выводы... Во-первых, лучшая философия — это не иметь никакой философии (этим он значительно облегчил мне задачу, ранее меня пугавшую), и во-вторых, действительно лишь то, что дано в ощущении. В эстетическом восприятии чувственного мира Фейербах видел лишь рефлекс духа. Вот мысли, которые... *оказали огромную поддержку моей собственной концепции искусства* (курсив наш. — М. З.)»^[284].

Один из самых серьезных биографов Вагнера Карл Фридрих Глазенапп в капитальном труде «Жизнь и творчество Рихарда Вагнера» (*Richard Wagners Leben und Wirken*) настаивает на том, что философия Фейербаха, с которой Вагнер в 1849 году вообще не был знаком, а затем ознакомился лишь поверхностно, дала лишь формальный толчок к более детальному оформлению эстетических идей самого Вагнера, которые, по сути, были чужды основным идеям Фейербаха^[285]. С этим трудно не согласиться. Тем более что с Глазенаппом солидарен не менее авторитетный «вагнеровед» Анри Лиштанберже: «У писателей 1848 г., и в особенности у Фейербаха, Вагнер мог заимствовать некоторые формулы, которые *казались ему удобными для выражения его мысли* (здесь и далее курсив наш. — М. З.). Но эта мысль сама по себе *автономна*. Под влиянием современных событий она приняла направление — особую тенденцию, развиваясь всегда по собственным своим законам, но никогда не уклоняясь со своего пути под влиянием какой-нибудь чужой мысли. Если философия Вагнера похожа на философию Фейербаха и неогегельянцев, так это не потому, что он заимствовал у них идеи, а потому, что хотел, *подобно им, но вполне независимо, найти формулу для душевного состояния поколения 1848 года*»^[286].

Обычно, говоря о влиянии Фейербаха на Вагнера, во главу угла ставили лишь оптимизм и материализм, упуская из виду то, что, как нам кажется, было в этом философе наиболее привлекательным для Вагнера. Мы имеем в виду отношение Фейербаха к *любви и состраданию*. Не углубляясь в философию Фейербаха, можно просто процитировать отрывок из его статьи, приведенный в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона»: «Любовь к другим живым существам,

солидарность с ними раскрывают передо мной истинное, реальное бытие: „любовь есть истинное онтологическое доказательство бытия предмета вне нашей мысли — и не существует никакого иного доказательства бытия, кроме любви и ощущения“... Даже трагическая гибель индивидуума — самопожертвование — может быть связана со счастливым сознанием проистекающего из него блага для других». Не эта ли фейербаховская «этика любви», интуитивно почувствованная Вагнером, стала для него основополагающей при написании посвящения к «Произведению искусства будущего»?

Что же касается непосредственно вопроса о влиянии на него «чужих философий», то, видимо, недаром после обращения к ним Вагнер неизменно возвращался к Девятой симфонии Бетховена. В свое время она оказала на Вагнера гораздо более серьезное влияние, чем все философы вместе взятые.

Пока же заботы о хлебе насущном снова отвлекли Вагнера от умозрительных рассуждений. Лист упорно звал его в Париж, где в январе 1850 года должен был дирижировать увертюрой к «Тангейзеру»; присутствие автора на концерте считалось обязательным. Средств, как всегда, не хватало. Вагнер, в душе противясь этой поездке, искал любую причину, чтобы отложить ее. Но Минна настаивала. Вагнер вынужденно обратился за материальной поддержкой к семье своего брата Альберта, но получил отказ. Совершенно неожиданно помощь пришла от Юлии Риттер и ее сына Карла, добрых знакомых Вагнера по Дрездену, но не настолько близких, чтобы ему пришло в голову просить у них денег. И еще более неожиданным стало письмо от Джесси Лоссо, той самой искренней почитательницы его таланта, с которой судьба столкнула его в Дрездене в марте 1848 года. В этом письме госпожа Лоссо уверяла Вагнера в своем неизменном сочувствии и

предлагала помощь. Именно тогда он с горечью уверился в том, что вступает в новый этап своей жизни, когда, по его собственному признанию, «зависимость моей судьбы от родственных связей постепенно падает и вся моя жизнь складывается под влиянием внутренних, интимных отношений к людям посторонним»^[287].

В феврале Вагнер с тяжелыми предчувствиями уехал в Париж. Эти предчувствия начали сбываться практически сразу, начиная с получения известия из Дрездена о судьбе Рёкеля и Бакунина. Вагнер с ужасом узнал, что они оба арестованы и обвинены в государственной измене. Стало быть, похожая судьба ожидала бы и его самого, останься он в Дрездене. В очередной раз он уверился в том, что полностью отрезан от родины. Надолго ли?..

В Париже Вагнер ни в чем не находил удовлетворения, впрочем, как и предполагал. Он пытался разрабатывать сюжет «Виланда-кузнеца», «труд, с материальной стороны совершенно бесполезный». «Произведение искусства будущего» было, по его мнению, издано «отвратительно, с кучей грубейших ошибок». В довершение всех бед скудные средства, отпущенные на поездку, подошли к концу и композитор узнал, что обещанное исполнение увертюры к «Тангейзеру», несмотря на все старания Листа, не состоится. А значит, не будет и гонорара... И словно насмешкой над всеми этими невзгодами стал парижский триумф новой оперы Мейербера «Пророк». «Когда, — писал Вагнер, — знаменитая „мать“ пророка принялась изливать свое горе в пошлых руладах, мною овладело настоящее бешенство. Никогда я не мог заставить себя прослушать несколько тактов из этого произведения»^[288]. Вагнер чувствовал поражение по всем фронтам и злился. Остаться в Париже было

невыносимо, но и возвращение в Цюрих без гроша в кармане страшило не меньше.

Вагнер уже стал в отчаянии задумываться о бегстве куда-нибудь на Восток, чтобы там, порвав с современным миром, в одиночестве закончить свои дни. И тут произошло чудо! Он получил очередное письмо от госпожи Лоссо, в котором она просто справлялась о его настроении. Видимо, его «самоубийственный» ответ заставил женщину действовать незамедлительно. Она решительно потребовала от Вагнера принять приглашение пожить у нее и ее супруга в Бордо. Для Вагнера в тот момент это был, пожалуй, единственно приемлемый выход. Покинув ненавистный Париж, через Орлеан, Тур и Ангулем он отправился в Бордо.

Его радушно встретили сам Эжен Лоссо, Джесси и ее мать, госпожа Тейлор. Последняя была довольно обеспеченной женщиной, вдовой английского адвоката. Она проживала вместе с дочерью и ее мужем, и во многом молодая пара была обязана именно ей своим стабильным материальным положением.

Однако душевной близости между членами этой семьи не было. Внешне счастливую чету на деле разделяла пропасть непонимания. Джесси в свое время получила прекрасное образование, знала несколько языков, разбиралась в литературе, неплохо играла на фортепьяно. Вагнер вызвался дать ей несколько уроков и был удивлен тем, насколько легко она справлялась с такими сложными для исполнения произведениями, как, например, соната *B-dur* Бетховена. Муж-виноторговец мало подходил для столь утонченной и образованной натуры. Он был неспособен вести беседы об искусстве и литературе, в которых так нуждалась Джесси. Ее мать также не могла быть для дочери достойной собеседницей, так как к тому времени стала почти глухой.

Духовное одиночество тяготило Джесси. Может быть, именно этим и объясняется то участие, какое она приняла в судьбе Вагнера — лишенного родины и так же, как сама Джесси, тяготившегося всеобщим непониманием и отчуждением. Будь Вагнер успешен, она вряд ли заинтересовалась бы им. При их первой встрече, когда стабильное положение дрезденского королевского капельмейстера не позволяло видеть в нем «мученика от искусства», Джесси ограничилась мимолетным знакомством и, пожалуй, искренним восхищением его музыкой. И лишь когда композитор оказался на краю пропасти, Джесси со всем пылом бросилась его спасать. Видимо, ее натуре были свойственны излишняя экзальтация и неумение задумываться о последствиях своих поступков. Надеялась ли она на более глубокие отношения с Вагнером? Скорее всего, да. Тем более что охлаждение в ее супружеских отношениях произошло еще до его приезда. Об этом говорит хотя бы тот факт, что Эжен даже не считал нужным скрывать от окружающих, что его жена давно перестала его любить, что она не любила бы и их ребенка, а значит, хорошо, что Джесси так и не стала матерью. Так что в данном случае ставить Вагнеру в вину разрушение семейного очага совершенно несправедливо. Не он выбрал Джесси, а она выбрала его, причем нашла для этого самый подходящий момент.

Однако всё это делало положение Вагнера в семье Лоссо довольно двусмысленным. Джесси практически не скрывала, что их длительные беседы доставляют ей огромное наслаждение. В скором времени она поняла, что ее чувства к композитору отличаются от дружеских. Захоти Вагнер тогда, Джесси бросила бы семью и пошла за ним, куда бы он ни позвал.

Был ли Вагнер способен ответить взаимностью? Безусловно, в том тяжелом душевном состоянии, в котором он пребывал в период развития отношений с Джесси Лоссо, он нуждался в искреннем и понимающем друге. Собственно, таким другом Рихард и считал ее в самом начале своего проживания в Бордо. Его отношения с Минной напоминали отношения Джесси с Эженом: Вагнера давно перестала понимать жена, Джесси — муж. Рихард устал постоянно искать компромиссы между собственными интересами и интересами Минны. Наконец, в середине марта он получил гневное письмо жены с требованием немедленно вернуться в Париж и во что бы то ни стало добиться там успеха, если он не хочет разрыва с ней. Чаша терпения переполнилась. Вагнер ответил, что считает Минну свободной от обязательств по отношению к нему. Со своей стороны он обязуется всегда отдавать жене половину от всех своих доходов.

Одновременно с очередным разрывом с Минной Вагнер узнал из газет, что Рёкель и Бакунин приговорены к смертной казни. (Впоследствии казнь была заменена пожизненным заключением. Рёкель провел в тюрьме 13 лет; Бакунин в 1851 году был вновь приговорен к смерти австрийским правительством, но выдан России и заключен в Алексеевский равелин Петропавловской крепости, в 1857 году после прощения Александру II отправлен на поселение в Сибирь, откуда бежал в 1861-м.) Вагнер был глубоко потрясен. Не в силах сдержаться, он послал прощальное письмо в крепость Кёнигштайн (*Königstein*), где его друзья содержались в ожидании казни. Сам Вагнер считал, что письмо, так и не дошедшее до адресатов, было уничтожено. На самом деле оно сохранилось. «...Во сне и наяву — всегда вы были и оставались мне близки и дороги: в обаянии силы и страданий, достойные

одновременно зависти и слез»^[289]. Идеал *самопожертвования* был перед Вагнером в лице его друзей! В письме также есть одна любопытная фраза: «Если суждено мне испытать невыразимое счастье получить от вас последний привет, — вы знаете, где найти меня: у *M. J. L.*». За этими загадочными инициалами (существует предположение, что в оригинале имя было написано полностью) скрывается не кто иной, как *мадам Жесси* (так называли ее в семье) *Лоссо*. Стало быть, к марту Вагнер уже прочно поселился в ее гостеприимном доме.

Хотя Вагнер и признавал, что далеко не все его идеи госпожа Лоссо могла понять и принять, но всё же ему казалось, что она теперь единственная родственная душа, способная разделить с ним и горе, и радость. Дарованную судьбой любовную авантюру Вагнер принял с благодарностью. Джесси и Вагнер стали, так сказать, «любовниками по несчастью». Хотя, скорее всего, до настоящей близости у них дело так и не дошло. Есть письменные свидетельства «декларации о намерениях» бежать вместе в Грецию или в Малую Азию, заняться там чем придется и навсегда порвать с тем миром, который их не принял. Но не более! К тому же инициатива совместного побега исходила от Джесси, Вагнер же планировал это «радикальное средство» лишь для себя одного и всеми силами старался отговорить ее от рокового шага. Боясь дальнейшего развития событий, в конце апреля Вагнер, окончательно выбитый из колеи, без каких бы то ни было планов на будущее, покинул Бордо и вернулся в Париж.

Здесь он немного пришел в себя и сбросил пелену наваждения. Ему захотелось побыть по-настоящему одному и разобраться в своих чувствах. Но тут Рихард узнал, что в Париже его разыскивает Минна, уже

передумавшая разрывать последнюю ниточку, связывающую их. Ему ничего не оставалось, как спешно покинуть Париж и уехать в Монморанси, то есть фактически сбежать от обеих женщин. Оттуда Вагнер, переведя дух от любовных переживаний, в первую очередь переслал Листу партитуру «Лоэнгрина» с просьбой поставить его в Веймаре (письмо от 21 апреля), что уже говорит об отрезвлении и полном отказе от мыслей о бегстве «из мира». Из Монморанси Вагнер переехал в Вильнёв недалеко от Женевского озера. Там он подготовил к печати текст поэмы «Смерть Зигфрида» (к этому времени Вагнер уже отчаялся положить его на музыку и решил выпустить в свет как литературное произведение) и отослал рукопись Отто Виганду, однако вскоре получил ее обратно: Виганд сомневался, что издание будет иметь успех.

Одновременно Вагнера всё же нашло письмо от Джесси, в котором она сообщала, что рассказала матери о своих намерениях бежать вместе с ним. Госпожа Тейлор, решившая, что это не более чем интрига со стороны Вагнера, спешно начала действовать. Впоследствии Вагнер узнал, что в сговоре с ней состояла Минна, желавшая теперь во что бы то ни стало вернуть мужа. Совместно они разработали довольно хитроумный план, который вполне удался: Вагнер был выставлен перед Джесси в самом непривлекательном свете, и она, легко поверив наветам, сама порвала всякие отношения с ним и вернулась в семью. Быстрота, с которой произошел разрыв, показывает, что и с ее стороны чувства были не более чем вспышкой страсти. Желание же Вагнера как-то объясниться с Джесси, для чего он снова спешно отправился в Бордо, встретило совершенно непреодолимые преграды: в чисто семейное дело вмешалась местная жандармерия, получившая сообщение, что некий иностранный гражданин, имея на

руках поддельный паспорт, собирается нелегально въехать в город. Вагнеру не дали даже пересечь городскую черту — он был тут же выслан за пределы Бордо. Впоследствии ходили слухи, что Эжен Лоссо, узнав об измене жены, поклялся застрелить счастливого соперника и лишь вмешательство жандармерии, предупрежденной, скорее всего, госпожой Тейлор, спасло одного от тюрьмы, а второго от смерти. Согласно другой версии, сам Эжен договорился с жандармерией: его соперника задержат, а он тем временем успеет увезти жену как можно дальше. Как бы там ни было, после всех этих мелодраматических страстей Вагнер принял решение как можно скорее в очередной раз объясниться с собственной женой во имя обретения душевного равновесия.

Так закончился этот странный кратковременный роман, если эти отношения можно назвать романом. Если бы чувства Вагнера к Джесси Лоссо действительно были *любовью*, то они, так или иначе, нашли бы отражение в его *творчестве*. Но в нем-то не нашлось места Джесси! Эта история, скорее, убедила Вагнера в том, что *истинной любви* в этом мире не существует, а есть только слепая страсть. Ее кратковременной вспышкой и были отношения Вагнера и Джесси, о чем говорит написанное 25 ноября 1850 года «исповедальное» письмо Листу: «Между музыкальной концепцией „Лоэнгрина“ и концепцией „Зигфрида“ легла для меня целая стихия страстей, бурных, но плодотворных. За это время я покончил с целой эпохой моей деятельности, осознав всё, что творилось в темной глубине моей души. Мне пришлось собственными силами, внутренним проникновением в самую сущность пережитых чувств преодолеть все сомнения, от времени до времени естественно овладевавшие мной, чтобы затем, с просветленным, радостным сознанием

вновь погрузиться в прекрасную бессознательность художественного творчества. Таким образом, в эту зиму я делаю перевал в новую эпоху»^[290].

Вагнер тогда и предполагать не мог, что Любовь, существование которой он отрицал в этом мире, еще ждет его впереди, а прошлое было, скорее, просто ее «генеральной репетицией»...

Как и следовало ожидать, отношения с женой вновь были восстановлены. Рихард и Минна сняли небольшую квартиру в Цюрихе и наслаждались тихим семейным счастьем, наступившим после пролетевшей грозы. Словно в компенсацию за все перенесенные волнения Вагнера ждало волнующее и радостное событие. Лист исполнил его просьбу — 28 августа 1850 года в Веймаре состоялась премьера «Лоэнгрина»; спектаклем дирижировал сам Лист.

Образы «Лоэнгрина» и «Парсифаля», последней музыкальной драмы Вагнера, настолько неразрывно связаны между собой, что их никак нельзя рассматривать порознь. Своеобразный «мост», перекинутый от «Лоэнгрина» к «Парсифалю» — это непрерывное развитие, духовная эволюция гения, дошедшая до своей наивысшей точки. Недаром сам Вагнер считал «Парсифаля» венцом своего творчества, в котором, если можно так сказать, «Лоэнгрин» является своеобразным «отцом» «Парсифаля». «...надо остерегаться искусственно вводить контраст между драмами первого периода — „Тангейзером“ и „Лоэнгрином“ — и драмами второго периода — „Кольцом нибелунга“ и „Парсифалем“, — подчеркивает А. Лиштанберже. — Все герои Вагнера являются в большей или меньшей степени зараз сильными и покорными — оптимистами, стремящимися к счастью, и пессимистами, отрекающимися от воли к жизни. Все драмы его основаны на интуиции, с первого взгляда

сбивчивой для разума и логики, но справедливость и глубину которой инстинктивно чувствует сердце, — на интуиции равной необходимости и равной красоты, любви и отречении»^[291].

Вагнер изучил все доступные ему варианты обеих легенд, как немецкие, так и иностранные, и, как всегда, творчески переработав их, дал свою собственную трактовку, углубив символический и философский смысл первоисточников, согласно которым во времена первых Каролингов — в VIII–IX веках — в Европе происходили события, позволяющие проникнуть в суть христианской нравственности гораздо глубже, чем учили догматы официальной церкви. Предания о некоей сакральной тайне сохранялись в среде немногих посвященных, и лишь в XII столетии их изложил в эпической форме француз Кретъен де Труа. Но он не успел завершить свой труд. Немецкий рыцарь Вольфрам фон Эшенбах довел величественную эпопею до конца. При создании собственной поэмы о Парцифале он опирался на наследие не только Кретъена де Труа; но из своих «соавторов» он называет по имени лишь одного — загадочного Киота^[292]. Исследователи называют три эпических цикла, которые переработал и объединил в своей поэме Эшенбах: легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, сказания о чуде Святого Грааля и легенды о вратах Грааля и героическом рыцаре Парцифале^[293].

Считается, что легенда о Святом Граале (Градале) кельтского происхождения. Но языческая идея о Чаше (или, как в некоторых источниках, в частности в поэме Вольфрама фон Эшенбаха, сакральном камне, хотя чаще всего этимология слова «Грааль» выводится от латинского *gradalis*, что означает «сосуд», «ваза» или «кубок»), наделяющей того, кто ее обретет, даром мудрости и ясновидения, получила новое рождение под

влиянием христианства. Грааль — это евхаристическая Чаша, в которой Спаситель освятил хлеб и вино во время Тайной вечери. После его распятия Иосиф Аримафейский, тайный ученик Христа, член синедриона, испросивший у Пилата позволение снять тело Иисуса с креста, собрал в Грааль кровь Христа. После смерти Иосифа ангелы вознесли Грааль и копье Лонгина, которым был пронзен на кресте Спаситель, на небо, но затем возвратили их на землю Титурелю — основателю ордена рыцарей Святого Грааля^[294]. Наследник Титуреля Фримутель погибает в поединке, а его наследник Анфортас (у Вагнера Амфортас) уступает трон хранителя Святого Грааля Парцифалю.

Вольфрам фон Эшенбах рассказывает в своем «Парцифале»: «...На тридцать верст окрест нет здесь никакого жилья, возведенного рукой человека. Впрочем... есть тут неподалеку замок, где свершаются любые земные желания. Только тому, кто ищет дорогу в это царство, не дано ее отыскать, а ведь столь многие пытались ее найти. Туда может случайно проникнуть лишь тот, кто к этому не стремится... Прозывается замок Мунсальвеш (точная немецкая транскрипция французского названия *Mont Sauvage*, что в переводе означает Дикая Гора; для русскоязычного читателя более привычна форма Монсальват. — М. З.)^[295], а местность, которой правит его владыка, — Терредесальвеш (в переводе — Дикая Земля. — М. З.)»^[296]. В этом замке живут чистые сердцем рыцари и непорочные девы. Они — хранители чудесного Святого Грааля, который считался истоком всех жизненных сил, являясь одновременно корнем и плодом земного совершенства. «И чудодейственная духовная сила, которую он источал окрест, была превыше всех земных благ... Лишь тому, кто чист и искренен сердцем, кто сумел сберечь целомудрие души, доверялось держать

Грааль... Грааль в своей великой силе мог дать, чего бы вы ни просили»^[297]. Парцифаль, который после многих приключений становится владыкой царства Грааля, и прекрасная королева Кондвирамур, чье имя можно перевести со старофранцузского как «Приносящая любовь», — это отец и мать рыцаря Лоэнгрин, известного нам как Лоэнгрин.

Лоэнгрин, безгрешный рыцарь, рожденный в благословенном царстве Грааля, спускается на землю, чтобы защитить честь несправедливо обвиненной в преступлении Прекрасной Дамы (в более поздних вариантах легенды — Эльзы Бабантской). Его привез в лодке по озеру чудесный лебедь. Избавив Прекрасную Даму от недругов, Лоэнгрин попросил ее руки с одним условием: она никогда не должна спрашивать его имя и интересоваться происхождением. Но его жена не выдержала испытания и задала роковой вопрос. Лоэнгрин называет себя, но отныне он вынужден покинуть землю и вернуться в царство Грааля. И вновь к берегу приплывает лебедь и увозит прекрасного рыцаря навсегда...

Вплоть до XIX столетия находились различные варианты легенды о Парцифале и Лоэнгрине, как, например, поэма Конрада Вюрцбургского «Рыцарь лебедя» (XIII век). Наиболее известными из поздних версий этих преданий стали пересказы братьев Гримм «Рыцарь лебедя» и «Лоэнгрин в Бабанте» и, конечно, вагнеровская музыкальная драма.

Многолюдно на берегу Шельды недалеко от Антверпена в герцогстве Бабант. Герольд зычно возвещает о прибытии славного короля Генриха Птицелова, собирающего войска по всей Германии для войны с Венгрией. Но ныне, сидя под дубом правосудия, он вершит справедливый суд, чтобы положить конец

спору из-за престола герцога Брабантского. Покойный герцог поручил опекать двух своих детей, Эльзу и Готфрида, графу Фридриху фон Тельрамунду. Вскоре Эльза отправилась гулять с братом в лес и мальчик бесследно пропал. Теперь Фридрих перед королем обвиняет Эльзу в том, что она убила своего брата, чтобы самой получить корону. Фридрих, по его собственным словам, возмущенный столь коварным преступлением, отказался от прав на руку Эльзы и взял в жены Ортруду, также принадлежащую к древнему королевскому роду. В качестве ближайшего родственника герцога Брабантского и мужа Ортруды Фридрих предъявляет права на брабантский трон. Король требует привести на суд Эльзу. От нее ждут оправдания, но вместо этого Эльза рассказывает посланный ей Богом сон, в котором ей явился прекрасный светлый рыцарь и обещал быть ей защитником; она твердо верит, что как раз сейчас этот рыцарь появится и докажет всем ее невиновность. Король тронут чистотой и наивностью Эльзы и по старинному обычаю назначает Божий суд: любой рыцарь, готовый вступить за честь девушки, должен сразиться с Фридрихом фон Тельрамундом на поединке, исход которого определит, на чьей стороне правда. Дважды провозглашает герольд призыв защитить честное имя Эльзы, ответ ему — лишь гробовое молчание. В отчаянии Эльза падает на колени и возносит к Богу горячую молитву. В этот момент на реке появляется ладья, влекомая лебедем. В ней стоит во весь рост рыцарь в сверкающих доспехах — тот самый рыцарь из сна! Фридрих и Ортруда охвачены мистическим ужасом; Эльза понимает, что спасена. Рыцарь вступает на берег; благодарит лебедя и просит с миром уйти в ту счастливую страну, откуда они прибыли. Затем рыцарь обращается к Эльзе с вопросом, готова ли она стать его женой, но с одним условием —

она никогда не должна спрашивать, кто он и откуда пришел. Видя в этом предложении Промысел Божий, Эльза дает клятву в точности исполнить условие рыцаря и принадлежать ему навеки. Таинственный рыцарь легко побеждает Фридриха в поединке, но благородно дарует ему жизнь. Кажется, ничто не может омрачить всеобщее ликование. Но зло не дремлет. На церковной паперти сидят изгнанные из Брабанта, всеми презираемые Фридрих и Ортруда. В ответ на обвинения в том, что именно она заставила графа клеветать на Эльзу, Ортруда заявляет мужу, что на стороне победившего рыцаря был вовсе не Бог, а колдовство. На самом деле она не собирается отступить от своего коварного плана, это она, колдунья и язычница, своими чарами заманила в лес брата Эльзы, где тот бесследно исчез. Потом Ортруда заставила Фридриха поверить навету, отказаться от брака с Эльзой и взять в жены ее. Теперь осталось лишь убедить Эльзу нарушить данную клятву и спросить своего рыцаря, кто он и откуда пришел. Тогда окончательная победа достанется Ортруде и Фридриху. И тут на балконе замка появляется сама Эльза. Все вокруг, даже ветер и ночные звезды, должны знать о ее необыкновенном счастье! Но счастливый человек теряет бдительность... Коварная Ортруда притворяется, будто искренне раскаивается в клевете, молит о сострадании, и не подозревающая ничего дурного Эльза включает обманщицу в свою свиту. Семена сомнения посеяны в чистой душе Эльзы под влиянием змеиных речей Ортруды, нашептывающей, что не будет ей счастья — волшебные чары унесут таинственного жениха так же, как и принесли, если она не узнает тайну его происхождения. Но вот наступает день бракосочетания Эльзы и Лебединого рыцаря. Во время свадебного шествия Ортруда внезапно дерзко заявляет Эльзе, что больше не должна следовать за ней как служанка —

теперь наступил черед Эльзы склониться перед ней: хотя Фридрих и потерпел поражение в поединке, но имя и род его хорошо известны, а вот кто таков жених Эльзы, не знает никто, включая и ее саму. Тельрамунд присоединяется к жене, обвиняя неизвестного рыцаря в том, что он колдун и обманщик, ведь настоящему рыцарю нет необходимости скрывать свое имя. Возлюбленный Эльзы заявляет, что лишь она одна имеет право задать ему роковой вопрос... Но ее любовь по-прежнему выше всех сомнений! Пышно прошли брачные торжества. Рыцарь и Эльза остаются одни. Их счастье безгранично, но... Эльза объята страхом, что однажды ее супруг покинет ее так же внезапно, как и появился. Тщетно рыцарь напоминает, что оставит ее как раз тогда, когда должен будет открыться перед ней. Эльза настаивает и... задает запретный вопрос. В это время через потайную дверь в комнату врывается Фридрих фон Тельрамунд со своими сообщниками, чтобы убить нового повелителя Брабанта. Рыцарь выхватывает меч, и коварный убийца повержен. Его сообщники падают на колени перед рыцарем. Тот приказывает им унести тело Фридриха к королю, а Эльзе обещает, что завтра перед всеми откроет тайну своего происхождения. И вновь многолюдно на берегу Шельды. Таинственный рыцарь сообщает всем собравшимся, что он убил Фридриха, защищая свою жизнь, и что Эльза нарушила данную ему клятву. Теперь он должен уйти, ибо он — один из рыцарей Святого Грааля, священной Чаши, источника великих чудес. Рыцари Грааля призваны являться людям и защищать невинных, но строго сохраняя свою тайну. Если же они будут узнаны, то должны тотчас же вернуться обратно в царство Святого Грааля. Он прибыл в Брабант, чтобы спасти Эльзу. Его отец — король Грааля Парсифаль, а имя его — Лоэнгрин. Теперь его тайна раскрыта, и Лоэнгрин покидает Эльзу навсегда...

К берегу приближается лебедь, ведя за собой ладью. Лоэнгрин прощается с Эльзой; земное счастье не для него. Если бы Эльза в течение года сумела сдержать свою клятву, то к ней вернулся бы и ее брат Готфрид.

В это время появляется Ортруда, уверенная, что на этот раз она, наконец, одержала победу. Глумясь над горем Эльзы, она сообщает, что лебедь и есть заколдованный ее злыми чарами маленький Готфрид, наследник престола Брабанта. Но зло не должно торжествовать в присутствии рыцаря Святого Грааля — Лоэнгрин опускается на колени и возносит молитву Всевышнему; его просьба услышана, с неба спускается голубь, подхватывает цепочку, которой лебедь прикован к ладье. В тот же миг злые чары рассеиваются и на берег вступает спасенный Готфрид. Ортруда падает замертво. Все преклоняют колени, прощаясь с Лоэнгрином; ладья удаляется всё дальше и дальше от берега, влекомая небесным голубем. Эльза не может жить без своего возлюбленного; убитая горем, она умирает...

За что же пострадала Эльза? «Демон, — пишет Э. Шюре, — преникает в обитель ангела и карает последнего за его беспечное великодушие, за безграничную доверчивость»^[298]. Но не это главное. Эльза совершила значительно более тяжкое преступление — оскорбила Любовь недоверием, что равносильно *нравственной* *измене*. Мотив *запрещенного вопроса* восходит еще к временам Древней Греции. В мифе о Зевсе и Семеле возлюбленная главы олимпийских богов, захотевшая увидеть его в истинном божественном обличье, была испепелена исходящим от него огнем. Но Любовь, как и вера, не нуждается в доказательствах. По Вагнеру,

это самое священное чувство, которое одно делает человека подобным божеству.

Великие возвышенные души стремятся найти земную любовь, но им не дано обрести ее — в реальном мире такой любви нет. Художник также не может найти понимания среди современников, которые отвергают его. «Артист, отвергнутый современным миром, замкнувшим для него свое сердце, должен уйти в свои грезы, скрыться в свою роскошную раковину и жить там в одиночестве, не имея возможности сообщить своим современникам ту „благую весть“, носителем которой он является»^[299], — считает А. Лиштанберже.

После премьеры «Лоэнгрин» Лист сообщил Вагнеру о том, какое впечатление, несмотря на скудные исполнительские силы Веймарского театра, произвело его творение на многих выдающихся людей, присутствовавших на премьере. Лист обещал оказывать всяческое содействие тому, чтобы «Лоэнгрин» был поставлен — и как можно скорее — и на других европейских сценах. А пока он предложил Вангеру всё же написать музыку для Веймара к «заброшенной» «Смерти Зигфрида» и добился для коллеги — при условии, что он справится с заказом за год — гонорара от великого герцога в размере 500 талеров.

В это время к Вагнеру за помощью обратился Ганс фон Бюлов, с которым он свел знакомство еще в 1846 году. Дело в том, что молодой юрист окончательно решил избрать карьеру музыканта вопреки воле родителей. Узнав, что Вагнер находится в Цюрихе, Ганс без гроша в кармане тайком сбежал от отца и в один прекрасный день появился на пороге вагнеровского дома. Убедившись в наличии у юноши настоящего таланта к музыке, в частности к дирижированию, Вагнер составил ему протекцию для получения должности музикдиректора Цюрихской оперы. С

блеском проведенные несколько спектаклей дали Вагнеру основания — на этот раз уже сообразуясь с желанием матери Ганса, пересмотревшей свое непримиримое отношение к музыкальной карьере сына, — рекомендовать молодого Бюлова в ученики Листу. К Пасхе следующего, 1851 года Ганс уехал в Веймар. Таким образом, Вагнер стал не только «крестным» фон Бюлова в музыкальном искусстве, о чем тот, кстати, всегда помнил с благодарностью, но и сам направил его к Листу, где вагнеровский протекже на почве любви к его музыке сблизился с дочерью Листа Козимой — своей будущей женой, вскоре полюбившей не только музыку, но и самого Вагнера, и ушедшей к нему. Судьба иногда бывает поистине прихотливой и непредсказуемой! А пока, забегая вперед, лишь обратим внимание на то, что, встречая обвинения Ганса фон Бюлова в «мягкотелости», «унижениях перед Вагнером», «малодушном принятии роли рогоносца», надо всегда помнить, что это был в высшей степени благородный и честный человек, способный понимать и прощать, и не забывающий благодеяний. В искусстве Ганс фон Бюлов умел быть выше личных симпатий и антипатий и всегда оставался объективным — в отличие, кстати, от самого Вагнера.

Зиму 1850/51 года Вагнер посвятил написанию своей очередной крупной работы «Опера и драма», которая была полностью завершена 16 февраля. Во многом этот труд является определяющим в литературно-философском наследии Вагнера. Во-первых, в нем, по мнению А. Ф. Лосева, уже почти полностью сформулировано то, что можно назвать подлинной эстетикой Вагнера, а именно его теория музыкальной драмы: «С тех пор уже навсегда эстетика Вагнера останется эстетикой *музыкально-драматической*»^[300]. Во-вторых, как пишет

А. Лиштанберже, «без всякого парадокса можно сказать, что „Опера и драма“ есть, прежде всего, теоретическое оправдание „Кольца“... в целом... общий план вагнеровской драмы после 1849 г. заметно не изменился»^[301].

Мысли о грандиозной драматической мистерии, основанной на сказании о нибелунгах, тогда уже всецело владели воображением Вагнера. Особенно его занимал образ героя Зигфрида. В то же время композитор, несмотря на обещание, данное Листу, всё никак не мог решиться начать писать музыку к «Смерти Зигфрида». Он начал разрабатывать новый сюжет — «Юный Зигфрид» — в качестве «первой серии» своего цикла о Зигфриде. Причем он надеялся, что задуманную им *героическую комедию* будет легче поставить на веймарской сцене, чем серьезную и мрачную трагедию. Вагнер сообщил свой план Листу, и тот его всецело одобрил. И вот всего за три недели — с 3 по 24 июня 1851 года — поэма «Юный Зигфрид» была написана. Теперь оставалось положить ее на музыку.

В августе Вагнер был отвлечен написанием интересной исповедальной работы «Обращение к моим друзьям». Она задумывалась в качестве предисловия к изданию трех вагнеровских либретто: «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина». В ней, пишет А. Ф. Лосев, «мы находим увлекательную картину духовного развития Вагнера в предыдущие годы и разъяснение некоторых сторон его творчества, встречавших непонимание и прямую враждебность»^[302]. Кстати, если еще раз вернуться к вопросу о революционности Вагнера, то, по мнению философа, «из этого сочинения прежде всего видно, что Вагнера интересовали в революции не просто политический переворот и не просто юридическая и формальная

сторона, но только чистая человечность и художественные реформы»^[303].

В «Обращении к моим друзьям» Вагнер, кроме всего прочего, приводит детальный план «Нюрнбергских мастерзингеров». Вероятно, к тому времени он настолько охладел к этому сюжету, задуманному еще летом 1845 года, что решил не разрабатывать его далее. Забегая вперед скажем, что этому решению композитор, к счастью, не последовал.

Пока Вагнер готовил к публикации «Обращение к моим друзьям», судьба послала ему неожиданный подарок. Почтенная Юлия Риттер, мать молодого друга Вагнера Карла Риттера, получила крупное наследство и решила заняться благотворительностью: она предложила композитору годовую ренту в размере 800 талеров. Это решило его финансовые проблемы и со всей очевидностью показало, что Вагнер не создан для написания произведений на заказ, даже если этот заказ не идет вразрез с его интересами. Смело отослав обратно в Веймар 200 талеров, полученных в качестве аванса за «Юного Зигфрида», Вагнер решил всецело отдаться разработке своего первоначального масштабного проекта «Ниbelунгов», как он сам писал, «совершенно не считаясь с вопросом, сумеют ли наши театры справиться с некоторыми отдельными частями моего произведения»^[304].

Двадцатого ноября Вагнер написал письмо Листу, в котором подробно изложил план «Ниbelунгов»: «...Замысел этот простирается на три драмы: 1. „Валькирия“, 2. „Юный Зигфрид“, 3. „Смерть Зигфрида“. Но чтобы с надлежащей отчетливостью предстала вся картина, необходимо этим трем драмам предпослать еще обширную прелюдию: „Похищение Золота Рейна“... Ни о каком разделении частей я и думать не могу. Это значило бы наперед разрушить общую концепцию. Весь

комплекс драм должен пройти перед глазами в быстрой последовательности. И чтобы сделать это возможным с внешней стороны, я могу допустить только следующие облегчения. Представление „Ниbelунгов“ должно иметь место в определенное, установленное для этого время. Оно должно простираться на три следующих друг за другом дня, не считая кануна, вечера постановки ввoднoй для всего цикла оперы. (Таким образом, Вагнер изначально *подсознательно* создавал именно тетралогию, упорно называя ее трилогией, возможно, даже самому себе боясь признаться в грандиозности задуманного. — М. З.) Если <бы> мне удалось добиться представления „Ниbelунгов“ на этих условиях, то потом я допустил бы и повторение всего цикла, причем каждая драма, являясь самостоятельным произведением, могла бы быть поставлена отдельно, сообразно с обстоятельствами. Но, во всяком случае, впечатление от общей постановки, как она мною задумана, должно предшествовать впечатлению от постановки отдельных частей мифа»^[305].

Вагнер значительно углубил философскую составляющую будущей тетралогии по сравнению с набросками 1848 года. В первую очередь бросается в глаза, что если сначала Вагнер вообще не указывал, каким путем Альберих добыл Золото Рейна и сумел выковать кольцо, то ныне особый акцент сделан на отречении от любви. Автор провозглашает аксиому: нельзя одновременно желать любви, золота и власти.

Любовь всегда была для Вагнера самым священным человеческим чувством. И чтобы не в теории, а на практике испытать «музыкального пророка», судьба уже готовила ему трудный экзамен...

В январе 1852 года в Цюрихе поселился Отто Везендонк (*Wesendonck*) с женой Матильдой. Они давно искали возможность поближе познакомиться со

знаменитым композитором. Вот как сам Вагнер описывает встречу, сыгравшую столь значительную роль в его жизни. «Знакомство с Везендонками открыло передо мной двери дома, выгодно отличавшегося от остальных цюрихских домов. Отто Везендонк, моложе меня на два-три года, нажил довольно крупное состояние благодаря участию в одном большом нью-йоркском предприятии. Во всех своих практических планах он всецело считался с желаниями своей молодой жены, с которой повенчался всего несколько лет назад. Оба супруга были уроженцами Нижне-Рейнской области, которая наложила на них свой милый отпечаток... В прошлую зиму супруги Везендонк присутствовали на вечере, на котором была исполнена под моим дирижерством симфония Бетховена. Успех этого концерта, заставивший о себе много говорить, вызвал у молодой четы желание заполучить меня в число своих знакомых»^[306]. Но дальше приятного знакомства дело в тот раз не пошло.

Вагнер продолжал усиленно работать над «Нибелунгами», свой труд он посвятил Листу. Фактически двигаясь от конца к началу, после «Смерти Зигфрида» и «Юного Зигфрида» 1 июля он завершил текст «Валькирии». Оставался еще пролог. Всё лето и осень он неустанно совершенствовал свое грандиозное детище. «Я оставался непоколебим в своем намерении написать „Нибелунгов“ так, как если бы современный оперный театр совершенно не существовал, а необходимо должен был возникнуть тот идеальный театр, о котором я мечтал»^[307]. Мысли об «идеальном театре» тогда казались Вагнеру несбыточными. До их счастливого осуществления действительно было еще далеко. Но именно работа над «Нибелунгами» вновь и вновь заставляла Вагнера грезить о чуде...

В течение октября и ноября он написал текст «Золота Рейна» и в то же время существенно переработал тексты «Юного Зигфрида» и «Смерти Зигфрида». Последняя драма настолько разрослась, что для логического вписывания в общий замысел Вагнер дал ей новое название — «Сумерки богов». «Юный Зигфрид», который перестал ограничиваться лишь одним эпизодом из жизни героя, стал называться просто «Зигфрид». Таким образом, из трилогии с прологом «Нибелунги» окончательно переросли в полноценную тетралогия.

Новый, 1853 год был отмечен для Вагнера частыми поездками как по Швейцарии, так и за ее пределами. Но еще в феврале он был растроган подвигом Листа во имя «вагнеровского дела»: в Веймаре с большим успехом прошла «неделя Вагнера», в течение которой его другу удалось представить веймарской публике «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина».

Второго июля сам Лист приехал в Цюрих и Вагнер смог лично поблагодарить друга за всё, что тот сделал и продолжал делать ради победы вагнеровского искусства. Лист пробыл в Цюрихе восемь дней; прощаясь, они договорились встретиться в начале октября, уже в Базеле.

А пока Рихард в сопровождении некоторых швейцарских друзей (в частности, доктора Франсуа Вилле (*Wille*), с которым судьба еще не раз сведет его) совершил длительное пешее путешествие в Альпы, оставившее у него самые приятные воспоминания.

В сентябре Вагнер предпринял свою первую поездку в Италию, так сказать, «пробу пера», перед тем как по-настоящему проникнуться очарованием этой страны. Своеобразным мистическим опытом можно считать один характерный эпизод этой поездки. Остановившись в Специи, Вагнер, измученный морской болезнью во время переезда из Генуи и проведя целую ночь без сна,

отправился на прогулку по холмистым окрестностям, поросшим кедровыми деревьями. Вернувшись в свой номер, он прилег отдохнуть, но сон всё не приходил. «Я впал в какое-то сомнамбулическое состояние: внезапно мне показалось, что я погружаюсь в быстро текущую воду. Ее журчание представилось мне в виде музыкального аккорда *Es-dur*. Пробудился я из своего полусна с жутким ощущением, что волны сомкнулись высоко надо мной. Мне пригрезилась увертюра „Золота Рейна“, с которой я носился, не будучи в силах овладеть ею вполне. Я сразу понял, какое всё это имеет для меня значение: течение жизни может увлечь меня только изнутри, а не извне. Немедленно я решил вернуться в Цюрих и приняться за композицию большого произведения»^[308].

Вагнер так и сделал. Однако вскоре ему пришлось изменить свои планы. В Базеле его ждал Лист, который должен был проследовать дальше в Париж, чтобы повидать своих детей. В очередной раз Вагнер поддался на уговоры друзей и решился сопровождать Листа в этой поездке. В начале октября они прибыли в Париж. 10 октября в квартире дочерей Листа состоялось знакомство: «Впервые я видел своего друга, окруженного детьми, подростками-девушками и мальчиком-сыном, переходившим в возраст юноши... Младший сын Даниель своей живостью и сходством с отцом внушил мне глубокую симпатию. Дочери его произвели на меня впечатление чрезвычайно застенчивых девушек»^[309]. Эти скупые строки описывают первую встречу Вагнера с той, которая станет ему *истинной женой*. Но тогда он даже предположить не мог ничего подобного...

Вагнер пригласил приехать в Париж Минну. Ему вдруг захотелось пройтись с женой по улицам того города, в котором они вместе пережили нужду и

унижения. Она провела с мужем несколько дней, предаваясь воспоминаниям; это были дни, когда супруги вновь ощутили близость друг другу, единение и теплоту чувств, которые, казалось, уже были утрачены навсегда. Умиротворенные, они в конце ноября покинули Париж и вернулись в Цюрих. Вагнер решил больше никуда не уезжать, пока полностью не напишет музыку хотя бы к одной из частей «Нибелунгов». В начале ноября он принялся за работу, которую уже давно откладывал. Ведь фактически с начала 1848 года прошло больше пяти лет, и за это время Вагнер не написал ни одного такта, ограничиваясь лишь разработкой и переработкой текстов!

Первым на очереди стояло «Золото Рейна». 16 января 1854 года композиционный план драмы был завершен, а к 28 мая сделана вся инструментовка. Затем Вагнер взялся за «Валькирию» и к концу июля полностью завершил первую сцену. Он всецело ушел в работу, словно спешно наверстывал отнятое у музыки время. С августа по октябрь «Валькирия» успешно продвигалась вперед. Одновременно 26 ноября Вагнер закончил переписывание партитуры «Золота Рейна» для последующего издания.

Во время такой интенсивной работы Вагнер «в мирной тишине своего дома» познакомился с книгой, изучение которой имело для него громадное значение: «Я говорю о сочинении Артура Шопенгауэра „Мир как воля и представление“... Как всякий человек, много размышлявший о сущности жизни, я раньше всего искал конечных выводов шопенгауэровской системы. Меня совершенно удовлетворяла его эстетика, в которой я особенно поражался его глубокомысленным взглядам на музыку... Я еще раз прочел поэму о нибелунгах и, к своему изумлению, понял, что с этим мировоззрением... я давно уже сжился в своем собственном творчестве. Только теперь я понял своего Вотана... Несомненно, что

серьезное настроение, вызванное чтением Шопенгауэра и властно требовавшее экстатического выражения на бумаге, подсказало мне идею „Тристана и Изольды“» ^[310].

Вагнер решил послать философу, теории которого настолько задели его за живое, экземпляр готового текста «Нибелунгов» (кстати, при подготовке к полному изданию либретто тетралогия уже получила свое окончательное название «Кольцо нибелунга»). На титульном листе автор собственноручно написал «В знак преклонения». Впоследствии он узнал, что Шопенгауэр очень благосклонно отнесся к его произведению, признал его значительность и гениальность.

Новое философское увлечение на этот раз не отрывало Вагнера от его композиторской деятельности, и 30 декабря он завершил композиционный эскиз «Валькирии», чтобы в январе приняться за инструментовку.

К тому времени он был уже полностью поглощен шопенгауэровской доктриной, которая не столько *примиряла* его с теми страданиями — в первую очередь духовными, — которые ему пришлось перенести, сколько *объясняла* их необходимость. А по словам А. Лиштанберже, «убивать в себе всякое желание — вот необходимое условие спасения, вот единственное лекарство против того всеобщего страдания, которое гложет каждую тварь и совершенно особенным образом мучит существа высшего порядка — гениев» ^[311].

Если в пору создания «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнер *интуитивно* подошел к идее искупительной жертвы и отрешения от мира во имя Любви, то теперь он принимает эту идею *сознательно*. Шопенгауэр словно открыл перед Вагнером его самого!

Можно ли говорить, что в его мировоззрении под влиянием идей Шопенгауэра произошел кардинальный переворот, в частности, от оптимистического атеизма, проповедуемого им в 1848–1849 годах в учении о «духе Революции» и увлечении Фейербахом, к пессимистическому христианству Шопенгауэра? Если считать, что в своих идеалах Вагнер действительно повернулся на 180 градусов, то придется признать «Тангейзера» и «Лоэнгрина», написанных в преддверии провозглашения революционных взглядов Вагнера, произведениями оптимистическими и атеистическими, что было бы грубейшей ошибкой. Музыкальные драмы Вагнера нельзя подогнать под терминологические рамки, а следовательно, нельзя говорить и о коренном изменении его мировоззрения. Менялась лишь внешняя оболочка, но никак не глубинная суть вагнеровской философии, провозглашенная еще в «Летучем голландце»: Любовь, побеждающая смерть. Идея Любви углубилась понятием *всеобщего сострадания*. Это очень хорошо выразил Лиштанберже: «Новые идеи снова приближают Вагнера к христианству... Теперь он видит в великих религиях Европы и Индии символическое выражение тех самых воззрений, которые в уме Шопенгауэра достигли своей наивысшей степени философской ясности. Меньше всего искажает смысл чистого пессимистического учения буддийская религия. Брама создает мир, или, точнее, он сам становится миром; но это создание считается грехом, и бог искупает свою вину, страдая страданиями всего мира до того момента, когда он обретет спасение в Будде, святом аскете, который уничтожает в себе Волю к жизни и стремится только к *нирване*, к небытию. По буддийской морали, высшая добродетель есть жалость, и каждый человек, если он заставляет страдать какую-нибудь тварь, снова рождается под видом своей жертвы для того, чтобы на себе испытать то зло,

которое он причинил. Это мучительное переселение прекращается только тогда, когда в одном из своих воплощений он не заставил страдать ни одно существо, когда он сострадал скорбям каждого создания и когда он уничтожил в себе всякое хотение жизни»^[312].

Чтобы понять истинное глубоко гуманистическое мировоззрение Вагнера, нужно не читать его теоретические труды, а анализировать его музыкальные драмы. И тогда становится видно, что никакого противоречия между его ранними и поздними произведениями нет. Все они логически продолжают одну и ту же линию, только с разных сторон. Так, например, до 1849 года Вагнер провозглашает любовь как в первую очередь чувственное начало. Лиштанберже поясняет вагнеровское отношение к чувственной любви следующим образом: «...мужчина и женщина в отдельности — неполные существа, и только в любви они достигают полного своего развития. Поэтому человеческое существо — это мужчина, который любит женщину, и женщина, которая любит мужчину»^[313]. Эта идея проводилась Вагнером еще в «Запрете любви». В 1854 году, во многом приняв учение Шопенгауэра, он на первый взгляд кардинально меняет акценты: теперь его идеал — высокое духовное чувство, достигаемое полным самоотречением. Противоречие? Отказ от прежней точки зрения? На самом деле Вагнер лишь углубляет собственное понимание любви. Теперь она — слияние двух неравноценных составляющих: чувственного *эгоистического* начала и бескорыстного самоотреченного *сострадания*. Но ведь в своем творчестве Вагнер уже давно утвердил этот идеал в образах Сенты и Елизаветы, не говоря уже о «Тристане и Изольде», где есть место и чувственной, и духовной любви, причем находящимся в единстве.

Когда Вагнер познакомился с учением Шопенгауэра, то был крайне удивлен, поняв, что «артист предупредил в нем философа»^[314]. Скажем больше: настоящим философом он становится только в своем творчестве. Внешние противоречия отступают перед единой сутью его музыки, которую вообще нельзя подлаживать ни под оптимизм, ни под пессимизм, ни под Фейербаха, ни под Шопенгауэра. Вагнер-художник слишком далек от Вагнера-человека. Он стоит *над* любой философской системой. В отношении его увлечения Шопенгауэром можно снова повторить: *гений в очередной раз сам выбрал для себя влияние.*

В январе 1855 года Вагнер ненадолго прервал работу над «Валькирией», чтобы обратиться к своему сочинению пятнадцатилетней давности — увертюре «Фауст». Дело в том, что Лист недавно исполнил ее в Веймаре и теперь написал пространное письмо, в котором выразил желание, чтобы Вагнер расширил и более определенно развил некоторые отдельные темы, едва намеченные в партитуре. Последовав совету, продиктованному тонким музыкальным чутьем своего друга, композитор переработал «Фауста» и вынужден был признать, насколько Лист оказался прав: увертюра стала более значительной, глубокой и логически завершенной.

Одновременно Вагнер неожиданно получил из Лондона приглашение от Филармонического общества дирижировать в течение четырех месяцев серией концертов, с обязательством выплатить гонорар в размере 200 фунтов стерлингов. Желание дирижировать большим хорошим оркестром после долгого перерыва сыграло решающую роль, не говоря уж о своевременности гонорара. Вагнер 26 февраля отправился в Лондон, куда благополучно прибыл 2 марта.

На первом концерте Филармонического общества была исполнена «Героическая симфония» Бетховена и успех Вагнера в качестве дирижера превзошел самые смелые его ожидания. На следующем концерте решено было играть бетховенскую Девятую симфонию и отрывки из произведений самого Вагнера. Однако на этот раз Вагнер столкнулся со столь непримиримой и во многом несправедливой критикой со стороны лондонской прессы — в частности рецензентов «Таймс», которым он в очередной раз не выказал должного уважения, — что подумывал даже отказаться от дальнейших концертов и покинуть Лондон. Но, расценив, что такой шаг будет воспринят как малодушное бегство, он решил продолжать борьбу и вскоре был вознагражден. На седьмом концерте присутствовала сама королева Виктория с принцем Альбертом. Королева выразила желание послушать увертюру к «Тангейзеру», после чего по ее личному желанию Вагнер был представлен ей и ее супругу. От теплой беседы с венценосными поклонниками его таланта у Вагнера осталось самое приятное впечатление.

Пребывание в Лондоне имело для композитора еще одно немаловажное значение: он приобрел новые знакомства и связи. В частности, почти сразу после прибытия его посетил молодой, но уже выдающийся музыкант, ученик Листа Карл Клиндворт^[315], который с тех пор стал одним из самых преданных его друзей. Клиндворт обратился к Вагнеру за разрешением переложить для фортепьяно партитуру «Золота Рейна», чтобы пианисты-виртуозы могли исполнять отрывки из нее в своих концертах. Композитор с радостью согласился.

В Лондоне Вагнер познакомился с еще одним выдающимся человеком — немецким архитектором и

теоретиком искусства Готфридом Земпером (*Semper*) [\[316\]](#). Это знакомство также оказалось продолжительным и не менее важным: в свое время Земпер спроектирует для Вагнера знаменитый байройтский Фестшпильхаус.

Даже если поездка в Лондон в целом не принесла Вагнеру особого творческого удовлетворения, по крайней мере, ему было приятно сознавать, что, уезжая, он оставляет по себе хорошую память в сердцах искренне преданных ему новых друзей. 30 июня, имея в кармане заработанную тысячу франков, Вагнер возвратился в Цюрих.

Здесь он вновь занялся «Валькирией» и чтением Шопенгауэра. Желание углубить свои познания в философии привело его к изучению еще одного труда, *Introduction á l'histoire du Bouddhisme* («Введение в историю буддизма»). Буддизм был вообще очень близок Вагнеру даже в таких частностях, как увлечение вегетарианством. Из этой книги он почерпнул сюжет для драматической поэмы «Победители», основанный, как он сам писал, «на простой легенде о принятии чандалки в возвышенный нищенский орден Сакхья-Муни после того, как она показала свою одухотворенную и просветленную страданием любовь (курсив наш. — М. З.) к главному ученику Будды Ананде»: «Кроме глубокомысленной красоты простого сюжета, на мой выбор оказало влияние своеобразное его отношение к занимавшим меня с тех пор музыкальным идеям. Перед духовным взором Будды жизнь встречающихся ему существ во всех их прежних рождениях раскрыта с такой же ясностью, как их настоящее. Простая легенда получает свое значение благодаря тому, что прошлая жизнь страдающих действующих лиц привходит, как нечто непосредственно современное, в новую фазу их бытия.

Я сразу понял, каким образом можно передать звучащий музыкальный мотив двойной жизни, и вот это именно и побудило меня с особой любовью остановиться на мысли о создании „Победителей“»^[317].

Стоит ли говорить, что от увлечения философией Шопенгауэра через «Победителей» лежит прямая дорога к «Парсифалю», что наглядно показывает цельность вагнеровского искусства? Христианство и буддизм у Вагнера настолько тесно сплетены в угоду его внутренней философии, что один сюжет может свободно проникать в другой. Не внешние догматы определенной одной религии важны для Вагнера, но единая высшая суть всех мировых религий. Героиня «Победителей», прекрасная Пракрита, принадлежащая к презренной касте чандала, любит героя Ананду, но с помощью Будды он не поддается чувственной любви и приносит обет целомудрия. В прошлой жизни Пракрити, будучи дочерью брамина, из кастовой гордости отвергла любовь чандала, за что должна в новом рождении испытать пытки безнадежной любви. Ее несчастная страсть к Ананде приводит ее к спасению: она также дает обет целомудрия и вступает в общину Будды. Можно согласиться с А. Лиштанберже: «Легко узнать в этом эскизе тот же сюжет „Парсифаля“ — только в индусском наряде. Поставьте на место буддийского догмата нирваны христианский догмат отречения, на место общины Будды — братство рыцарей Грааля, на место аскета Ананды — „чистого сердцем простеца“ Парсифаля, на место страстно влюбленной Пракрити — Кундри, и вы получите почти во всех существенных чертах драму „Парсифаль“»^[318]. «Парсифаля» называют «самой христианской вагнеровской мистерией». Но то, что она одновременно может иметь буддийские корни, уже говорит о том, что

Вагнер замахнулся не только на *наднациональное* искусство, но на *надрелигиозное*.

Конец 1855 года и начало 1856-го Вагнер был занят разработкой набросков к «Победителям» и инструментовкой «Валькирии», которая к марту была полностью завершена. Но к этому добавился еще один сюжет, который Вагнер никак не мог и не хотел оставить: «Текст „Тристана“ намечался у меня всё яснее и яснее»^[319]. Нужно было какое-то внешнее потрясение, чтобы трагические события средневековой легенды ожили и, что называется, обрели плоть. К сожалению (или к счастью?), такое потрясение было уже не за горами...

Между соседями Вагнера Везендонками и его женой Минной установилась взаимная симпатия. Отто и Матильда стали частыми и желанными гостями в доме композитора. В частности, они первые пришли поздравить его с завершением партитуры «Валькирии». Везендонки подарили Минне и собачку Фипса, чтобы заглушить боль утраты после смерти верного Пепса. В мае Везендонки вместе с приехавшим из Дрездена Тихачеком весело праздновали 43-летие Вагнера. В середине августа к тесному и дружному цюрихскому кружку присоединилась сестра композитора Клара.

В умиротворенном Вагнере вновь проснулся интерес к «Зигфриду», и он решил приступить к его музыкальному воплощению. 22 сентября был сделан общий набросок. И тут прямо напротив дома, в котором жил Вагнер, поселился жестяных дел мастер, целыми днями изводивший композитора своим оглушительным стуком. «Гнев на соседа, — признавался Вагнер, — дал мне в минуту подъема чувств мотив для яростной выходки Зигфрида против „несносного кузнеца“ Миме»^[320]. Поистине можно сказать: судьба в лице безвестного цюрихского жестянщика постучала в

дверь. Кто знает, как сложилась бы судьба Вагнера, не поселись возле него столь беспокойный сосед? Более стремительному развитию событий помешали приезд Листа 13 октября и отъезд Везендонков в Париж. В доме Вагнера закипела настоящая «музыкальная жизнь», продолжавшаяся целых шесть недель, во время которых «сосед-кузнец» был начисто заглушен листовским роялем. Но когда 27 ноября Вагнер проводил друга в Роршах и вернулся к прежнему образу жизни, проблема дала о себе знать с новой силой.

Тем не менее в течение января и февраля 1857 года Вагнер полностью завершил партитуру первого акта «Зигфрида». Но... «Источником невероятных страданий сделались шум и музицирование, доносившиеся из квартир моих соседей. Кроме кузнеца, которого я смертельно ненавижу — раз в неделю дело доходило у нас до самых решительных объяснений, — мне казалось, что вокруг моего дома практически все обзавелись роялями. К ним примешалась еще в конце концов и флейта, на которой по воскресным дням играл мой сосед, господин Штокар. Но я дал себе клятву продолжать писать свою музыку. И вот в один прекрасный день из Парижа, где они пробыли довольно долго, возвратились мои друзья Везендонки и раскрыли предо мною радостные перспективы»^[321].

Отто Везендонк давно имел намерение предоставить в распоряжение Вагнера какой-нибудь домик, чтобы дать ему возможность спокойно работать. Композитора привлек живописный холм недалеко от берега Цюрихского озера. Он обратил внимание Отто на этот участок земли, предлагая купить его целиком, чтобы выстроить здесь виллу также и для своей семьи. Идея была одобрена; правда, по словам Вагнера, Везендонк сразу высказал опасение, что жизнь двух семей на одном дворе может со временем привести к

взаимным неудобствам. Тем не менее для Вагнера был выбран скромный домик, отделенный от виллы Везендонков проезжей дорогой. После преодоления многочисленных юридических трудностей (у участка было несколько собственников) сделка состоялась. Оба семейства стали обустраивать свои новые жилища и готовиться к переезду.

Двадцать седьмого апреля Вагнер и Минна оставили, наконец, шумную цюрихскую квартиру и переселились в предоставленный им домик, взяв на себя обязательство выплачивать за него семейству Везендонк 800 франков в год — ровно столько, сколько стоила их квартира в Цюрихе. Кстати, некоторые биографы Вагнера упускают из виду «малозначительный» факт оплаты Вагнером «домика на холме», представляя ситуацию таким образом, будто Отто Везендонк *подарил* его композитору. Сказанное нисколько не умаляет значение благодеяния благородного финансиста, но не следует делать из него бессребреника.

«Утром в Страстную пятницу, — вспоминает Вагнер, — я в первый раз проснулся в новом домике, разбуженный ярким светом солнечных лучей. Садик весь расцвел, пели птицы. В первый раз я вышел на балкон, чтобы насладиться долгожданной тишиной, полной таинственного смысла. В таком настроении я вспомнил вдруг, что сегодня Страстная пятница, вспомнил, как сильно меня растрогали стихи Вольфрама в „Парцифале“, посвященные этому дню. Со времени Мариенбада, где я впервые задумал „Мейстерзингеров“ и „Лоэнгрина“, я никогда больше не возвращался к этой теме. Теперь я почувствовал идеальное значение слов Вольфрама и, исходя от его мыслей о Страстной пятнице, быстро набросал план целой драмы, разбитой на три акта»^[322]. Таким образом,

«Парсифаль» (тогда еще «Парцифаль») был «зачат»; «родиться» же ему предстояло через 25 лет!

Пока же Вагнер снова всецело отдался работе над «Зигфридом» и приступил к композиции второго акта. По ассоциации с его сюжетом он решил назвать свое новое жилище «Приютом Фафнера» (*Fafners Ruh*), однако в итоге ограничился просто «Приютом», или «Убежищем» (*Asyl*)^[323]. Интересно отметить, что в немецком языке эти «приюты» имеют совершенно различное значение. В первоначальном варианте Вагнер употребляет слово *Ruh*, производное от глагола *ruhen* — «отдыхать»; стало быть, имеет в виду приют для отдохновения. Окончательный вариант *Asyl* имеет значение «убежище, приют для бездомных». Значит ли это, что Вагнер уже тогда с горечью воспринимал «бездомным» самого себя? Во всяком случае, в русском языке слово «убежище» более точно отражает смысл вагнеровского названия, поэтому мы в дальнейшем остановимся именно на нем. Кстати, впоследствии Вагнер всегда будет давать другим своим «убежищам» такие же «говорящие» названия.

Вагнера всё сильнее и сильнее захватывал «Тристан». Заканчивая второй акт «Зигфрида», он уже ясно осознал, что хочет сделать перерыв в работе над «Кольцом нибелунга». «Тристан» привлекал Вагнера еще и тем, что, как он считал, эту драму, в отличие от «Кольца», можно будет поставить на сцене любого оперного театра. Однако до начала августа, когда был завершен второй акт «Зигфрида», за разработку «Тристана» композитор не принимался. «Я радовался, что впоследствии, когда возьмусь за продолжение работы, мне придется начать с третьего акта, с пробуждения Брюнгильды. Мне казалось, что все проблематичное уже преодолено, что отныне мне

предстоит испытывать одни только наслаждения»^[324].
Как же он ошибался!

К тому времени Везендонки также переехали в свою новую виллу. «Отныне, — пишет Вагнер в мемуарах, — я вступил в новую, не особенно значительную фазу знакомства с этой семьей, во многом изменившую характер моей жизни»^[325]. Однако он лукавит. За фразой «не особенно значительная фаза знакомства с этой семьей» скрывается целый мир любовных переживаний, восторгов вдохновения и подвигов самоотречения.

Благодаря близости вагнеровского «Убежища» и виллы Везендонков общение между двумя семьями стало гораздо более тесным, чем в Цюрихе. Матильда, одаренная поэтическим и музыкальным талантом, стала брать у Вагнера уроки музыки. Вскоре взаимоотношения между учителем и ученицей перестали носить исключительно деловой характер. Вагнера всё более и более удивляла тонкая и возвышенная натура Матильды. Ее поэтические опыты были известны далеко за пределами семейного круга, и Вагнер как профессионал имел возможность оценить их по достоинству. Она прекрасно разбиралась в музыке, была умной собеседницей, общение с которой доставляло Вагнеру истинное наслаждение. Матильда была способна по-настоящему прочувствовать и понять все его новаторские идеи. Разговоры с ней Вагнер без преувеличения мог сравнить с беседами с Листом — настолько ее суждения об искусстве были глубоки и близки ему. Он и сам не заметил, как стал проводить у Везендонков всё больше и больше времени. Ни Рихард, ни Матильда не смели признаться даже самим себе, что их отношения уже переросли в глубокую восторженную взаимную любовь. Однако оба не хотели строить свое счастье на горе близких людей, тем более что Минна в

то время начала серьезно болеть. Влюбленные самоотверженно решили, что их отношения не выйдут за рамки возвышенного преклонения друг перед другом. Окружающим, естественно, это было трудно понять...

Сближение с Матильдой Везендонк стало тем толчком, который окончательно заставил Вагнера начать разработку сюжета «Тристана и Изольды». В едином порыве он почти довел до конца первый акт драмы. И тут, словно по иронии судьбы, в сентябре в Цюрих приехал Ганс фон Бюлов с молодой женой Козимой, дочерью Листа. Совсем недавно, 18 августа, они заключили брак и отправились в своего рода свадебное путешествие — к Вагнеру, преклонение перед музыкой которого сблизило их^[326]. Вагнер предложил молодоженам поселиться в «Убежище». В одно время и в одном месте оказались три главные женщины в жизни Вагнера, его прошлое, настоящее и будущее: Минна, Матильда и Козима. С прошлым его уже почти ничего не связывало, настоящее истекало кровью страдающего сердца, будущее было покрыто пеленой неизвестности.

Чтобы максимально держать себя в руках и ничем не выдать своих чувств к Матильде, Вагнер всецело отдался творчеству. 18 сентября он полностью закончил поэтический текст «Тристана» и прочитал его в присутствии Бюловых и Везендонков. Матильда была особенно взволнована содержанием последнего акта. Вагнер утешал ее, говоря, что серьезные драмы всегда заканчиваются именно так, как «Тристан», Козима была с ним абсолютно согласна...

Пока Бюловы гостили в «Убежище», Вагнер часто устраивал музыкальные вечера, на которые, кроме Везендонков, приглашались и его старые знакомые доктор Франсуа Вилле со своей женой Элизой. Это были

поистине счастливые дни для хозяина дома, когда он мог хотя бы ненадолго отрешиться от всего, что его тяготило, — настоящее затишье перед бурей.

В конце сентября Ганс и Козима покинули гостеприимный дом и переехали в Берлин, где собирались обустроить свой семейный очаг. А Вагнер вновь вернулся к «Тристану». Первый акт, начатый им в первых числах октября, был завершен к Новому году.

И снова обстоятельства отвлекли Вагнера и от творчества, и от сердечных переживаний. Ему стало известно, что в Париже в «Театр-лирик» (*Theatre Lyrique*) собираются поставить «Тангейзера». Вагнер испугался, что его детище ждет незавидная участь, недавно постигшая веберовскую «Эврианту», которую в угоду парижской публике «подвергли возмутительной переработке или, вернее сказать, искажению». Воспользовавшись тем, что старшая дочь Листа Бландина, недавно вышедшая замуж за преуспевающего адвоката Эмиля Оливье^[327], звала его погостить в их парижской квартире, Вагнер отправился в путь и 17 января прибыл в Париж.

Первым делом он оформил у нотариуса доверенность на имя господина Оливье, дававшую тому право представлять интересы Вагнера в вопросах защиты его авторских прав. Отныне за парижские постановки своих музыкальных драм Вагнер был спокоен. Вообще в лице Эмиля Оливье Вагнер приобрел деятельного и преданного друга, а с Бландиной у него установилась прочная душевная близость: «Мы понимали друг друга с первого слова, о чем бы ни шла речь: о предметах ли, о людях ли, с которыми приходили в соприкосновение»^[328]. Умиротворенный Вагнер 2 февраля покинул Париж и 5-го вернулся в Цюрих.

В конце марта Матильда Везендонк объявила Вагнеру о своем желании устроить «музыкальное утро» по случаю дня рождения ее мужа. Вагнер поддержал идею и вызвался сформировать оркестр и исполнить отрывки из произведений Бетховена. Перед началом концерта Везендонки преподнесли Вагнеру подарок — выполненную по рисунку Земпера дирижерскую палочку из слоновой кости, украшенную тончайшей резьбой. Праздник удался на славу. Были счастливы все... кроме Вагнера. Его внезапно охватило ощущение, что высший творческий предел им уже достигнут, что счастья впереди больше никогда не будет и дальнейшая жизнь не имеет смысла. Чувство к Матильде рвалось наружу, но Вагнер должен был скрывать его, хотя бы ради нее самой...

Третьего апреля он послал в Лейпциг завершенную рукопись партитуры первого акта «Тристана и Изольды». Одновременно Вагнер отправил Матильде карандашные наброски партитуры вместе с письмом, в котором в высшей степени благородных и возвышенных выражениях высказывал всё, что было у него на сердце.

Вагнер действительно был поставлен в довольно тяжелое положение. Решение двух влюбленных о том, что они никогда не выйдут за рамки платонических отношений ради своих законных супругов, во многом было самообманом. Минна и Отто не могли не чувствовать, что между Рихардом и Матильдой что-то происходит. Отто был более сдержан и открыто не выражал своего недовольства частыми визитами Вагнера. Это недовольство Вагнер чувствовал интуитивно и старался, как мог, придавать своим посещениям непринужденную, а иногда и деловую окраску. Минна же открыто ревновала мужа, часто выражала ему претензии в том, что семья Везендонков, в свою очередь приходя к ним, не оказывает ей подобающего внимания и вообще подчеркивает, что

находится в гостях у *Вагнера*, а не у нее. Подозрения ее крепили день ото дня.

В то утро, когда слуга нес наброски партитуры «Тристана» и возвышенное письмо к Матильде Везендонк, он был остановлен в саду Минной. Она вскрыла письмо и прочла... Получив наглядное подтверждение своим ревнивым опасениям, Минна в гневе ворвалась в кабинет мужа и осыпала его градом оскорблений. «Сцена эта, — писал Вагнер, — ясно доказала невозможность продолжать наши восемь лет тому назад возобновившиеся семейные отношения» ^[329]. На самом деле их брак распался значительно раньше. Вагнер уже давно не имел в семейной жизни взаимопонимания и настоящего сочувствия и, со своей стороны, не мог дать жене того, что требовалось ей. Нет вины Минны в том, что она не была создана для совместной жизни с гением, как нет и вины Вагнера в том, что он не был способен отрешиться от одиночества в семейной жизни и постоянно искал понимающую душу. Обоим было бы значительно лучше, если бы они не пытались вновь и вновь склеивать свое разбитое счастье, а предоставили друг другу свободу. Но фактически давно ставшие чужими люди продолжали жить вместе, тем самым делая эту совместную жизнь невыносимой.

После бурного выяснения отношений Минна притворилась, будто приняла оправдательные доводы Вагнера. На деле она написала Матильде письмо, в котором грозила разоблачить обман перед Отто Везендонком. Не зная за собой никакой реальной вины, Матильда почувствовала себя глубоко оскорбленной. Вагнеру едва удалось оправдаться теперь уже перед Матильдой. Тем не менее она прямо заявила Вагнеру, что отныне не может посещать его дом и поддерживать дальнейшее общение с его женой. Вскоре Везендонки

уехали в путешествие по Италии. Вагнер еще надеялся, что со временем всё образуется и истинные побуждения, толкнувшие его и Матильду друг к другу, будут поняты и Минной, и Отто.

А пока он продолжал «автобиографическую» работу над вторым актом «Тристана», вдохновленный появившейся перспективой достойных постановок «Лоэнгрина» в Берлине и Вене. В июне к нему явился молодой капельмейстер Карл Эккерт (*Eckert*), на которого было возложено руководство технической стороной спектаклей (вскоре он станет музикдиректором Венской оперы). Молодой человек произвел благоприятное впечатление, и Вагнер смело отдал в его руки дальнейшую судьбу «Лоэнгрина». В начале июля второй акт «Тристана» был завершен.

Везендонки вернулись из своего путешествия, но напряжение между ними и Вагнерами ничуть не спало. Разрешение конфликта должно было наступить со дня на день.

В конце июля в «Убежище» вновь приехали погостить на целый месяц Бюловы. Непосредственно в день их приезда между Вагнером и Минной произошла очередная ужасная сцена, свидетелем которой совершенно случайно стал Ганс. Именно тогда Вагнер напрямик заявил, что так дальше продолжаться не может и решительный отъезд из «Убежища» откладывается только на время проживания здесь Ганса и Козимы. «Это было, — вспоминал он, — страшно мучительное время, так как опыт каждого нового дня убеждал меня всё больше и больше в правильности принятого решения совсем покинуть эти места. Молодые гости страдали не менее меня. Тяжелое нравственное состояние мое отражалось на всех, кто серьезно мне симпатизировал... За обеденным столом, прежде столь уютным, я видел робкие, озабоченные и испуганные лица моих друзей. Их принимала и угощала

та, которая в скором времени должна была навсегда покинуть этот домашний очаг»^[330].

По мере того как приближался день отъезда Бюловов, Вагнер сам готовился навсегда покинуть «Убежище». Оно не оправдало своего названия, не стало приютом для вновь бездомного, лишенного родины композитора. В присутствии Ганса фон Бюлова Вагнер в последний раз посетил Везендонков и простился с женщиной, на долю которой достались не меньшие нравственные страдания, чем его собственные. 16 августа Бюловы покинули «Убежище», «Ганс — в слезах, Козима — в грустном молчании».

На следующий день, на рассвете, Вагнер и Минна также отправились в путь. На вокзале они расстались. Минна поехала на курорт лечить больное, в прямом и переносном смысле, сердце. Вагнер решил пока ненадолго остановиться в Женеве, чтобы собраться с силами и наметить планы на будущее. Обоим супругам в который раз казалось, что дальнейшая семейная жизнь для них невозможна. Вагнер вспоминал: «Прощаясь с Минной, я не пролил ни одной слезы, что почти испугало меня самого. Напротив, когда тронулся паровоз, я испытал чувство облегчения, которое не мог от себя скрыть и которое всё возрастало по мере удаления от Цюриха»...^[331]

В своих мемуарах Вагнер уделяет Матильде Везендонк слишком мало внимания даже по сравнению с Джесси Лоссо. И это неудивительно, ведь «Мою жизнь» Вагнер диктовал Ко-зиме. А какой женщине, тем более жене, понравятся искренние признания в любви к другой женщине, пусть даже они уже давно в прошлом? А то, что о госпоже Лоссо Вагнер говорит достаточно свободно, лишь иногда слегка смягчая акценты, доказывает только одно: увлечение Джесси было действительно несерьезным и не оставило никакого

следа в его душе. Совсем другое дело — Матильда Везендонк! Вагнер, безусловно, щадит чувства Козимы, и это делает ему честь.

Истинный характер его отношения к госпоже Везендонк раскрывается лишь в дневнике Вагнера, в котором ему не было нужды притворяться перед самим собой, а также в частично сохранившейся переписке с Матильдой и двух великих произведениях, поистине написанных «кровью сердца». Это музыкальная драма «Тристан и Изольда» и вокальный цикл «Пять песен на стихи М. Везендонк», который по праву может встать в один ряд с шумановским циклом «Любовь поэта». Письма же Вагнера Матильде по литературному стилю и накалу возвышенных чувств ничуть не уступают гётевским «Страданиям молодого Вертера» и являются таким же символом эпохи романтизма, как и произведение Гёте. Даже характеры действующих лиц обеих драм вполне сопоставимы: порывистый Вагнер соответствует экзальтированному Вертеру, честная и возвышенная Матильда — верной долгу Шарлотте, а приземленный и холодноватый Отто — рассудочному и *правильному* Альберту.

Позволим себе для большей убедительности процитировать с небольшими купюрами письмо Вагнера Матильде Везендонк от 6 июля 1858 года, лучше всяких сторонних объяснений показывающее, во-первых, каков был истинный характер их отношений, а во-вторых, насколько эти люди были созданы друг для друга. Может быть, как раз поэтому им и не суждено было быть вместе?..

Margenheide.

Ach, und! nach! nicht den Adelich
 hassen ich, sondern nicht, das ist nur
 eines Platz, immer weiter so sehr.
 Schmeichele! - Soll ich mich
 mit einem Knecht, einem Knecht
 gebieten, befehlen und Bruch,
 hat andenkend? wollen annehmen,
 was es geht. Vorgesetzter
 hat ein Recht zu mir, befehlen und
 habe mich; das macht mich so
 macht und hütet, das ist am Abend
 ein heiliges Bedürfnis mit einem
 den anfangend, um ihnen an meinem
 einen Glücke Anblick zu gewinnen;
 ich machte, ich wäre recht bei und
 freundlich gesonnen. Ich habe ich, das
 man in einem Hause einen Brief
 mit mich an ich abzugeben gehend,
 nach dem ich hi. Ich hi. Ein
 Mann lebt den selben Anblick, ich
 machte mich, und habe mich
 das befehlen, Plamen v. Mandell zu
 empfangen, der mit dem Abend
 und in dem, und mich durch
 jedes der Worte mit einem Anblick.

du hast mich Reiche von da Hausen
 gewonnen, malle! Das Reich
 hat alle, das Reich ist nicht zu senden,
 und diese Seele hat sich in dem
 finden! Das Reich, das Reich
 nun in der Tiefe steht das Reich!
 - sprechen und wird werden
 denn ich auch gegen dich nicht
 was noch, denn ich dich nicht
 ich, aber dich nicht sehen -
 auf. -
 La. in gut, in der Welt mit
 man nicht so das Reich von jenen
 das hat es ganz richtig zu
 genannt! -
 Das Reich ist nicht mit
 Hand! denn ich in den Gedanken;
 habe ich dich nicht, das Reich
 ich einen Augenblick dich
 und ich dich nicht -
 (Nun man ganz Seele von
 Menschen!)

V. 7^{te} April 1858.

Письмо Вагнера Матильде Везендонк. 7 апреля 1858 г.

«...Та огромная борьба, через которую мы прошли, чем иным могла она закончиться, как не победой над всеми желаниями, над всеми стремлениями?

В самые интимные моменты нашего сближения разве мы не знали, что это именно и есть наша цель?

Без сомнения! Только потому, что так невероятно трудно ее осуществить, потребовалась жестокая борьба. Но разве мы не дошли уже до последнего предела в этом отношении? Какая еще другая борьба ожидает нас впереди? Сердцем чувствую, что конец уже наступил!

Когда месяц тому назад я передал твоему мужу мое желание прекратить личные встречи с вами, я решил

отречься от тебя совершенно. Но я еще не был тверд в этом решении. Я чувствовал, что только полный разрыв или полное соединение наших жизней могут оградить нашу любовь от тех ужасных потрясений, которым она была предоставлена за последнее время. Таким образом, рядом с необходимостью разрыва стояла и возможность, если не волновавшая воли, то всё же тревожившая мысль, возможность нашего союза. Тут было столько судорожного напряжения, что справиться с ним было выше наших сил. Тогда я поговорил с тобою, и нам стало ясно до очевидности, что это последняя возможность была бы кощунством, о котором и думать нельзя.

Необходимость самоотречения естественно приобрела для нас совсем иной характер: судорожное напряжение уступило место умиротворяющему решению. Из моего сердца исчезли последние следы эгоизма, и решение посетить вас вновь явилось для меня победой чистейшей человечности над последними движениями себялюбия. Мне хотелось только одного: примирять, умягчать, утешать, создавать радость, добыть себе то единственное счастье, которое еще осталось для меня на земле.

Никогда еще не был я так глубоко и страшно потрясен, как в эти последние месяцы. Прежние переживания казались пустыми по сравнению с этими последними впечатлениями. Потрясения, катастрофа — всё должно было оставить глубокий след в моей душе, и если что особенно усугубляло серьезность моего настроения, так это здоровье жены. В течение двух месяцев я каждый день готовился к известию, что она внезапно скончалась, ибо о возможности такого исхода врач считал своим долгом предупредить меня. Всё кругом дышало смертью. Мысли о будущем и мысли о прошедшем были полны ею. Жизнь сама по себе потеряла для меня всякую привлекательность.

Несмотря на всю готовность отнестись с величайшею пощадою к несчастной женщине, я всё же должен был разрушить последнюю попытку соорудить очаг семейной жизни и сообщить ей об этом, к ее величайшему ужасу.

С какими чувствами, думаешь ты, глядел я на этот очаровательный Приют, всецело отвечающий моим желаниям, моим былым мечтам, когда прекрасным летним утром я прогуливался по садику, любуясь распускающимся ковром цветов и вслушиваясь в пение славок, вьющих себе гнездо в розовом кусту? И каких усилий стоила мне эта необходимость сорваться с последнего якоря, можешь сама понять, — ты знаешь интимные движения моей души больше, чем кто бы то ни был на свете.

Но неужели ты думаешь, что, раз убежав от жизни, я еще могу вернуться к ней опять? Теперь, когда все приобрело во мне такую тончайшую нежность и чувствительность благодаря долгому отчуждению от нее?.. Вновь отдаться миру я не могу, решительно не могу! Надолго поселиться в большом городе для меня положительно немыслимо. И неужели опять мне надо подумать о новом Приюте, о новом очаге, после того как мне пришлось разрушить только что создавшийся прежний очаг, создавшийся на почве дружбы, благороднейшего чувства любви, среди этой восхитительной райской местности? О нет! Уйти отсюда — это для меня то же самое, что погибнуть!

С этими ранами в сердце не могу и думать ни о каком новом приюте.

Дитя мое, для меня существует одно только спасение, и спасение это должно прийти из глубочайших глубин моего сердца, а не из внешних обстоятельств. Это — покой. Покой от страстей! Безмолвие всех желаний! Благородная, достойная

самопобеда! Жизнь для других — ради собственной отрады!

Теперь ты знаешь всю серьезность и решительность моего настроения. Оно окутало все мои мысли, всё мое будущее, всё, что мне близко, окутало тебя, самого дорогого мне человека. И с развалин всех страстей разреши пожелать тебе счастья!

Тебе известно, что никогда, ни при каких обстоятельствах я не позволял себе никакой назойливости. Напротив, щепетильность моя доходила даже до преувеличения. Но вот в первый раз хочу предстать перед тобою назойливым человеком. Прошу тебя совершенно не беспокоиться обо мне. Посещать вас часто я не буду, ибо отныне вы должны видеть меня только тогда, когда я буду уверен, что могу показать спокойное лицо. Раньше я стучался в двери вашего дома в минуты страдания и тоски. Но я приносил беспокойство и мучения туда, откуда сам хотел почерпнуть для себя одно лишь утешение. Теперь — довольно! И если ты долго меня не увидишь, молись за меня в тишине. Знай, что я страдаю! Если же я все-таки приду, то будь уверена, что я принес в твой дом наилучший дар моей души, который только мне одному, столь много и сознательно страдавшему, суждено, по-видимому, приносить людям [\[332\]](#).

...И разве ты не оказала мне высочайшего благодеяния в жизни? Разве не тебе я обязан тем единственным добром, которое заслуживает истинной благодарности? И разве, в самом деле, я не должен искать возможности отблагодарить тебя за то, что ты завоевала для меня такими несказанными жертвами и страданиями?

Дитя мое, за последние месяцы волосы мои заметно поседели на висках. Какой-то голос изнутри страстно завет меня к покою, к тому покою, мечтой о котором я

много лет назад наполнил душу моего Летучего голландца. Это была пламенная мечта о родине, а не о пышных наслаждениях жизнью. Только верная, прекрасная женщина могла бы дать ему такую родину. Так отдадимся же вместе прекрасной смерти! Она умиротворяет и успокаивает наши страсти и желания. Умрем блаженной смертью, с тихо просветленным взором и святою улыбкою прекрасного торжества! Для других никакого ущерба! А для нас — победа!..^[333]»

К этим словам добавить нечего...

Разрыв с Везендонками Вагнер пережил очень тяжело, у него возникали даже мысли о самоубийстве — «в лучших вертеровских традициях». Ничего подобного он даже близко не переживал ни с Джесси Лоссо, ни, к сожалению, с Минной. Любовь — в вагнеровском смысле этого слова — посещала композитора, пожалуй, только два раза в жизни: по отношению к Матильде Везендонк и впоследствии к Козиме фон Бюлов. И первое потрясение было для него поистине ужасно. Вагнера спасло творчество, и только творчество! Чтобы завершить рассказ о любви Вагнера к Матильде, нам необходимо забежать чуть-чуть вперед.

Вскоре после отъезда из «Убежища», мыслями вновь и вновь возвращаясь к своей возлюбленной, Вагнер завершил вдохновенный шедевр, начатый им еще в 1857 году. Он положил на музыку пять стихотворений, принадлежащих перу Матильды Везендонк, и теперь собрал их в стройный цикл, не соблюдая при этом хронологический порядок создания песен. В своем дневнике композитор записал 9 октября 1858 года (он находился тогда в Венеции): «Итак, я приступил к работе. С чего же я начал? От наших песен у меня имеются лишь беглые карандашные наброски, почти совсем не разработанные, до такой степени

неотчетливые, что боюсь совершенно забыть их когда-нибудь. Прежде всего я занялся воспроизведением их на рояле по памяти, со всеми подробностями. Затем я тщательно записал их... Такова была моя первая работа. Я расправил крылья. Сам я не написал ничего, что было бы лучше этих песен, и только немногие из моих произведений могут стоять с ними рядом. „И разрешена твоя загадка, о, святая природа...“^[334] Эту *святую природу* я с большим удовольствием окрестил бы другим именем. Мысль тут верна, но не выражение: *святую* природа не бывает никогда, кроме одного случая, когда она отрекается от себя, когда она отрицает себя. Но из любви к тебе я оставил всё по-прежнему»^[335].

Полное название цикла — «Пять песен для женского голоса на стихи М. Везендонк» (*Wesendonck-Lieder*). Это исповедь перед лицом вечности о чувстве, которое не вправе судить людской суд, причем исповедь сразу за двоих...

Первая песня, «Ангел» (*Der Angel*), написанная в ноябре 1857 года, дает страждущему надежду, что когда-нибудь за ним спустится светлый ангел, своими легкими крылами развеет боль и вознесет душу на небеса. Душе суждено страдать на земле, но вера в грядущее освобождение помогает вынести земные скорби и привести душу к спасению.

Вторая песня, «Стой!» (*Stehe still!*), созданная в феврале 1858 года, — это заклинание земного времени, порождающего желания. Только в полнейшем отрешении от земного, вне времени можно познать сущность через другую сущность, одной душе слиться с другой и постичь священную тайну Вечности и Природы. Спасение — в высшем познании, в познании Бога. При чтении стихотворения Матильды Везендонк невольно возникает мысль о том, что ей близки

постулаты герметической философии^[336]. Во всяком случае, обретение спасения через познание *вневременного сущего* — это один из основных гностических и алхимических принципов.

Третья песня, написанная в мае 1858 года, обманчиво приземленно называется «В теплице» (*Im Treibhaus*). Тоска по Родине — настоящей *духовной* Родине — знакома лишь возвышенным душам. Они рождены не для этого мира, их счастье не здесь. Они заперты в своем теле, как тропические растения в теплице вдали от солнечного света своей истинной Родины. Стремление к Вечности — вот их удел.

Четвертая песня, «Скорбь» (*Schmerzen*), сочиненная в декабре 1857 года, вновь несет в себе удивительно глубокий смысл сродни знанию посвященного в таинства герметической философии. Алхимический и христианский постулат «рождение в истине через смерть» передан здесь удивительно тонким, прекрасным и простым символом ежедневной смерти солнца перед воскрешением нового дня. Смерть несет в себе жизнь, в страданиях — благословение и над всем — великая мудрость Всевышнего.

И, наконец, пятая песня, «Грёзы» (*Träume*), написанная в декабре 1857 года, завершает цикл духовного перерождения. Лишь стремление к горнему блаженству достойно вечности. Всё земное канет в небытие, душа же, запечатлевшая образ Всевышнего, преображается через Любовь.

Не зря Вагнер нарушил ради Матильды свой принцип не писать музыку на чужой текст. Его глубоко прочувствованная мелодия настолько неразрывно и органично слита со стихами, что уже невозможно представить себе одно без другого. Матильда была настоящим глубоким поэтом, и благодаря Вагнеру она спасена от незаслуженного забвения. Он создал вечный

«нерукотворный памятник» ее чуткой, способной по-настоящему любить душе. Говорить и о музыке, и о поэзии — дело неблагодарное; говорить о *музыкальной поэзии* — неблагодарное вдвойне. Можно лишь посоветовать обратиться к музыкальным записям вагнеровского цикла, чтобы обрести собственный опыт познания Вагнера, получить от него урок Любви.

Такое достойное завершение ждало поистине романтические отношения между Вагнером и Матильдой Везендонк — второй главной женщиной в его жизни. (Оставим всё же пальму первенства несчастной Минне. Можно согласиться с А. Лиштанберже: «Жена его была прекрасное создание, но слишком ограниченное для того, чтобы понимать те побуждения, которые руководили поведением ее мужа, чтобы принимать участие в его интеллектуальной и чувственной жизни и создать ему очаг, у которого он мог бы позабыть горести изгнания»^[337].)

Итак, три женщины в жизни Вагнера — Минна Планер, Матильда Везендонк и Козима фон Бюлов — олицетворяют собой три этапа эволюции его личности. Для Минны было важнее всего стремление к материальному благополучию, свойственное и Вагнеру в первую треть его жизни, когда он, не понаслышке знакомый с нищетой, был просто *Вагнером-человеком*. Матильда — воплощение возвышенной неземной Любви, Любви идеальной, Любви Сенты, Елизаветы, Изольды, Любви Вагнера-поэта, *Вагнера-художника*; наконец, Козима подарила ему настоящий семейный очаг, примирила потребности Вагнера-человека и Вагнера-художника и создала *Вагнера-философа*.

Пережитое Вагнером чувство к Матильде Везендонк долго не давало ему вновь ощутить любовное томление. Покидая Цюрих, он вообще был твердо уверен в том, что больше никогда не испытает ничего подобного.

Справившись с душевным кризисом, Вагнер решил больше не искать никаких отношений с женщинами. Он жаждал творчества, новых впечатлений, путешествий — на родине ему по-прежнему не было места. Впереди его ждали три страны, три могучих оплота музыкального искусства — *Италия, Франция и Россия.*

Глава седьмая

ИТАЛИЯ, ФРАНЦИЯ И РОССИЯ

(август 1858 года — май 1863 года)

Вагнер больше не мог находиться даже в отдаленном соседстве с местом, где были разрушены все его мечты, и решил уехать. Он давно мечтал посетить Венецию и сразу по приезде в Женеву написал своему другу Карлу Риттеру, жившему тогда в Лозанне, письмо с подробным изложением ближайших планов. Оказалось, что молодой человек также собирался в путешествие по Италии. Они решили ехать вместе, причем по инициативе Карла отъезд был даже ускорен, что вполне устраивало Рихарда. Уже 29 августа на закате солнца друзья прибыли в Венецию, «словно выплывающую из зеркальных вод». Первым делом они наняли гондолу, чтобы проплыть по знаменитому Большому каналу Вагнер вспоминал: «Погода вдруг стала пасмурная. Самый внешний вид гондолы меня прямо испугал. Хотя я и много слышал об этих своеобразных, целиком выкрашенных в черный цвет экипажах, но вид их крайне неприятно поразил меня. Когда мне надо было войти под завешенную черным покрывалом крышу, я испытал чувство, похожее на испытанный мною когда-то страх перед холерой. Было такое ощущение, будто меня заставляют принять участие в перевозке трупов умерших от чумы»^[338]. Как можно расценить столь мрачное первоначальное впечатление от прекрасного романтического города, если не пророчество? Ведь именно в Венеции Вагнеру будет суждено проститься с жизнью...

Но уже на следующее утро все кошмары, вызванные усталостью и плохой погодой, развеялись. Вагнер

приехал в Венецию не только любоваться достопримечательностями и слушать пение гондольеров, он хотел здесь *работать*. Вагнер сообщил Листу в письме от 16 декабря 1854 года: «Но так как за всю мою жизнь я ни разу не вкусил полного счастья от любви, то я хочу этой прекраснейшей из всех грез воздвигнуть памятник — драму, в которой эта жажда любви получит полное удовлетворение: у меня в голове — план „Тристана и Изольды“; произведение совсем простое, но в нем ключом бьет сильнейшая жизнь; и в складки того „черного знамени“, которое разовьется в развязке, я хочу завернуться и умереть» ^[339].

Вагнер спешно занялся поисками подходящего жилья, в котором никто не мог бы помешать его спокойной работе. Он снял комнаты с видом на Большой канал во дворце Джустиниани (*Giustiniani*), распаковал багаж и решил, что именно здесь закончит своего «Тристана», ради которого он, под влиянием тяжелого душевного состояния с момента начала кризиса в отношениях с Матильдой Везендонк, прервал работу над «Зигфридом». Еще 28 июня 1858 года Вагнер писал Листу: «Я привел моего юного Зигфрида в чащу дикого леса; там положил я его у подножия липы и простился с ним, пролив искренние слезы. Там ему лучше, чем где-либо в другом месте. Возьмусь ли я когда-нибудь опять за сочинение моих „Нибелунгов“? Я не могу это предвидеть; всё зависит от моего настроения, а приказывать ему я не властен. На этот раз я сделал усилие над самим собой; в ту минуту, когда я был в самом подходящем настроении, я вырвал из своего сердца „Зигфрида“ и запер его, заживо похоронил его. Пусть спит он одиноко в своем убежище, и никто не увидит его... Может быть, сон будет полезен ему... Что касается пробуждения его, то я ничего не хочу предвидеть. Я должен был вынести тяжелую, упорную

борьбу с самим собой, прежде чем прийти к этому! Теперь всё кончено, не будем же больше говорить об этом»^[340].

А вот отрывок из дневниковой записи, сделанной 3 сентября, спустя всего пять дней после того как Вагнер обосновался в Венеции: «Да, я надеюсь возродиться — во имя твое (имеется в виду Матильда Везендонк. — М. З.)! Сохранить тебя — это значит сохранить себя для искусства. Жить искусством во имя твоей радости — вот задача, гармонирующая с моей натурой, с моим назначением, со всей моей волей — с моей любовью. Я — твой! Вот каким образом возродишься к жизни через меня и ты. Наперекор всем бурям обстоятельств здесь будет закончен „Тристан“. Тогда вернусь, непременно вернусь: увижу тебя, утешу, дам счастье. Вот что предстоит мне сделать, вот моя воля, прекрасная, святая! Итак, вперед! Тристан! Изольда! Мой герой! Моя героиня! Помогите мне! Помогите моему ангелу! Здесь должны залечиться и закрыться все раны. Вот откуда мир узнает о возвышенной, благородной потребности высокой любви. Отсюда он услышит вопль страстных томлений»^[341].

В первую очередь следовало максимально восстановить душевные силы. Собственно, для этого Вагнер и предпринял поездку в Венецию, где пробыл в общей сложности семь месяцев. Его день был подчинен строгому расписанию. Примерно до двух-трех часов он работал, затем садился в гондолу и проплывал по Большому канату до Пьяцетты (*Piazzetta*), обедал в ресторане на площади Святого Марка, прогуливался в Джардино Пубблико (*Giardino Pubblico*) — единственном публичном саду в Венеции. С наступлением темноты Вагнер возвращался к себе, некоторое время еще работал, а вечером его навещал Карл Риттер и за чаем и приятной беседой они проводили несколько часов. Так

продолжалось вплоть до конца ноября, когда Риттер вернулся в Германию. Общение с ним «заменил» Вагнеру Шопенгауэр, в изучение философии которого он погрузился вновь. Рождество и канун Нового года композитор встретил в полном одиночестве...

В мемуарах Вагнера никак не отражено охлаждение его отношений с Листом, наступившее в начале 1859 года. Деньги таяли, а надежд на получение гонораров в ближайшем будущем не было. Лист тогда находился в очень тяжелом душевном состоянии — 13 декабря 1858 года его сын Даниель скоропостижно скончался. Но Вагнер не привык брать во внимание чужое горе и всё равно обратился к Листу с очередной просьбой: поставить в Веймаре «хотя бы „Риенци“». Выполнить желание друга Листу не удалось, хотя он наверняка приложил к достижению цели максимум усилий. Однако Вагнер, получив отказ, не нашел ничего лучше, как обвинить Листа «в равнодушии». И это после всего, что тот для него сделал! Естественно, Лист посчитал себя глубоко оскорбленным, но, обладая благородным сердцем, со временем смог позабыть боль обиды и простить эгоцентричного друга.

В начале января в Венецию возвратился Карл Риттер. Однако на этот раз его общение с Вагнером продолжалось недолго. К 20 марта второй акт «Тристана» был завершен и Вагнер, планировавший закончить в Венеции всю драму, внезапно почувствовал, что этот город больше «не держит» его, что он, как писал в дневнике, «восстановился и возродился» настолько, что больше не нуждается в «лечении на чужбине», более того, жаждет покинуть Венецию *немедленно*.

«Тристану» не суждено было стать «итальянской» драмой. Вагнер принял решение вернуться на лето в Швейцарию, но сначала посетить Милан. Простившись на вокзале «с милым Карлом» — как оказалось,

навсегда, — он уже 24 марта прибыл в Милан. Самое сильное впечатление произвела на композитора фреска «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи в церкви Санта-Мария делле Грацие, а вот известный на весь мир оперный театр «Ла Скала» разочаровал: «...мне пришлось видеть зрелище, свидетельствовавшее при внешнем блеске об огромном упадке художественно-артистического вкуса итальянцев»^[342]. Но Вагнер не был бы собой, если бы его мнение об итальянской опере было иным.

В апреле Вагнер вновь ступил на швейцарскую землю. Он обосновался в Люцерне, где решил во что бы то ни стало довести до конца третий акт «Тристана», но встретил неожиданное препятствие: «...чрезвычайно холодная и дождливая погода, державшаяся очень долго, до самого конца мая, действовала на мое настроение удручающим образом. Ввиду того что новый приют был обретен ценою больших жертв, каждый день, в который мне не удавалось хоть сколько-нибудь поработать над композицией, казался мне потерянним и недостойным потраченных усилий. К этому присоединилось еще и то, что в большей и главной части моего третьего акта я имел дело с невероятно мрачным сюжетом»^[343].

И как раз в это время, впервые после отъезда из «Убежища», Вагнер решился на визит к Везендонкам, что говорит о его полном «выздоровлении». Трудно сказать, что испытывала при этой встрече Матильда, однако ни она, ни Отто ничем не выразили смущения или недовольствия. Вагнер был принят радушно, как старый добрый друг, с которым давно не виделись. Он также старался ничем не выдать своих истинных чувств; хотя ему казалось, что всё происходит с ним как во сне, что он находится «среди призраков, лишенных всякой сущности». Однако видимость мира и покоя

была восстановлена. Рихард еще несколько раз посещал дом Везендонков; они, в свою очередь, отдавали визиты вежливости, один из которых пришелся на 22 мая, день его рождения.

К концу июня Вагнер продвинулся до середины третьего акта «Тристана». Погода наладилась, наступили настоящие летние дни. Композитор наслаждался уединением и, наконец, «в состоянии, близком к экстазу», 8 августа 1859 года завершил свою драму, ставшую своеобразным воплощением его личной трагедии.

Празднично украшенный корабль плывет от берегов Ирландии к берегам Корнуэльса^[344]. На нем покидает родину принцесса Изольда, которая должна выйти замуж за короля Корнуэльса Марка^[345], чтобы положить конец вековой вражде между их странами. Она рассказывает своей наперснице Брангене о том, что недавно пережила тяжелую потерю — ее дядя, самый храбрый ирландский воин Морольд, приехавший в Корнуэльс, чтобы получить причитающуюся ирландцам дань, был убит на поединке племянником короля Марка рыцарем Тристаном — вместо дани ирландцы получили голову своего посланника... Тристан, освободивший свою страну от позорной дани, в свою очередь, был неизлечимо ранен, и его ждала неминуемая смерть. Лишь она, ирландская принцесса, посвященная матерью в древние таинства врачевания, была способна спасти его. Но Изольда поклялась в вечной ненависти к убийце своего дяди. Зная об этом, Тристан переправился через пролив в утлой рыбацкой лодке и, представившись бретонским певцом Тантрисом (анаграмма имени «Тристан»), просил принцессу об исцелении. Изольда вняла просьбе юноши, укрыла его в потайной комнате и принялась выхаживать

волшебными снадобьями. Однажды, перевязывая рану, Изольда обратила внимание на меч своего пациента, с характерной зазубриной на лезвии. Дело в том, что в голове Морольда был найден осколок меча убийцы. С замиранием сердца Изольда приложила этот осколок к мечу «бретонца» и с ужасом поняла, что спасла своего злейшего врага. Изольда схватила меч и в порыве гнева уже занесла его над Тристаном, но, встретив полный мольбы и нежности взор юноши, не смогла свершить свою месть. Меч выпал из рук Изольды, в смятении она поняла, что любит того, кого мгновение назад хотела убить. Покидая Ирландию, выздоровевший Тристан поклялся никогда не забывать, что Изольде он обязан своей жизнью. И вот какова его благодарность — Тристан вернулся только для того, чтобы вероломно отвезти на своем корабле Изольду в Корнуэльс к жениху, королю Марку! Изольда не знает, что Тристан, больше всего на свете дороживший своей честью, был вынужден подчиниться решению придворных и сам привезти Изольду к своему королю, чтобы положить конец подозрениям в том, что он якобы готов предпочесть собственные честолюбивые интересы миру между Ирландией и Корнуэльсом. Чувствуя себя оскорбленной, Изольда взывает к морской стихии с просьбой «разбить строптивый корабль, схоронить обломки его и всё, что на нем». Она не в силах вынести кажущегося равнодушия и холодности Тристана и решает умереть вместе с ним, тем более что данная ею клятва мести за Морольда так и не исполнена. Она просит Брангену приготовить для себя и Тристана яд. Но верная наперсница, желая спасти госпожу, заменяет напиток смерти любовным напитком. Изольда предлагает Тристану разделить с ней кубок с ядом в качестве чаши мира: смерть разрешит все проблемы, она — самый справедливый судья. Тристан принимает чашу из рук Изольды, которая выпивает оставшийся

напиток... Но вместо смерти их охватывает непобедимая сила любви! В это время раздаются радостные крики матросов; корабль пристает к берегам Корнуэльса, где его встречает король Марк. Изольда, не выдержав пережитых волнений, падает без чувств... Под покровом ночи влюбленные тайно встречаются в королевском саду. Изольда стала женой короля Марка, но она не в силах противиться своему чувству к Тристану. Верная Брангена предупреждает Изольду, что сегодня Тристан задерживается на ночной охоте, которую нарочно устроил коварный придворный короля Мелот — он уже давно подозревает королеву в любви к Тристану и хочет погубить ее. Но Изольда не может отказаться от свидания. Напрасны уверения Брангены в том, что Мелот следит за влюбленными. Изольда не верит, что он, верный друг Тристана, предатель. Поистине, любовь слепа! Не в силах больше ждать, Изольда сама тушит факел, давая сигнал возлюбленному, и перед ней появляется Тристан. Они страстно клянутся в вечной любви, прославляют ночь и смерть, своих великих союзников: только в ночи они могут быть вместе, только в смерти никогда не разлучатся. Внезапно появляется король Марк со свитой. Его привел Мелот — он давно одержим страстью к Изольде, но та предпочла Тристана, за что теперь получила по заслугам. Но король Марк, любивший Тристана как сына, далек от мести; он лишь потрясен его изменой... Взбешенный предательством друга, Тристан выхватывает меч и бросается на Мелота. После короткого поединка тяжело раненный Тристан падает на руки своего слуги Курвенала. Изольда лишается чувств рядом с возлюбленным... Преданный Курвенал увез Тристана в его родовой замок в Бретань. Чувствуя, что смерть близка, Тристан жаждет в последний раз увидеть Изольду. Курвенал послал к ней кормчего и вместе со своим господином тревожно

вглядывается в безбрежную даль океана — не видно ли корабля, несущего надежду? Но его всё нет и нет... В предсмертном бреду Тристан зовет возлюбленную, ему кажется, что она уже рядом. И — о счастье! — на горизонте показался корабль. Курвенал спешит встретить Изольду. Из последних сил Тристан поднимается, делает несколько шагов навстречу любимой и падает... Изольда успевает в последний раз обнять Тристана; с ее именем на устах он умирает... В это время причаливает еще один корабль — прибывает король Марк с придворными, среди которых и Мелот. Дело в том, что после отъезда Изольды Брангена рассказала королю о любовном напитке. Тронутый горестной судьбой влюбленных, Марк прощает обоих и даже решает помочь им быть отныне вместе. Но он опоздал; Тристан мертв, Изольда лежит без памяти на его груди... Увидев в воротах замка Мелота, Курвенал с мечом в руках бросается к нему; тот падает, сраженный справедливым возмездием. Но Курвенал также получил смертельную рану и умирает у ног своего господина Тристана. На мгновение Изольда приходит в себя, но земные дела не тревожат ее. Ей слышится голос Тристана, зовущего возлюбленную к себе, в страну вечного счастья. В последний раз взглянув на тело Тристана, она умирает с именем любимого на устах.

Пожалуй, ни одна драма Вагнера не является столь мрачной и безысходной, как «Тристан и Изольда», где композитору поистине удалось поставить знак равенства между Любовью и Смертью. Каждый аккорд, каждая музыкальная фраза проникнуты далеко не театральной, а подлинной, *живой* болью. Кроме того, по меткому замечанию А. Лиштанберже, ни одна драма Вагнера не противоречит столь же сильно сложившемуся понятию о театральной пьесе: «Одних он („Тристан“. — М. З.) озадачивает крайней, почти

схематической простотой действия, в котором пропадают некоторые из действительно интересных эпизодов легенды, как, например, уединенная жизнь влюбленной четы в лесу Моруа. Других он возмущает туманностью... языка, который особенно раздражает филологов и литераторов и в котором действительно невозможно найти ни малейшей прелести, если поэтическое выражение отделить от музыкального выражения. И все-таки у него есть восторженные поклонники, которые восхищаются тому удивительному искусству, с каким Вагнер сумел сочетать средства драматической техники, поэзии и музыки, чтобы достигнуть своей цели, или которые просто отдаются без сопротивления тонкому, беспокойному очарованию, той почти болезненно интенсивной эмоции, которой проникнуто это страстное и волнующее произведение» ^[346].

Насколько события жизни самого Вагнера повлияли на ту силу эмоционального воздействия, какую ему удалось вдохнуть в свое произведение? С какой долей допущения можно видеть в образе Тристана самого Вагнера, в образе Изольды — Матильду Везендонк, а в образе благородного короля Марка — Отто Везендонка? Не будет ли такой подход упрощением философских идей, заложенных в вагнеровской драме? Ответы на эти вопросы далеко не однозначны. Безусловно, «Тристан» во многом автобиографичен. Но его героев Вагнер поднимает до *общечеловеческих* масштабов.

Что такое «любовный напиток», как не *оправдание* перед всем миром всепоглощающей взаимной, но незаконной любви Тристана и Изольды? На первый взгляд они действительно невиновны. Даже отношение к их чувству обманутого короля Марка (обманутого вдвойне — и Тристаном, и Изольдой) говорит об этом. Но всё дело в том, что герои полюбили друг друга *до*

того, как выпили роковой напиток — еще тогда, когда он смотрел ей в глаза, а она выронила меч, занесенный для мщения. Стало быть, вкушение любовного напитка никак не может быть причиной страсти, а следовательно, оправдать влюбленных. Но тогда получается, что *любовь оправдывает сама себя* без участия каких бы то ни было внешних факторов. Выпитый вместе мужчиной и женщиной напиток есть древний символ клятвы верности; он не порождает любовь, но скрепляет ее. «После осушения кубка, — замечает Э. Шюре, — Тристан и Изольда как отдельные личности больше не существуют, теперь они, как кусок железа с куском магнита, образуют одно нераздельное целое. Но, отдаваясь всецело духу Любви, они вызвали в то же время и дух Смерти. Таким образом, эти два божества, родство которых признавалось уже греками, тесно связаны в напитке Тристана и Изольды» ^[347].

При этом само понятие смерти в первом акте драмы отлично от понятия *Смерти* во втором и третьем актах. Сначала Тристан и Изольда ищут просто *избавления от жизни*, что гарантирует Тристану сохранение рыцарской чести, а Изольде — освобождение от позорной участи «добычи короля Марка». Но уже во втором акте Смерть приобретает значение *избавления от индивидуальной воли, обретения единства*. Вот почему влюбленные благословляют *ночь* — аналог смерти в философском понимании. Полюбив друг друга, они уже отрешились от *дня*, то есть от жизни с ее условностями, ложью и притворством. Они жаждут полного слияния и вечного *единения в Смерти*.

Вряд ли Вагнер даже на мгновение допускал в реальности подобное развитие собственных чувств к Матильде Везендонк. Само решение их конфликта с обеих сторон говорит об этом. Своей драмой Вагнер отрекся от *индивидуальной жизни* перед единством

грандиозных философских общечеловеческих категорий и — освободился! Действительно освободился от вездесущего призрака Матильды Везендонк. Отныне он мог смело встречаться с ней, смотреть в глаза ей и ее супругу, жить дальше. Завершив *алхимическую трансмутацию своих чувств в произведение искусства*, Вагнер воскрес для дальнейшего творчества и новой любви.

Одновременно с окончанием «Тристана» Вагнер свел одно очень важное и продолжившееся впоследствии знакомство. В конце лета из Петербурга в Люцерн приехал Александр Николаевич Серов^[348], характеризуемый Вагнером как «оригинальный интеллигентный человек». В Дрездене он уже слышал «Лоэнгрина», а теперь познакомился с «Тристаном» в авторском исполнении. Кстати, как сообщают многие очевидцы, Вагнер очень хорошо владел голосом, что позволяло ему справляться с различными вокальными партиями в собственных музыкальных драмах. «Тристан» в исполнении Вагнера произвел на Серова совершенно неизгладимое впечатление. Став убежденным сторонником взглядов Вагнера на развитие музыкального искусства и проникшись духом его произведений, Серов в скором времени сыграл роль одного из главных русских вагнерианцев.

И, наконец, полным завершением «тристановского» периода можно считать... очередное воссоединение Вагнера с женой. Когда ровно год назад они с Минной расстались, казалось, уже ничто не сможет заставить их вновь жить вместе. Но, буквально выплеснув всю душу в своей музыке, композитор почувствовал необходимость спуститься с небес на землю. А этому, как никто другой, могла поспособствовать именно Минна. Поэтому в данном случае нет ничего удивительного в том, что, успокоившись, оба снова

сделали шаги навстречу друг другу. «Суровые уроки, полученные ею от меня и, судя по ее письмам, не прошедшие бесследно, внушили мне надежду, что впредь совместная жизнь наша, устраняющая громадную трудность ее отдельного содержания (напомним, что Вагнер обязался отдавать жене половину всех своих доходов. — М. З.), может сложиться довольно сносно. Мы условились, что встретимся поздней осенью в Париже»^[349].

«Охота к перемене мест» вновь овладела Вагнером. И снова перед его мысленным взором предстал до сих пор не покоренный Париж. Хотел ли он сделать еще один шаг навстречу жене, для которой «успех в Париже» стал своеобразной навязчивой идеей? Как бы там ни было, Вагнер наметил отъезд из Люцерна на 7 сентября.

Пятнадцатого сентября он снова прибыл в город, с которым его связывали самые противоречивые чувства. Для начала он снял на три года за четыре тысячи франков небольшой домик с садиком на улице Ньютона (*rue Newton*) в доме 16^[350] и выписал из Цюриха свою привычную обстановку, чтобы чувствовать себя максимально комфортно. На этот раз он решил остановиться здесь надолго. Надо сказать, что на такое решение Вагнера толкнула, ко всему прочему, окончательная потеря надежды на амнистию. Все попытки добиться прощения, которые время от времени предпринимались и им самим, и его друзьями, успехом так и не увенчались. Жить в «окологерманских» землях и при этом не иметь возможности ступить на родную почву было для Вагнера невыносимо. Уж лучше еще раз начать всё с начала, заставить, наконец, Париж пасть к его ногам и тем самым показать всем немцам, кого они лишились, выгнав из собственной страны.

Семнадцатого ноября к Вагнеру приехала жена в сопровождении нового попугая и собачки Фипса, подаренной Везен-донками. В точности повторялась картина десятилетней давности, когда «свою странную семью», состоящую из жены, собаки и птицы, он встречал на вокзале в первый год своего швейцарского изгнания: «Совершенно как тогда она сейчас же дала мне понять, что ее заставила приехать отнюдь не нужда, что если я буду скверно обращаться с нею, она знает, куда вернуться. Впрочем, я не мог не заметить, что в ней все-таки произошла немалая перемена. Она созналась, что чувствует беспокойство и страх, какие бывают у человека, поступающего на службу и не знающего, уживется ли он на новом месте» ^[351].

С наступлением 1860 года Вагнеру показалось, что судьба, наконец, начала благоволить ему. Музыкальный издатель из Майнца Франц Шотт (*Schott*) ^[352] выразил желание поставить в ежегодный каталог какое-нибудь новое произведение Вагнера. Композитор предложил «Золото Рейна», и Шотт гарантировал выплату гонорара в размере десяти тысяч франков. Одновременно с издательскими проектами Вагнер, в душе лелея мечту о создании в Париже Немецкой оперы, начал в ожидании лучших времен подготовку серии концертов, состоящих из его собственных произведений. В этом начинании ему всеми силами помогал приехавший в Париж Ганс фон Бюлов.

Двадцать пятого января состоялся первый концерт, встреченный публикой, к удивлению Вагнера, не привыкшего к проявлению симпатии со стороны парижан, весьма тепло.

Кстати, в связи с парижскими концертами можно привести один пример, связанный с пресловутыми постоянными долгами Вагнера. Расходы на первый концерт, включавшие оплату музыкантов, печатание

афиш и билетов, а также аренду зала, превысили сумму в 11 тысяч франков. Зал был полон, и Вагнер даже надеялся на получение прибыли. Каково же было его разочарование, когда при подсчете доходов выяснилось, что сумма сбора едва превышает пять тысяч франков. А предстояло дать еще как минимум два запланированных концерта, расходы на которые обещали быть ничуть не меньше. Сбор от второго концерта, состоявшегося 1 февраля, составил чуть больше двух тысяч франков. Поистине, пишет Вагнер, «нужны были все мои упорство и презрение к трудностям, стоявшим на пути, чтобы при таких обстоятельствах не отменить третьего концерта, назначенного на 8 февраля»^[353]. Полученный от Шотта гонорар растаял «как прошлогодний снег», полностью потраченный на покрытие расходов на концерты, значительно превысивших прибыль. А ведь нужно было еще на что-то жить!

Как видим, концертные затраты в несколько раз превышали стоимость аренды дома в Париже. Вагнеру очень часто приходилось тратить немалые суммы на нужды искусства, а не на свои «сибаритские наклонности».

В марте 1860 года Вагнер, наконец, свел личное знакомство с другим «парижским сибаритом» — знаменитым маэстро Джоаккино Россини. Любопытные воспоминания об этой единственной встрече двух оперных титанов оставил присутствовавший на ней друг Россини (с 1856 года до самой смерти композитора) Эдмонд Мишотт (*Michotte*)^[354]. Его «Визит Рихарда Вагнера к Россини» гораздо информативнее, чем собственная статья Вагнера «Воспоминания о Россини», опубликованная им 17 декабря 1868 года в «Аугсбургер цайтунг» в связи со смертью создателя

«Вильгельма Телля». Поэтому мы позволили себе обратиться именно к работе Мишотта.

Он отмечает, что Вагнер, который после достопамятной встречи стал считать Россини единственным действительно *великим* музыкантом, встреченным им в Париже, долгое время не решался на личное знакомство с ним. Причина тому была более чем банальна.

С одной стороны, в свое время Вагнер в работе «Опера и драма» довольно резко отозвался о творчестве Россини. В частности, там есть фразы: «Как Меттерних с полным на то правом понимал государство не иначе как в виде *абсолютной монархии*, так и Россини с не меньшей последовательностью понимал оперу только в *абсолютной мелодии*. Они говорили: „Вы хотите государство и оперу. Вот вам государство и опера — других не бывает!“ *История оперы*, собственно, заканчивается Россини... Сладострастные мелодии Россини, восторгавшие целый мир, пронзили ужасной болью благородное сердце симпатичного творца „Фрейшютца“ (Вебера. — М. З.); он не мог допустить мысли, что в них источник настоящей мелодии; он должен был доказать миру, что такие мелодии — только загрязненный рукав источника, самый же источник — если бы только люди знали, где его найти, — течет в невозмутимой чистоте»^[355].

С другой стороны, парижские газеты наперебой печатали различные анекдоты, порочащие Вагнера. А для того чтобы придать своим измышлениям хотя бы видимость правдоподобия, газетчики, не стеснясь, стали приписывать их авторство знаменитым современникам композитора. За Россини числилось немало острот, часто сомнительного свойства; он был словно создан для того, чтобы их приписывали именно ему. Именно к этим выдумкам парижской

журналистской братии относятся и ныне кочующие из книги в книгу приписываемые Россини сравнения музыки Вагнера, якобы лишенной мелодии, с «соусом без рыбы», а грохота оброненного горничной подноса с посудой — с «полифонией из „Грота Венеры“»; мнение о партитуре «Тангейзера», которую маэстро «начал понимать, лишь перевернув вверх ногами». Опровержения и открытые письма Россини в газеты ничего не давали — они оставались незамеченными широкой публикой, в отличие от самих анекдотов (такая невнимательность совершенно непростительна некоторым музыковедам, повторяющим в своих трудах все эти нелепости).

Таким образом, Вагнер просто-напросто *боялся* знакомиться с человеком, чье мнение о нем было, как ему казалось, столь откровенно враждебным.

Мишотт приложил много усилий к тому, чтобы встреча двух гениев всё же состоялась: «Я присовокупил, что Россини (характер которого я знал как никто, ибо в течение долгого времени находился с ним в дружеских отношениях и встречался ежедневно) обладал слишком возвышенным умом, чтобы унизиться до подобных нелепостей, не отличавшихся даже остроумием, против которых, кстати, он сам же непрерывно и горячо протестовал». Более того, к моменту знакомства с Вагнером Россини, по его собственному признанию, знал из его музыки всего лишь марш из «Тангейзера», кстати, очень нравившийся ему, и просто не мог осуждать произведения, которых даже не слышал. Вагнер, наконец, поддался уговорам и решился в сопровождении Мишотта отправиться к Россини.

Их беседа, которую Мишотт скрупулезно записал, является очень важной для понимания личностей обоих музыкантов. Естественно, они говорили об искусстве, раскрывая друг перед другом свое подлинное

творческое кредо. К сожалению, мы не можем позволить себе остановиться более подробно на «россиниевских» моментах беседы и ограничимся лишь «вагнеровскими».

Как раз тогда Вагнер начал работу над переводом «Тангейзера» на французский язык для постановки на парижской сцене. При встрече с Россини он не преминул сообщить ему об этом. Творческий подход Вагнера к этой, казалось бы, рутинной работе говорит о той тщательности, с какой он относился к театральным постановкам своих драм: «Я интенсивно работаю с очень искусным и к тому же терпеливым сотрудником. Потому что для полного понимания публикой музыкальной выразительности необходима идентичность каждого французского слова со смыслом соответствующего немецкого слова на тех же нотах. Это тяжелая и трудноосуществляемая работа!»

Нам также представляется важным приводимое Мишоттом высказывание Вагнера с оценкой собственного творчества: «После „Тангейзера“ я написал „Лоэнгрина“, затем „Тристана и Изольду“. Эти три оперы с двух точек зрения — литературной и музыкальной — представляют собой логическую последовательность в моей концепции окончательной и абсолютной формы музыкальной драмы. В процессе становления мой стиль подвергся ряду неминуемых преобразований. И если я сегодня в состоянии написать ряд других произведений в стиле „Тристана“, то уже совершенно не в состоянии вернуться к стилю „Тангейзера“. Следовательно, если бы обстоятельства вынудили меня сочинить для Парижа оперу на французский текст, я не мог бы и не должен был бы идти другим путем, чем путь „Тристана“. А такое сочинение, которое, подобно последнему, осуществляет полный переворот в общепринятых оперных формах, наверное, осталось бы непонятным и при теперешнем

состоянии умов не имело бы ни малейшего шанса на успех у французов».

Забегая вперед скажем, что и французская постановка «Тангейзера» не только «не имела ни малейшего шанса на успех у французов», но потерпела полное фиаско. И это было обусловлено вкусами как публики, так и певцов-исполнителей, о которых и Вагнер, и Россини были абсолютно идентичного мнения. Так, например, Россини пожаловался коллеге: «Вы, между прочим, упомянули *aria di bravura*. Кому вы это говорите? Они были моим кошмаром. Надо было одновременно удовлетворить *la prima donna, il primo tenore, il primo basso!*.. А на моем пути были такие типы (не говоря о страшных особенностях женской части труппы!), которые умудрялись подсчитывать количество тактов в своих ариях и отказывались их петь, если в арии партнера было на несколько тактов... больше». На это Вагнер, смеясь, ответил: «Надо было измерять локтем! Композитору ничего другого не оставалось, как завести в качестве сотрудника метр, который измерял бы его вдохновение».

Приведенный пример как нельзя лучше характеризует то состояние театра, которое Вагнер настойчиво стремился переломить: «Меня обвиняют, что за ничтожными исключениями, к которым принадлежат Глюк и Вебер, я отвергаю всю существующую оперную музыку. Очевидно, имеется налицо предвзятое решение ничего не понимать в моих сочинениях. Подумайте! Я далек от того, чтобы оспаривать обаяние чистой музыки как таковой, ибо сам испытал его в стольких, по праву знаменитых, оперных страницах. Я возмущаюсь и встаю против той роли, которая отводится этой музыке, обрекаемой обслуживать чисто развлекательные вставки, или когда, чуждая сценическому действию и подчиненная

рутине, она имеет цель только услаждать слух. Вот с чем я борюсь и чему противодействую».

Он утверждал: «...в результате естественной, хотя, возможно, и медленной эволюции логически неизбежно зарождение не *музыки будущего*, на единоличное изобретение которой я якобы претендую, а *будущего музыкальной драмы*, к созданию которой будет причастно всё общественное движение и откуда появится столь же плодотворная, сколь и новая ориентация в концепциях *композиторов, певцов и публики*... Я далек от желания отказаться от мелодии; наоборот, я требую ее — и *полной чашей*. Разве не мелодия дает расцвет музыкальному организму? Без мелодии нет и не может быть музыки. Но давайте договоримся: я требую другой мелодии — не той, которая, будучи заключена в тесные рамки условных приемов, тащит на себе ярмо симметричных периодов, упорных ритмов, заранее предусмотренных гармонических ходов и обязательных кадансов. Я хочу мелодию свободную, независимую, не знающую оков; мелодию, точно указывающую в своих характерных очертаниях не только каждый персонаж так, чтобы его нельзя было смешать с другим, но любой факт, любой эпизод, вплетенный в развитие драмы; мелодию, по форме очень ясную, которая, гибко и многообразно откликаясь на смысл поэтического текста, могла бы растягиваться, суживаться, расширяться, следуя затребованиями музыкальной выразительности, которой добивается композитор. Что касается такой мелодии, то вы сами, маэстро, создали высший образец в сцене „Вильгельма Телля“ „Стой неподвижно“ (ариозо Телля в сцене перед выстрелом. — *М. З.*), где свободное пение, акцентирующее каждое слово и поддерживаемое трепетным сопровождением виолончелей, достигает высочайших вершин оперной экспрессии».

Так в нескольких предложениях Вагнер ясно очертил основные принципы своей оперной реформы. Россини по достоинству и с пониманием оценил ее перспективы: «Что касается меня, то я принадлежал своему времени. Но другим (вам в особенности), которых я вижу сильными, проникнутыми такими ведущими идеями, предстоит сказать новое слово и добиться успеха, чего я вам от всего сердца желаю».

Мишотт особо отмечает логическую преемственность в развитии музыкального искусства. По его словам, Россини на протяжении сорока лет знал двух огромных гениев: «...один, Бетховен, в начале века произвел революцию в инструментальной музыке, а второй, Вагнер, к концу этой эры должен был совершить революцию в опере. А в промежутке между „Фиделио“ и „Тангейзером“ именно ему, итальянцу, было суждено улаживать своих современников мелодическим обаянием новых форм, блистательным зачинателем которых он был сам, и сделать вклад в будущие судьбы музыкальной драмы бесспорным на нее влиянием». Так же и Вагнер, которого только ленивый не обвинял в пренебрежении ко всей музыке, кроме собственной, старался быть искренним и объективным, правда, только по отношению к тому, кто импонировал ему своим *творчеством* и не вызывал раздражения как *человек*. Всем этим требованиям отвечал Россини, которого Вагнер оценил по достоинству. Мишотт свидетельствует: «Оба мэтра больше не встречались, но... всякий раз, когда Вагнеру доводилось устно или письменно упоминать имя Россини, он относился к нему с полным и глубоким уважением. То же и Россини. Он интересовался успехом постановок вагнеровских опер в Германии и неоднократно поручал мне отсылать композитору поздравления и приветы».

Однако в целом, за исключением нескольких приятных встреч (кроме Россини, Вагнер с радостью

увиделся с Галеви), положение Вагнера в Париже оставляло желать лучшего. До постановки «Тангейзера» на французской сцене было еще далеко.

Интересно, что именно во время подготовки парижской постановки «Тангейзера», в июне 1860 года, Вагнер получил от директора Петербургских Императорских театров генерала Андрея Ивановича Сабурова первое приглашение приехать в Россию. Сабуров недвусмысленно дал понять композитору, что если тот сейчас откажется от постановки своей драмы в Париже, то сможет рассчитывать на ее сценическое воплощение в Санкт-Петербурге в зимний сезон 1860/61 года. Однако Вагнер посчитал нужным отклонить столь заманчивое предложение. Видимо, композитор уже настолько «настроился» на покорение Парижа, что оно превратилось в дело принципа. 10 июня 1860 года Вагнер писал своему «русскому другу» А. Н. Серову: «Ваше письмо я отдал генералу и спустя несколько дней увиделся с ним лично. В основном сразу выяснилось, что до заключения договора дело дойти не может. Мне представляется, что и Вы всерьез не принимали во внимание предстоящую постановку „Тангейзера“ в Париже. Тем не менее она состоится. Так что с начала сентября до конца января <1861 года> я накрепко прикован к Парижу. Но именно в это время мне следовало бы непременно быть в Петербурге, если бы предстояло осуществить намеченное там этой зимой. Посему все надежды на такой исход дела разбились сразу» ^[356].

Вагнера не удержал от отказа даже обещанный Сабуровым солидный гонорар, несмотря на то, что он тогда вновь остро нуждался в деньгах.

И тут судьба неожиданно посылает композитору настоящий подарок в лице Марии Калергис (*Kalergis*) ^[357]. Эта неординарная, отличавшаяся редкой красотой

женщина, получив после расставания с мужем свободу и значительное состояние, попеременно жила в Петербурге и путешествовала по Европе. Обнаружив явный талант к игре на фортепьяно, она стала брать уроки у Шопена и Листа. Более того, Лист считал ее одной из своих любимых учениц. С 1857 года госпожа Калергис давала собственные фортепьянные концерты, и учителю не приходилось краснеть за нее. Забегая вперед скажем, что Мария Калергис оставила заметный след в истории развития родной польской музыкальной культуры: явилась одним из основателей Института музыки в Варшаве (ныне Варшавская консерватория) и Варшавского музыкального товарищества (ныне Варшавская филармония). Когда 22 мая 1874 года Мария Муханова (Калергис) скончалась, Лист посвятил ей сонату, которую исполнил на концерте в Веймаре в память об этой яркой и великодушной женщине.

Теперь же она протягивала руку помощи Вагнеру, в очередной раз находившемуся на грани нищеты в роковом для него Париже. При первой встрече с композитором в начале июля 1860 года госпожа Калергис выразила сожаление, что отсутствовала во французской столице этой зимой и не смогла побывать на тех трех вагнеровских концертах, которые ввергли композитора в пучину новых долгов. Узнав, что финансовые потери Вагнера составляют десять тысяч франков, она тут же попросила принять от нее эти деньги в возмещение убытков.

Это не было унижительной подачкой от богатой и не умеющей считать деньги светской особы. Это был дар от коллеги, от единомышленника, от искреннего друга и почитателя таланта. Вагнер был глубоко тронут. Чтобы хоть как-то отблагодарить свою неожиданную благодетельницу, он решил исполнить исключительно для нее второй акт «Тристана» в паре со знаменитой певицей Полиной Виардо-Гарсиа. Это «интимное

представление» происходило в доме Виардо. Вскоре Вагнер уже в своем собственном доме представил для госпожи Калергис первый акт «Валькирии». Воочию убедившись в том, насколько глубоко Мария разбирается в музыке, композитор даже доверил ей участие в отборе певцов для готовившейся постановки «Тангейзера».

Одиннадцатого июля Вагнер, вновь возвращаясь к теме возможной поездки в Россию, написал Серову: «С Сабуровым у меня не было больше никаких встреч. Но я с радостью могу сообщить, что нашел исход из моего отвратительного положения, и Вас особенно обрадует, если я сообщу Вам, кто протянул мне руку помощи. В Париж приехала госпожа Калерджи; она узнала о моем бедственном положении и чрезвычайно деликатным образом предоставила мне возможность спокойно выжидать в Париже, чтобы внешние обстоятельства жизни сложились более благоприятным для меня образом. Я чувствую себя глубоко обязанным ей. Ей же я окончательно предоставил решение вопроса относительно моей поездки в Петербург. С ней Вам, таким образом, придется уговариваться, если пожелаете видеть меня там» ^[358].

Создается впечатление, что сама судьба подталкивала Вагнера к визиту в Россию. Знакомство с Серовым, приглашение от Сабурова, приезд в Париж Марии Калергис — вокруг Вагнера всё плотнее группируются «русские тени», и становится понятно, что поездка его уже неизбежна.

Однако пока Вагнер все свои силы отдавал будущей парижской постановке «Тангейзера». Он решил воспользоваться тщательностью подготовки спектакля (скрупулезный перевод на французский язык был к тому времени практически завершен) и переработать партитуру драмы, в первую очередь ее первую сцену

(Вагнера изначально не удовлетворяла партия Венеры). Была расширена увертюра, превращенная во вступление, непосредственно переходящее в сценическое действие. Незначительная балетная сцена сирен и нимф по требованию дирекции театра, непременно настаивавшей на введение в постановку балета, была доведена до эффектной пантомимы с неистовой вакхической пляской. Партия Венеры была существенно изменена и расширена, а сцена состязания певцов, наоборот, сокращена, что придало ей больше динамичности.

Таким образом, ныне существуют две редакции «Тангейзера» — дрезденская (1845) и парижская (1860). Причем есть существенные причины не отказываться ни от одной из них. При всех положительных качествах парижской редакции композиторский почерк Вагнера претерпел по сравнению с 1845 годом значительные изменения. Автор уже не мог вернуться к своему прежнему стилю и писал вставки к «Тангейзеру» по-новому Отсюда, по словам исследователя творчества Вагнера Б. Левика, «между новой и старой музыкой в „Тангейзере“ не образуется стилистического единства, напротив, они вступают друг с другом в противоречие... Это противоречие очень заметно, когда вслед за утонченной, изысканной музыкой Венеры звучит простая маршеобразная мелодия рыцарского гимна Тангейзера. У Венеры господствует хроматика, у Тангейзера — диатоника»^[359]. Именно поэтому в театрах можно услышать то дрезденскую, то парижскую редакцию вагнеровской драмы, а иногда их вообще «смешивают». Кстати, в России издавались переведенные на русский язык клавиры первой, дрезденской редакции «Тангейзера»; она же использовалась у нас при постановках этой музыкальной драмы.

Двенадцатого октября в семье Ганса и Козимы фон Бюлов родился первенец — дочь Даниела Сента (1860–1940). Она была крещена в память брата Козимы Даниеля в Берлине 24 ноября в присутствии своего дедушки Листа. Но Вагнер еще не догадывается, что это событие вскоре будет иметь отношение и к нему как дело *семейное...*

Наконец в фойе Гранд-опера начались фортепьянные репетиции «Тангейзера», которые продолжались в общей сложности до нового, 1861 года (всего было проведено 164 (!) репетиции). Вынужденный перерыв в них был вызван болезнью Вагнера в ноябре 1860 года, когда он надолго слег с тифозной горячкой, едва не сведшей его в могилу. Больному композитору всеми силами помогала Мария Калергис: приглашала к нему лучших парижских врачей и взяла на себя хлопоты о возобновлении репетиций, когда Вагнер был еще слишком слаб, чтобы самому принимать в них участие.

Когда дело дошло до оркестровых репетиций и уже ни у кого не было сомнений, что «Тангейзер» будет поставлен в Париже, стали съезжаться самые близкие друзья композитора, чтобы разделить с ним «триумф ожидаемого первого представления». Среди них были и супруги Везендонк. И тут-то начались новые сложности, появились первые признаки приближавшейся грозы. По правилам Гранд-опера, автор не мог дирижировать собственным произведением, поэтому честь представлять «Тангейзера» выпала... Пьеру Луи Филиппу Дитшу, тому самому композитору, который в свое время для Гранд-опера вместо Вагнера написал оперу «Корабль-призрак». С началом оркестровых репетиций между автором и дирижером начались серьезные трения. «Самые большие огорчения доставляла нам неспособность дирижера Дитша, какой мы в нем и не предполагали в такой высокой

степени»^[360], — признавал Вагнер в своих мемуарах. Дитш оказался неспособен «держаться» оркестр, который звучал у него тускло и неуверенно, справляться с указанными Вагнером темпами, вообще понять содержание произведения. Вагнер всё больше нервничал; он попытался предложить свои услуги в качестве дирижера, но встретил столь бурное негодование со стороны дирекции театра, что был вынужден отступить и отдаться на волю Провидения. Как оказалось, профнепригодность Дитша была еще не самым тяжелым испытанием для «Тангейзера» в Париже.

Несговорчивость и бескомпромиссность композитора, не желавшего по ходу подготовки спектакля идти на изменение партитуры с учетом вкусов законодателей театральной моды (дирекции Гранд-опера показалось мало введения вакхической пляски в первое действие; она требовала крупной балетной вставки в сцене состязания певцов, на что Вагнер согласиться никак не мог — это нарушало бы художественную целостность произведения), сделали свое дело. В среде оперных завсегдатаев, «золотой молодежи» Парижа, членов модного Жокей-клуба созрел заговор против Вагнера. Естественно, он был поддержан парижской прессой. Непосредственно перед премьерой газеты и журналы активизировались. Казалось, издания соревнуются между собой, кто выльет больше грязи на иностранного композитора, посягнувшего на внимание «изысканной парижской публики». Всё предвещало катастрофу.

И вот настало 13 марта — день первого представления «Тангейзера» на парижской сцене. Единственной победой Вагнера в этот вечер стало то, что, несмотря на все старания его врагов, спектакль прервать не удалось. 18 марта состоялось второе

представление. Теперь «оппозиция» подготовилась лучше. Первый акт прошел благополучно, сопровождаемый шумными аплодисментами, но в начале второго стали раздаваться резкие свистки, шиканье и даже крики, пытавшиеся заглушить оркестр. «Сцены эти, — вспоминал Вагнер, — произвели на моих друзей потрясающее впечатление. Бюлов по окончании представления с рыданием бросился на шею Минне, которая не избежала оскорблений со стороны соседей, узнавших в ней мою жену. Наша верная служанка, швабка Тереза, подверглась издевательствам одного из бушевавших скандалистов, но, заметив, что он понимает по-немецки, весьма решительно обругала его „свиньей“ и „собакой“, чем заставила на время замолчать... Когда я узнал, что дирекция готовится к третьему представлению, мне представилось только два выхода: или попытаться получить обратно партитуру, или потребовать, чтобы представление было назначено на воскресенье, вне абонемена. Я предполагал, что в таком случае оно отнюдь не будет иметь характер провокации по отношению к обычным посетителям театра... Ни я, ни Минна не явились в театр. Было противно слышать оскорбления, наносимые моей жене, как и певцам на сцене» ^[361].

После провального третьего спектакля Вагнер был вынужден смириться с поражением. Он написал в дирекцию заявление, что забирает из театра свою партитуру и на правах автора запрещает дальнейшие представления «Тангейзера». На этот шаг композитор пошел, несмотря на то, что четвертое и пятое представления были уже объявлены, на них продавались билеты и театр обещал быть полным. Однако Вагнер остался непреклонен, и дирекции, особенно после опубликования этого заявления в

«Журналь де Дебю», пришлось отступить. Поистине Париж так и остался для Вагнера роковым городом!

Но провал «Тангейзера» был отодвинут на второй план событием, которое затмило для Вагнера все его неудачи вместе взятые и значительно смягчило удар поражения. Перед ним забрезжила надежда на долгожданную амнистию! Саксонское правительство, наконец, разрешило ему въезд в Германию, правда, за исключением самой Саксонии. Это известие вдохнуло в композитора новые силы. Годы изгнания миновали!

Вагнер уже неоднократно задумывался о возможности хоть ненадолго посетить Германию. После очередной «grimасы Парижа» он окончательно понял, что больше оставаться в этом городе не в состоянии. Возможно, в эти нелегкие дни композитор и пожалел о том, что отклонил приглашение Сабурова, но родина влекла его сильнее.

Пятнадцатого апреля Вагнер решился на непродолжительную поездку в Карлсруэ, куда еще раньше отправился его верный друг Бюлов, чтобы подготовить почву для приезда настрадавшегося изгнанника. Великий герцог Баденский принял Вагнера радушно и предложил подумать о постановке «Тристана» в театре Карлсруэ. На германской земле!

Но для осуществления этого плана Вагнеру пришлось вернуться в Париж, чтобы упорядочить свои дела, в первую очередь финансовые. В середине мая он снова приехал в Карлсруэ, получил от великого герцога подтверждение его намерений и отправился напрямик в Вену для подбора певцов, так как в Карлсруэ не оказалось подходящих для предстоящей постановки исполнителей.

Вена встретила Вагнера восторженно и дала возможность взять у Парижа достойный реванш. Композитор побывал на триумфальном представлении «Лоэнгрина» и получил от дирекции Венской

королевской оперы недвусмысленное предложение ставить «Тристана» именно здесь, а не в маленьком Карлсруэ, тем более что отпуск певцам венской труппы, отобранным Вагнером для «Тристана», предоставлен всё равно не будет. Наученный горьким парижским опытом, Вагнер на этот раз решил не отказываться от столь лестного предложения; он видел, как венская публика восторгалась его музыкой, и мог не опасаться повторения провала. К тому же Вена давала композитору возможность вернуться в Германию триумфатором, а не униженным неудачником.

Великий герцог Баденский с пониманием отнесся к решению Вагнера ставить «Тристана» именно в Вене. Композитор вновь уехал в Париж — на этот раз готовиться к *настоящему* отъезду. Там его ждала долгожданная встреча с Листом, первая после венецианской ссоры. Лист, как всегда, сделал вид, что ничего не произошло, что он давно забыл о нанесенной ему когда-то обиде. Отношения друзей полностью восстановились.

Итак, отъезд из Парижа был твердо решен. Но Минна, в отличие от Вагнера, ехать в Вену вовсе не собиралась. Она предполагала вернуться в Германию для повторения курса лечения, после которого намеревалась перебраться к своим знакомым в Дрезден. Жизнь в Париже окончательно расставила всё по своим местам: *супругов Вагнер* больше не существовало; отныне каждый из них пойдет своим путем. Своеобразным печальным знаком крушения «семейной лодки» стала смерть Фипса, случайно проглотившего на улице яд. «Домашние животные, — писал Вагнер, — всегда играли значительную роль в нашей бездетной семейной жизни. Внезапная смерть веселой, милой собачонки создала в ней последнюю

трещину — давно уже она стала для нас невозможной»^[362].

Двенадцатого июля Вагнер отвез Минну на вокзал. Сам он покинул ненавистный город в первых числах августа. Проезжая через Кёльн в Соден, Рихард еще раз встретился с женой, коротавшей там дни перед возвращением в Дрезден. «Она выслушала мое намерение и обещание гарантировать ей 1000 талеров в год. Это и осталось нормой наших отношений до конца ее жизни»^[363].

Перед поездкой в Вену композитор намеревался посетить Листа в Веймаре, где в то время проходил музыкальный фестиваль, устроенный последним по случаю объявления 7 августа о создании Всеобщего немецкого музыкального союза. Возвратившийся из изгнания Вагнер тут же был с почетом принят в ряды этого союза, призванного повсеместно пропагандировать как классическое музыкальное наследие прошлого, так и идеи программной музыки и талантливые сочинения современных композиторов.

Но вскоре он покинул гостеприимный Веймар и в сопровождении Эмиля и Бландины Оливье, также присутствовавших на торжествах, продолжил свое путешествие в Вену. По дороге они посетили Нюрнберг и Мюнхен, а также курорт Бад-Райхенхаль (*Bad-Reichenhall*). Поездка в компании супругов Оливье доставила Вагнеру настоящее удовольствие. Это были ничем не омраченные безмятежные дни, когда он мог себе позволить веселиться и дурачиться в обществе приятных ему людей, — настоящая отдушина после всех волнений и неудач последних месяцев. К тому же в Бад-Райхенхале он встретил Козиму, поправлявшую здесь здоровье, и впервые почувствовал на себе ее «вопросительно-робкий взгляд»...

Четырнадцатого августа Вагнер наконец прибыл в Вену, где его ждало жестокое разочарование: тенор Алоиз Андер (*Ander*), которого он прочил на роль Тристана, внезапно серьезно заболел и репетиции были временно отложены, так как замены ему не находилось. Проходили недели, Вагнер тяготился своим бездействием. Он попробовал обратиться к другим певцам, в частности к верному и испытанному Тихачеку. Тот приехать в Вену не смог, но напомнил композитору о молодом и талантливом певце Людвиге Шнорре фон Карольсфельде, которого рекомендовал его вниманию еще в 1856 году. Однако Вагнер имел против Шнорра предубеждение — до него дошли слухи, что тот считает третий акт «Тристана» неисполнимым — и даже не стал предлагать ему принять участие в спектакле. Правда, очень скоро он сумел по достоинству оценить талант певца и это предубеждение сменилось самой сердечной дружбой. Пока же надежды на постановку «Тристана» таяли с каждым днем. А между тем прошло уже более трех месяцев!

Чтобы хоть как-то справиться с надвигавшейся из-за вынужденного бездействия депрессией, Вагнер предпринял несколько коротких путешествий за пределы Вены. В частности, совершенно неожиданно он получил от Везендонков приглашение посетить вместе с ними Венецию. Композитор вспоминал: «Бог весть, на что я рассчитывал, когда в один серый ноябрьский день отправился по железной дороге в Триест, в оттуда на пароходе, где мне снова пришлось пережить неприятные часы (Вагнер страдал морской болезнью. — *М. З.*), в Венецию... Друзья мои, отношения которых показались мне очень хорошими, наслаждались, бегая по картинным галереям. Они стремились приобщить к этому и меня, рассчитывая таким образом рассеять мои мрачные мысли... При всей моей безучастности я должен сознаться, что „Вознесение“ Тициана произвело

на меня настолько сильное впечатление, что я вдруг почувствовал приток прежних внутренних сил. Я решил написать „Мейстерзингеров“»^[364].

Прилив вдохновения заставил Вагнера спешно покинуть Венецию, к немалому удивлению супругов Везендонк. На обратном пути в Вену перед мысленным взором Вагнера проносились образы Ганса Сакса и других «мастеров пения из Нюрнберга», «рожденные» им еще в 1845 году и теперь настойчиво «потребовавшие» воплощения.

Все огорчения по поводу так и не состоявшегося представления «Тристана» были забыты. Вагнеру не терпелось тут же окунуться в работу. Пока он детально разрабатывал сценическую концепцию будущего спектакля — на этот раз не драмы, а комедии, — в Вену приехали князь и княгиня Меттернихи (*Metternich*), давно уже принимавшие участие в его судьбе. Узнав о желании композитора найти тихое уединенное жилище, в котором можно было бы спокойно работать, они тут же предложили ему приют... в Париже, в своей уютной и удобной квартире, выходящей окнами в сад. Тот с радостью принял любезное приглашение и стал собираться в Париж. Но было бы странно, если бы у Вагнера на этот раз в *Париже* всё сложилось благополучно.

Выехав в середине декабря из Вены, композитор проездом через Майнц прибыл в столицу Франции — и тут же был озадачен письмом княгини Меттерних, сообщавшей, что в связи с внезапной смертью своей матери, повлекшей за собой и другие непредвиденные обстоятельства, она не может в ближайшее время предоставить Вагнеру обещанную квартиру. Вагнеру ничего не оставалось, как снять недорогую комнату в отеле «Вольтер» с приятным видом на одноименную набережную и всецело отдаться работе, по

возможности избегая встреч с кем бы то ни было. Он не забывал о провале «Тангейзера», и ему было неприятно общаться с теми, кто мог быть тому свидетелем.

Как всегда во время серьезной работы, Вагнер параллельно изучал научные и литературные источники, относящиеся к описываемой им эпохе. Чтобы быть предельно достоверным, он досконально познакомился не только с творчеством самого Ганса Сакса, но и с обычаями ремесленных цехов, правилами мейстерзанга, повседневной жизнью средневекового Нюрнберга. 30 января 1862 года поэтический текст «Мейстерзингеров» был завершен.

Пора было покидать Париж, и Вагнер отправился в Майнц, где намеревался встретиться с Шоттом и договориться с ним о материальном обеспечении своей творческой работы. Издатель ранее выплатил ему аванс в размере 1500 гульденов за публикацию клавираусцуга «Валькирии». Теперь Вагнер убедил его считать эти деньги авансом за «Мейстерзингеров», которых ему очень хотелось сразу «пристроить».

Успокоенный насчет своего будущего, Вагнер начал поиски подходящего жилья. Он решил не слишком отдаляться от Майнца и в итоге непродолжительного скитания по отелям наконец нашел убежище в маленькой и уютной квартире в Бибрихе (*Biebrich*) недалеко от Висбадена (*Wiesbaden*), располагавшегося на противоположном берегу Рейна. Вагнер видел из своих окон берега Рейна и крыши Майнца, слышал пение птиц в саду и вновь почувствовал сильное влечение к работе: «Сидя на балконе своей квартиры и глядя на простирающийся предо мною в волшебном освещении заходящего солнца „золотой“ Майнц с катящим в отдалении свои величественные воды Рейном, я вдруг ясно и отчетливо почувствовал вступление к „Мейстерзингерам“. Однажды в минуту тоски оно встало предо мною как далекое воздушное

видение. Я сейчас же записал его в том самом виде, в каком оно и сейчас находится в партитуре, где с величайшей определенностью проведены все главные мотивы драмы. Затем я продолжал работу, komponируя последовательно, по тексту, сцену за сценой»^[365]. Как в свое время в Специи Вагнеру пригрезилась увертюра к «Золоту Рейна», так и теперь он был словно вдохновлен свыше.

Однако работа в целом продвигалась медленно. Композитора постоянно что-то отвлекало. Он подал официальное прошение саксонскому правительству об окончательной амнистии и, наконец, 28 марта получил ее вместе с разрешением проживать в саксонских городах. Радость разделили с Вагнером его друзья: в начале июля в Бибрих приехал Ганс фон Бюлов, а через два дня к нему присоединилась Козима. Они проводили чудесные летние вечера в обществе Шоттов, также принимавших участие в домашних импровизированных концертах и спектаклях.

В Бибрихе Вагнера посетил его старый друг Август Рёкель, прошедший в заключении в общей сложности 13 лет и только что освобожденный из вальдхаймской тюрьмы. Отныне наиболее подходящей для себя деятельностью он считал... заведование каким-нибудь исправительным заведением, поскольку «самым точным образом ознакомился с устройством таких учреждений и уразумел на опыте, каких преобразований они требуют»^[366]. Достойное завершение «карьеры» революционера! Между ними больше не было прежнего взаимопонимания, и вскоре Рёкель покинул гостеприимный Бибрих и уехал во Франкфурт.

Adelphi-

Постепенно Вагнер стал замечать, что отношение к нему Козимы, жены его лучшего друга, меняется: совершенно исчезла ее былая робость, а когда однажды Вагнер спел в ее присутствии «Прощание Вотана», на лице молодой женщины появилось выражение восторга. Вспоминая тот далекий эпизод, Вагнер пишет в мемуарах: «...экстаз ее имел радостно просветленный характер. Здесь все было молчание и тайна. Но уверенность, что между нами существует неразрывная связь, охватила меня с такой определенностью, что я не в силах был владеть собственным возбуждением. И оно выливалось у меня в самой необузданной

веселости»^[367]. Зарождающееся чувство крепло, чтобы найти выход в будущей драме, участниками которой окажутся все самые близкие Вагнеру люди.

А пока Бюловы пробыли в Бибрихе до середины августа. После их отъезда на Вагнера вновь свалились материальные заботы. Первый акт «Мейстерзингеров» был всё еще не готов, а срок его отсылки Шотту в счет проплаченного аванса уже наступил. Чтобы как-то смягчить ситуацию, Вагнер предложил издателю «Пять песен на стихи Матильды Везендонк». Шотт нехотя принял их и опубликовал, но положение это не спасло.

Вагнер решил отложить на время «Мейстерзингеров» и постараться заработать денег концертами и постановками своих опер, чтобы весной следующего года иметь возможность не зависеть от настроения Шотта и закончить прерванную работу. Он получил известие из Вены о том, что дирекция Венской королевской оперы желает возобновления репетиций «Тристана»: Андер наконец выздоровел и готов петь свою партию, но состояние его голоса оставляет желать лучшего, и для того, чтобы он справился, Вагнеру придется пойти на компромисс и внести некоторые изменения. Композитору не оставалось ничего другого, как согласиться.

Пока в Вене шли первые репетиции «Тристана и Изольды», Вагнер в сентябре выехал на неделю во Франкфурт, где присутствовал на репетициях «Лоэнгрина», вскоре исполненного, правда, более чем посредственно. Угнетенное настроение, вызванное недостатками постановки, усугубилось трагическими известиями из Парижа: скоропостижно умерла сестра Козимы Бландина Оливье. Бюловы спешно отбыли в Париж; Лист, потерявший сначала сына, а теперь и дочь, находился на грани отчаяния; отныне Козима осталась его единственным ребенком... После

возвращения из Франкфурта Вагнер на некоторое время замкнулся в своей бибрихской квартире.

Но в конце октября он вновь покинул скромное убежище и решил предпринять концертное турне по главным городам Саксонии. Это несколько поправило его материальное положение. Воодушевленный успехами, в середине ноября композитор прибыл в Вену и в ожидании постановки «Тристана» организовал три концерта в «Театер ан дер Виен», где пришлось не только дорого заплатить за наем театрального зала, но и немало потратиться на дополнительные приспособления для улучшения акустики. Было решено исполнить на концертах два отрывка из «Золота Рейна», два из «Валькирии», сценуковки меча из «Зигфрида» и недавно написанное обращение Погнера к мастерам из «Нюрнбергских мейстерзингеров». Исполнители были предоставлены Венской королевской оперой; первый концерт состоялся 26 декабря, второй — 1 января, третий — 8 января. Несмотря на значительный успех, концерты не только не принесли композитору прибыли, но так же, как и недавние постановки в Париже, заставили Вагнера закабалить себя новыми долгами из-за огромных расходов, связанных с их организацией. Правда, теперь композитор даже не успел отчаяться: во время третьего концерта он заметил в одной из лож Марию Калергис, только что прибывшую в Вену. Благодаря ее бескорыстной помощи Вагнеру удалось забыть о материальных проблемах и полностью отдаться наслаждению долгожданным заслуженным успехом у искушенной венской публики.

Очередная встреча с госпожой Калергис стала своеобразным знаком свыше для принятия Вагнером одного важного решения. В это время, не дожидаясь сценического воплощения «Тристана», он всерьез собирался покинуть Вену. На его намерение повлияло полученное еще в ноябре из Санкт-Петербурга

приглашение продирижировать в марте 1863 года двумя концертами Филармонического общества за гонорар в две тысячи рублей серебром^[368]. Тогда, в конце осени, Вагнер не особенно серьезно отнесся к перспективе оказаться в снежной и морозной России, но с отказом не спешил. Теперь его планы изменились: Андер снова заболел, и надежда на венскую постановку «Тристана» в ближайшее время таяла на глазах. Чтобы не поддаться депрессии, композитор решил кардинально сменить обстановку, поскольку еще можно было успеть принять приглашение из России. 12 декабря 1862 года Вагнер написал в Филармоническое общество письмо, в котором, извинившись за задержку с ответом, сообщал о согласии на приезд в Россию. Условия концертов (а композитор загорелся идеей получить еще и третий бенефисный концерт) оговаривались вплоть до самого конца января. В Вене тем временем было принято решение, что «Тристан» будет поставлен только после Пасхи, что полностью развязывало Вагнеру руки и вполне согласовывалось с предполагаемой датой его возвращения из России. Наконец 31 января 1863 года в 11.20 Вагнер выслал в Санкт-Петербург телеграмму: «Прибываю 22 февраля^[369]. Завершатся ли оба концерта к середине марта? Это меня бы устроило. Рихард Вагнер»^[370].

Таким образом, решение было окончательно принято. 16 февраля, готовясь к отъезду, Вагнер написал Гансу фон Бюлову любопытное письмо: «Благодарю Тебя, дорогой мой Ганс!.. В четверг < 19 февраля 1863 года> утром я прибываю скорым поездом в Берлин... Самое позднее, в воскресенье <22 февраля> вечером, одновременно с Твоим отъездом, я тоже отбываю в свое петербургское путешествие. В связи с этим у меня к Тебе большая просьба. Никак не удастся достать нужную мне специально для такой северной

экспедиции старенькую шубу... Через 4 недели всё будет возвращено, прокуренное знаменитостью»^[371].

В Берлине Вагнера встречала чета Бюлов. Ганс и Козима проводили его на вокзал (шубу Вагнер, естественно, получил) и посадили в поезд до Кёнигсберга, откуда он продолжил путешествие в Россию. Теперь он вспомнил, как когда-то нелегально пересек границу этой страны, бежав из Риги (Рига тогда находилась в составе Российской империи), и ему стало не по себе. Основания для опасений у него были. Участник Дрезденского восстания, бывший политический ссыльный, Вагнер еще до всех этих событий не скрывал сочувствия к Польскому восстанию и антирусских настроений. Мысленно возвращаясь в те далекие времена, он вспоминал, как в революционные дни 1848 года после парижских событий «в Дрездене усиленно бродила общенемецкая идея и надежда на ее торжество одушевляла все сердца». «Не мог и я, — писал он в мемуарах, — стоять в стороне от этого движения и воздерживаться от живого в нем участия... Только вместо речей я хотел дел, и таких дел, в которых сказалась бы серьезная готовность вождей немецкого народа безвозвратно порвать со старыми, чуждыми германскому духу тенденциями. Это вдохновило меня написать популярно-поэтическое воззвание к немецким князьям и народам, в котором я призывал к решительной войне с Россией. Оттуда шло давление на немецкую политику, на немецких монархов, вредное их народам». Одна строфа гласила:

*Der alte Kampf ist's gegen Osten,
Der heute wiederkehrt:
Dem Volke soil das Schwert nicht rosten,
Das Freiheit sich begehrt.*
(Древняя война против Востока

Сегодня возобновляется.
Народ не должен опускать меч,
Чтобы добиться желаемой свободы)^[372].

Но тот же Вагнер еще в 1837 году написал «Национальный гимн» к дню тезоименитства императора Николая I. Надо сказать, что с тех пор это произведение композитора практически ежегодно исполнялось в именины государя до самой его смерти.

И наконец, Вагнер, восхищенный деятельностью императора Александра II, писал о нем в 1863 году Марии Калергис, как раз тогда собиравшейся замуж за С. С. Муханова: «Какой трагической фигурой представляется этот Царь! То, что я о нем узнал, дало мне основание считать его посланником Божьим для России. Да, именно его, этого благородного, глубоко проникнутого лучшими побуждениями Императора. Но сколько же горьких переживаний выпадет на его долю, знать бы!»^[373] (Поистине, у Вагнера по отношению к монархам иногда открывался настоящий дар предвидения. Пройдет совсем немного времени, и он напишет столь же пророческое письмо о другой коронованной особе — баварском короле Людвиге II.)

Пока же композитор благополучно прибыл в Санкт-Петербург и поселился на Невском проспекте в немецком пансионе в доме 38 (именно такой адрес фигурирует в его петербургских письмах). И, словно ставя точку, подводя итог своему непростому отношению к России, Вагнер в мае 1863 года написал Марии Калергис весьма показательную фразу: «Я очень полюбил русский национальный характер»^[374].

Третьего марта, во вторник, состоялся первый концерт Вагнера в Санкт-Петербурге. Хотя изначально он планировал всего два выступления (третье до

последнего оставалось под вопросом), в итоге ему пришлось выступить перед русской публикой целых девять раз: дать шесть концертов в Санкт-Петербурге — 3, 10 и 18 марта (бенефис), 2, 14 (бенефис) и 17 апреля (по старому стилю соответственно 19 и 26 февраля, 6 и 21 марта, 2 и 5 апреля) и три концерта в Москве — 25, 27 и 29 марта (13, 15 и 17 марта). Помимо собственных произведений Вагнер дирижировал Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой и Восьмой симфониями Бетховена^[375], а также «Молитвой русского народа» (гимном «Боже, царя храни»), которую публика слушала стоя. Интересно, что свой последний петербургский концерт 17 апреля Вагнер дал «с Высочайшего разрешения... в пользу бедных семейств лиц, содержащихся за долги»; то есть это был благотворительный концерт, средства от которого были переданы семьям заключенных долгового отделения тюрьмы. Очень показательный жест именно в отношении Вагнера!

Успех первого же концерта превзошел все ожидания. Вагнер писал 5 марта Минне, с которой после разлуки у него установились ровные *дружеские* отношения: «...Вот я и в самом деле здесь, в Петербурге, мне и самому всё это словно пригрезилось. В прошедший вторник состоялся мой первый концерт и вышел на редкость блистательным; на следующий вторник (10 марта. — *М. З.*) назначен второй. Если не получу из Вены никаких срочных новостей, то попытаюсь устроить себе еще бенефисный концерт... Город же просто роскошный, но нам-то что до этого. По крайней мере, я выезжаю только в закрытой повозке, дабы обеспечить хоть какое-то укрытие. Ведь здешний климат ужасен: стоит мне только выйти из дома, как меня мгновенно пронизывают беспрестанные ветры и на редкость едкий воздух... И все же диву даюсь —

именно в России мне подают руку помощи, и нет бы мне в самой Германии поискать того же. Ну, то ли дело Саксония, любимая Саксония, добропорядочный Лейпциг, ах, да и драгоценный, именитый Дрезден! Уж там-то со мной, пожалуй, обойдутся, как с паршивой кошкой! Моя горькая доля понемногу начинает меня забавлять»^[376].

Сразу после успеха первого концерта Вагнер был принят в высшем обществе, в частности у великой княгини Елены Павловны^[377]. Он свел знакомство с такими выдающимися деятелями русской музыкальной культуры, как А. Г. Рубинштейн^[378] (несмотря на его активное неприятие со стороны А. Н. Серова), граф М. Ю. Виельгорский^[379] и певица Ю. Ф. Абаза^[380].

На вагнеровских концертах присутствовал тогда и молодой Петр Ильич Чайковский (1840–1893). Его отношение к *Вагнеру-композитору* всегда оставалось сложным, но, пожалуй, наиболее честным и объективным. Чайковский — один из очень немногих — не принадлежал ни к противникам Вагнера, ни к его обожателям. Он всегда говорил то, что думал, и его мнение никак не зависело от окружения и моды. Однако *Вагнер-дирижер* сразу и навсегда стал для Чайковского настоящим эталоном мастерства. Вспоминая впоследствии его петербургские концерты и сравнивая исполнительский талант Вагнера с другим дирижером, Чайковский писал: «В нем (дирижере Э. Колонне. — М. З.) мало огня, во всей его фигуре нет того престижа, той повелительности, которая поработывает оркестр до того, что все они делаются как бы одной душой, одним колоссальным инструментом. Впрочем, во всей своей жизни я видел только одного такого дирижера — это был Вагнер, когда в 1863 году он приезжал в Петербург давать концерты, причем продирижировал несколько симфоний Бетховена. Кто не слышал этих симфоний в

исполнении Вагнера, тот не вполне их оценил и не вполне постигает всё их недостижимое величие»^[381]. Эта оценка свидетельствует о многом!

После столь успешных двух первых выступлений бенефисный концерт Вагнера, естественно, состоялся, причем музыканты выразили желание играть на нем бесплатно, выражая тем самым высшую степень уважения к композитору. Сам композитор вспоминал: «Успех концерта превзошел все ожидания. Никогда еще, кажется, публика не принимала меня с таким энтузиазмом, как здесь. Уже в первый момент устроенный мне прием своей продолжительностью и бурностью совершенно смутил меня, что бывало со мной редко. Этому энтузиазму публики сильно способствовало пламенное одушевление самого оркестра, потому что именно музыканты всё снова и снова возобновляли бешеную бурю аплодисментов. В Петербурге это, по-видимому, было явлением необычным. Я слышал, как они обменивались восклицаниями: „Только теперь мы узнали, что такое музыка“»^[382].

Насладившись триумфом в Санкт-Петербурге, Вагнер уехал в Москву, куда прибыл 20 марта, в пятницу, и разместился в гостинице «Билло» по адресу Большая Лубянка, дом 9. Он еще не знал, что в этот же день в Берлине Козима фон Бюлов родила вторую дочь Бландину Елизавету (1863–1941), назвав ее в честь своей недавно умершей сестры Бландины Оливье. Лист был сердечно благодарен дочери за то, что имена своим детям она дала в честь брата и сестры, с утратой которых любящий отец так никогда и не смирился...

Тем временем в Москве Вагнер был встречен как триумфатор. Его искренними почитателями очень быстро стали будущие основатели Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн^[383] и Э. Л. Лангер^[384],

ее будущий директор К. К. Альбрехт^[385], а также историк музыки Н. Д. Кашкин^[386].

Н. Г. Рубинштейн решил дать торжественный обед в честь Вагнера и пригласить на него в первую очередь выдающихся музыкантов, оркестрантов, принимавших участие в концертах, певцов Большого театра. На банкете присутствовал и князь В. Ф. Одоевский^[387] — выдающаяся личность в истории русской культуры. Вагнер писал в мемуарах: «В лице этого человека я должен был, по словам моей приятельницы (М. Ф. Мухановой-Калергис. — *М. З.*), встретить благороднейшего из людей, который вполне поймет меня. В самом деле, попав после бесконечно-долгой, чрезвычайно утомительной езды в его скромную квартиру, я был принят всей семьей, сидевшей за обеденным столом, с патриархальной простотой»^[388]. С князем Одоевским композитор встречался несколько раз. О том, что он смог, несмотря на некоторую долю скепсиса, сквозившую в мемуарах, понять и оценить масштаб личности Владимира Федоровича, говорит весьма примечательный факт: Вагнер не хотел уезжать из Москвы, не попрощавшись с князем. Усталый и не вполне оправившийся от болезни (сразу по приезде в Первопрестольную он даже был вынужден в связи с сильнейшей простудой перенести первый из намеченных концертов), Вагнер выдержал ради этого прощания «бесконечно долгую, чрезвычайно утомительную езду» через весь город.

Вернувшись в Санкт-Петербург, композитор написал в Москву благодарственное письмо Н. Г. Рубинштейну, в котором есть следующие строки: «Хоть я сейчас и уезжаю из России, но будьте уверены, что мой взгляд с особым умилением устремлен на Москву; и если я еще когда-нибудь вернусь сюда, то поверьте, что я с

особенной радостью буду приветствовать Москву и моих московских друзей»^[389].

Филармоническое общество Санкт-Петербурга сообщило Вагнеру о принятии его в свои ряды в качестве почетного члена. 11 апреля (30 марта), перед своим вторым петербургским бенефисом, он с благодарностью ответил обществу письмом, подводющим итог его поездке в Россию:

«Высокопочтимые господа! Направленное мне от вас приглашение в Петербург оказалось для меня значительным велением судьбы. Приняв ваше приглашение, я тем самым открыл себе пути к признанию моей скромной деятельности в качестве дирижера и композитора, о котором никогда и мечтать не мог. Достигнутые успехи — а им, таким образом, способствовали вы, — окажут решающее влияние на всю мою заурядную жизнь. Также и воспоминания о возвышенных минутах, которые мы вдохновенно посвятили художественному сотрудничеству, никогда не угаснут в моей благодарной памяти. Я благодарю и превосходных артистов, принимавших участие в проведенных мною концертах. Ведь именно с оглядкой на них и на их великодушное решение я должен приносить благодарность за свой редкостный и блистательный триумф. Они тем самым снискали большое уважение у художника, чей творческий путь обильно усеян терниями. А вы завершаете начатое, принимая меня в почетные члены вашего Общества. Уверяю вас, что для меня это огромная честь, и я, принимая это почетное звание, никогда не забуду, чем я обязан вам. Так что, сердечно прощаясь с вами, воодушевленный искренней и горячей благодарностью, уверяю вас в своем дружеском почтении. Я всегда буду считать честью принадлежать к вашему кругу как преданный вам

Рихард Вагнер»^[390].

Задержавшись в России на месяц дольше намеченного ранее срока, Вагнер, «сопутствуемый самыми сердечными пожеланиями Серова», утром 21 (9) апреля покинул Санкт-Петербург и выехал в Берлин. Оттуда, повидавшись с Гансом и Козимой, он намеревался вернуться в Вену. Его волновала судьба «Тристана», постановка которого вновь откладывалась, на этот раз из-за болезни певицы Марии Луизы Дустман (*Dustmann*).

Чтобы иметь возможность лично контролировать обстановку в театре, композитор решил снять в окрестностях Вены уютное и спокойное жилище, которое вскоре отыскалось в Пенцинге (*Penzing*) в доме старого барона фон Раковитца (*Rackowitz*). В распоряжение Вагнера были предоставлены весь верхний этаж дома и большой тенистый сад для прогулок.

В своем новом приюте Вагнер обосновался уже 12 мая 1863 года, всё еще полный самых радужных воспоминаний о поездке в Россию. 22 мая он отпраздновал там свой пятидесятилетний юбилей. Забегая вперед скажем, что больше он в Россию не приезжал, хотя и заявлял неоднократно, что покинет милый и спокойный Пенцинг только ради этой страны.

В России же после отъезда Вагнера начали кипеть настоящие страсти по отношению к его музыке. Надо отметить, что до исторических концертов Вагнера в Санкт-Петербурге и Москве русская публика была очень мало знакома — вернее, практически незнакома — с его творчеством. Отдельные путешественники по Европе, как, например, А. Н. Серов, привозили на родину сведения о самобытном гении немецкой музыки, и не более того. Теперь меломаны Санкт-Петербурга и Москвы смогли лично убедиться в силе воздействия

совершенно новой для них музыки. Естественно, несмотря на вагнеровский триумф, далеко не все безоговорочно приняли новаторство иностранного композитора, тем более что тогда в России абсолютное большинство любителей оперы ориентировалось на итальянские образцы и именно их принимало за эталон.

Мы не будем здесь разбирать совершенно полярное отношение к вагнеровской музыке — от полного отрицания до столь же полного восторга — в среде русских музыкантов: эта тема касается не столько самого Вагнера, сколько вагнерианства. Отметим лишь, что Вагнер поистине внес в ряды русской интеллигенции настоящий раскол. В отличие от Парижа, где баталии вокруг его имени носили мелкий и субъективный характер и шла, скорее, «война интересов», в России в спор вступили крупные фигуры. И «за Вагнера», и «против Вагнера» выступали не какие-нибудь члены жокей-клубов, а композиторы и музыкальные критики, талант и авторитет которых позволяли им высказывать свою точку зрения, опираясь на собственный опыт и знания. Поэтому-то вагнеровский приезд в Россию и стал событием *общекультурным*, во многом определившим дальнейшее развитие русской музыки.

«Без преувеличения можно утверждать, — считает Б. В. Левик, — что ни один зарубежный композитор, приезжавший в Россию, не возбудил такого шума, как Вагнер. Бесконечные споры происходили не только в дни его пребывания в России, они не затихали и в последующие годы и даже десятилетия»^[391]. Можно продолжить — столетие. «„Вагнер в Петербурге“ или „Вагнер в России“, — пишет О. Б. Манулкина, — это прежде всего возвращение к Серебряному веку, к русскому символизму, перенасыщенному музыкой, текстами и идеями Вагнера.

К тому легендарному умопомрачению, когда русская художественная элита бредила вагнеровскими лейтмотивами и перебрасывалась фразами из либретто „Кольца“. А Александр Блок, сразу и полностью покоренный Вагнером и считавшийся экспертом по „Кольцу“, в своей „Валькирии“ („На мотив из Вагнера“) создал поэтический конспект первого акта оперы и рисовал Прекрасную Даму спящей на вершине скалы в кольце пламени — как спит погруженная в волшебный сон Брюнгильда в финале вагнеровской оперы. Для Блока Вагнер начался с Валькирии, а музыка — с Вагнера»^[392].

При жизни композитора в Санкт-Петербурге были с успехом поставлены «Лоэнгрин» в 1868 году (подробный отчет об этом событии был прислан Вагнеру А. Н. Серовым^[393]^[394] и напечатан в «Журнале Санкт-Петербурга», став первым репортажем о постановке вагнеровской оперы в России), «Тангейзер» в 1874-м и «Риенци» в 1879-м; в Москве — лишь «Тангейзер» в 1877 году.

Но сам Вагнер на эти спектакли уже не приезжал. Совсем скоро его жизнь круто изменится, как всегда бывает, когда на пути человека встречается ангел. Его вторым ангелом-хранителем был Людвиг II Баварский. *Романтический король Людвиг.*

Глава восьмая

КОРОЛЬ ЛЮДВИГ (июнь 1863 года — 1883 год)

Лето 1863 года выдалось жарким. Вагнер жил в Пенцинге и часто совершал прогулки по его живописным окрестностям в сопровождении престарелого охотничьего пса Поля, которого ему подарил домохозяин барон фон Раковитц.

Однако безмятежная жизнь была омрачена одним обстоятельством — надежду на постановку в Вене «Тристана и Изольды» пришлось оставить. Андер окончательно лишился голоса; поручить же партию Тристана другому певцу Вагнер отказался, решив на время вообще предать всё предприятие полному забвению и ожидая подходящего настроения, чтобы возобновить работу над «Нюрнбергскими мастерзингерами». Скорее всего, именно желание снова взяться за перо послужило истинной причиной отказа Вагнера от борьбы за «Тристана». Он хотел, чтобы его ничто не отвлекало.

Вернувшись к творчеству, Вагнер инструментовал первый акт «Мейстерзингеров». Но материальные проблемы всё же заставили композитора вновь остановить работу. Обязательства, взятые им по отношению к Минне, требовали срочно найти дополнительный источник заработка, тем более что и без них его долги угрожающе росли. Композитор решил действовать проверенным методом — совершить концертное турне и выручкой за выступления пополнить свой бюджет. И тут, словно подталкивая к такому решению, судьба послала Вагнеру подарок: он получил приглашение от дирекции Пештского

национального театра дать два концерта в столице Венгрии. На размышления времени не было. В конце июля он отбыл в Будапешт.

Успех у венгерской публики доставил Вагнеру полное удовлетворение и глубоко растрогал. Ему, по собственным словам, было «почти жаль возвращаться из юношески оживленной атмосферы, в какой представился мне Будапешт, в мой молчаливый, затхлый приют»^[395]. Однако уже в начале августа Вагнер вернулся домой, где снова мог наслаждаться прогулками с Полем и обдумывать планы нового турне. Тогда он имел серьезные намерения вновь посетить Санкт-Петербург, Москву, а затем отправиться в Киев. Он даже вступил в переписку с людьми, от которых зависела организация гастролей. Но этим планам не суждено было сбыться. Его ожидал совершенно иной концертный тур.

В начале ноября музыкант отправился в Прагу, где дал два концерта, правда, несмотря на успех, не принесших ожидаемого дохода, а оттуда выехал в Карлсруэ. 14 ноября там состоялся первый концерт, встреченный публикой столь тепло, что великий герцог Баденский пожелал его повторения примерно через неделю. Вагнер тяготился бесцельным пребыванием в Карлсруэ в дни, оставшиеся до второго концерта, но неожиданная встреча с Марией Мухановой (Калергис) скрасила это ожидание. Мария Федоровна пригласила Вагнера немного развеяться и отдохнуть в Баден-Бадене, куда она как раз направлялась, и он с радостью принял приглашение. Она уехала первой, он последовал за ней спустя сутки. В Баден-Бадене Мария Муханова первым делом повела композитора на виллу Полины Виардо, где их уже ждал торжественный обед. Здесь Вагнер познакомился с Иваном Сергеевичем Тургеневым и был представлен супругу госпожи

Мухановой. Приятно проведя время со своими новыми русскими знакомыми, композитор покинул Баден-Баден. Дни, оставшиеся до концерта, позволили ему ненадолго посетить Цюрих, чтобы встретиться с супругами Везендонк. Визитом к ним Вагнер был несколько разочарован: «Мы детально обсудили мое положение, но мысль помочь мне выйти из него не приходила в голову моим друзьям»^[396]. У него хватило такта ничем не выдать свою обиду на то, что Везендонки на этот раз не бросились тотчас доставать деньги для своего вечно нуждающегося приятеля.

Вернувшись в Карлсруэ, Вагнер дал там второй концерт 19 ноября (а не 29-го, как ошибочно указано в русском издании мемуаров Вагнера 1911 года и, соответственно, 2003 года)^[397] и отправился дальше, в Лёвенберг (*Löwenberg*), где было запланировано очередное выступление.

Но сначала он решил заехать в Берлин, чтобы повидаться с четой Бюлов. 28 ноября Ганс и Козима встретили Вагнера на вокзале и уговорили остаться у них еще на день, чтобы присутствовать на концерте, которым должен был дирижировать Ганс. Эта встреча во многом расставила все точки над «i» в отношениях Рихарда и Козимы: «Так как Бюлов был занят приготовлениями к концерту, мы с Козимой поехали в прекрасном экипаже кататься. На этот раз нам было не до шуток: мы молча глядели друг другу в глаза, и страстная потребность признания овладела нами. Но слова оказывались лишними. Сознание тяготеющего над нами безграничного несчастья выступило с полной отчетливостью. Нам стало легче... Проведя ночь у Бюловых, я наутро пустился в дальнейший путь. Прощаясь, я невольно вспомнил первое расставание с Козимой в Цюрихе, странно меня взволновавшее, и протекшие годы показались мне смутным сном,

разделившим два жизненных момента величайшего значения. Если тогда не осознанные, но полные предчувствий ощущения заставляли нас молчать, то не менее невозможным казалось теперь найти выражения для того, что ощущалось и понималось без помощи слов»^[398].

Говоря о первом расставании в Цюрихе, Вагнер имеет в виду посещение фон Бюловами «Убежища» в 1857 году. Здесь он явно делает «реверанс» Козиме, писавшей эти строки под его диктовку, чтобы смягчить неприятный для нее осадок от истинных событий того времени: сердцем Вагнера тогда безраздельно владела Матильда Везендонк. А настоящее чувство к Козиме зародилось у него после «исцеления от Матильды» — не ранее 1861 года.

Тем не менее, когда композитора обвиняют в «черной неблагодарности к своему ближайшему другу», говорят о «разнузданности нравов», о «разрушении чужих семейных очагов» и т. д., постоянно забывают о том, что отношения Вагнера и Козимы были не капризом, а настоящей Любовью, которой ни он, ни она просто не в силах были противостоять. А они старались! Более трех лет (что уже само по себе отвергает любую теорию о «разнузданности нравов») Рихард и Козима отчаянно боролись со своим чувством, не желая предавать идеалы семьи и дружбы. Один раз — в отношениях с Матильдой Везендонк — Вагнер сумел выйти из подобной борьбы победителем. Теперь чувство оказалось сильнее. Да и Козима, в отличие от Матильды, помогавшей Вагнеру справиться с любовью, всецело отдалась своей страсти. Страдая сама, она заставила Вагнера пройти через еще более мучительные переживания. В конце концов, в отличие от Отто Везендонка, всего лишь игравшего при Матильде вторую роль, с Гансом фон Бюловым Вагнера

связывала старая и прочная дружба. Естественно, что в данном случае чувство вины перед другом было значительно глубже. Переписка Вагнера и Козимы того периода лучше всяких «теорий» свидетельствует: оба они прошли через *очищение страданием*.

При этом не следует забывать и о том, что сам брак Ганса и Козимы не был безоблачно счастливым. Ганс женился на дочери своего учителя Листа, во многом подчиняясь его воле и из благодарности за всё, что тот для него сделал. Козима же испытывала к мужу лишь уважение — любви в их отношениях изначально не было. Что же удивительного в том, что в то время, когда это чувство наконец посетило молодую женщину, она не стала ему противиться?

Со временем это понял даже сам Ганс фон Бюлов. Он благородно принес себя в жертву на алтарь этой Любви и *простил*, хотя он единственный имел полное право осудить. Подобное самоотречение — вагнеровским идеалам Ганс, несмотря ни на что, остался верен до конца своих дней — заслуживает самого глубокого уважения. Воистину «не судите, да не судимы будете» (Мф. 7:1).

Версия же, согласно которой Вагнера якобы из-за «комплекса неполноценности» тянуло исключительно к замужним женщинам, а их ответные чувства и страдания обманутых мужей всего-навсего повышали его самооценку, не выдерживает критики. Во-первых, композитора, при его полной убежденности в собственной гениальности и непогрешимости, можно обвинить в чем угодно, но только не в комплексе неполноценности. Если в ранней молодости у Вагнера еще можно было заметить переживания по поводу недостатков его внешности, то после того как он осознал свой исключительный талант, всё это отошло даже не на второй, а на десятый план. В отношении Вагнера речь может идти скорее о мании величия. Во-

вторых, вряд ли человек сознательно мог обрекать себя на те сердечные муки, которые испытывал Вагнер в отношениях и с Матильдой Везендонк, и с Козимой. В случае же с Джесси Лоссо и любви особой не было, и инициатива исходила скорее от нее. С другой стороны, изначально свободная женщина Минна Планер, став законной женой Вагнера, оставалась связанной с ним до самой своей смерти, несмотря на то, что этот брак был явно неудачным. Даже после фактического разрыва Вагнер при своих постоянных долгах содержал Минну. И лишь после ее смерти в 1866 году Козима решилась открыто переехать к Вагнеру, пережив при этом всеобщее осуждение и пойдя даже на разрыв отношений с отцом. Брак между Вагнером и Козимой был заключен только в 1870 году. А значит, почти десять лет они мучительно шли к своему счастью.

...Покинув Берлин, Вагнер, полный самых противоречивых чувств, дал запланированные концерты в Лёвенберге и завершил свое турне в Бреславле. 9 декабря он возвратился в Пенцинг к своей обычной жизни. Но тут его подстерегали новые испытания. В целом расчеты на получение прибыли от концертов не оправдались. Деньги, заработанные в турне, очень быстро подошли к концу: значительную сумму Вагнер отправил Минне и заплатил часть накопившихся собственных долгов. Однако в целом эти выплаты проблему не решили: «С новым, 1864 годом дела мои стали принимать всё более серьезный оборот. Я заболел катаром желудка... Пока же не оставалось ничего другого, как подписывать новые векселя для погашения старых, выданных на короткие сроки. Такая система очевидно и неудержимо вела к полному разорению, и выход из нее могла дать только своевременно предложенная, основательная помощь» ^[399].

Столь безрадостным, а главное, бесперспективным положение Вагнера не было уже давно — пожалуй, со времен долговой ямы в Париже зимой 1840/41 года. Никакой «своевременной и основательной» помощи ждать ни от кого не приходилось. «Мейстерзингеры» были забыты — композитор просто не мог в подобных условиях думать о творчестве. Из-за болезни, нужды и иссушающей тоски по Козиме он даже стал подумывать о самоубийстве. «В начале 1864 года, — вспоминал Вагнер, — я понял, что мне больше нет возможности избежать краха. Всё то отвратительное и недостойное, что случалось со мной, я предвидел; без поддержки, с мужеством отчаяния всему смотрел я прямо в глаза... я выпил чашу до дна»^[400].

Выход был только один — готовиться к очередному бегству. Было совершенно очевидно, что Пенцинг в самое ближайшее время придется оставить — растущие долги стали угрожать свободе Вагнера. Выбор снова пал на Швейцарию, оплот спокойствия и стабильности. Но окончательно измученный постоянной тревогой о будущем (с приходом весны мысли о смерти стали всё чаще посещать Вагнера), он решил не торопиться с конечной целью своего вынужденного путешествия, а постараться получить от него максимальное удовольствие и успокоить расшатанные нервы.

«Я уехал 23 мая (ошибка русского перевода; в оригинале — 23 марта^[401]. — М. З.) после обеда и направил свой путь в Мюнхен, где рассчитывал, не узнанный никем, отдохнуть два дня от ужасных волнений последнего времени. Остановившись в отеле *Bayerischer Hof*^[402], я совершил несколько прогулок по улицам Мюнхена. Это было в Страстную пятницу. Стояла холодная суровая погода, и весь город, жители которого двигались в глубоком трауре из церкви в церковь, был, казалось, охвачен настроением этого дня.

Незадолго перед тем (10 марта. — М. З.) умер пользовавшийся такой любовью в Баварии король Максимилиан II, оставив трон своему юному, <но> способному уже занять престол восемнадцатилетнему сыну. В одной из витрин я увидел портрет молодого короля Людвига II, и вид этого юного лица тронул меня тем особенным чувством участия, какое возбуждают в нас в тяжелых условиях жизни молодость и красота»^[403].

Сама судьба привела Вагнера в Мюнхен в первые дни царствования нового монарха — поистине это был знак свыше. Но тогда, не придав баварским событиям особого значения и не теряя времени, он продолжил бегство через Боденское озеро в Цюрих, а оттуда в Мариафельд (*Mariafeld*), в имение доктора Франсуа Вилле — с ним и его женой Элизой Вагнер находился в дружеских отношениях еще со времен предыдущего пребывания в Цюрихе. Он надеялся, получив временное пристанище у семьи Вилле, найти себе жилье в окрестностях Цюрихского озера. А пока в ожидании переезда он много читал, общался с Элизой Вилле, оказавшей ему посильную помощь (Франсуа находился тогда в Константинополе), и даже удостоился ответного визита супругов Везендонк, отношения между которыми показались тогда Вагнеру несколько напряженными. Что ж, Отто можно понять...

Элиза Вилле проявила себя, между прочим, не только как верный друг, но и как особа весьма практичная, если не сказать циничная. Она напрямую заявила Вагнеру, что ему необходимо официально развестись с женой, чтобы иметь возможность поправить богатой женитьбой свое тяжелое материальное положение. Ни о какой женитьбе Вагнер и слышать не хотел, но и всё же, находясь на грани отчаяния, написал своей сестре Луизе письмо с

просьбой убедить Минну отказаться от давно разрушенного брака, довольствуясь назначенной ей ежегодной пенсией. На что он надеялся, какой реакции ожидал от своей «полуразведенной» жены, зная ее характер уже 30 лет? «...в ответ на это, — вспоминает Вагнер, — последовал исполненный пафоса совет позаботиться прежде всего о восстановлении своего доброго имени и новым трудом упрочить свой кредит, что без всяких эксцентрических шагов с моей стороны выведет меня из затруднительного положения. Во всяком случае, я поступил бы благоразумно, если бы старался получить освободившееся в Дармштадте место капельмейстера»^[404]. Минна была в своем репертуаре, а Рихард в очередной раз окунулся в атмосферу полного непонимания со стороны когда-то самых близких ему людей...

С возвращением Франсуа Вагнеру стало казаться, что от его пребывания в Мариафельде хозяин испытывает некий дискомфорт. Возможно, доктор Вилле действительно опасался, что нуждающийся композитор станет просить у него денег, а ему будет неудобно отказывать, или ему были неприятны слишком тесные, хотя и абсолютно невинные отношения гостя с Элизой. Вагнер предпочел не ждать дальнейшего развития событий и 30 апреля отбыл в Штутгарт, где рассчитывал на помощь Карла Эккерта, с которым познакомился еще в 1858 году. Тот недавно получил место капельмейстера Штутгартского королевского театра.

Он не ошибся — Эккерт встретил его как старого доброго друга и устроил наилучшим образом. Вагнер надеялся в спокойной обстановке наконец закончить первый акт «Нюрнбергских мастерзингеров», получить за них аванс и жить в «величайшем уединении, вдали

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

И вот однажды вечером, 3 мая, сидя в гостях у Эккерта, Вагнер получил «в довольно поздний час карточку какого-то господина, называвшего себя „секретарем короля Баварии“». Он вспоминал: «Очень неприятно пораженный тем, что местопребывание мое в Штутгарте уже стало известно проезжающим, я велел сказать, что меня нет, и вскоре после того вернулся к себе в гостиницу»^[405]. Он не без оснований опасался, что его ищут кредиторы...

Именно так начался новый этап в жизни Рихарда Вагнера, определивший не только его дальнейшую судьбу, но и жизнь еще одного человека — баварского короля Людвига II. Взаимопроникающее влияние этих двух личностей друг на друга настолько велико, что их имена слиты в истории в некое единое целое; невозможно говорить об одном, не упоминая другого^[406]. И для полного раскрытия образа Вагнера требуется остановиться более подробно на личности короля Людвига.

Из монархов второй половины XIX века вряд ли найдется венценосец, который более обращал на себя внимание и историков, и общества, и деятелей различных искусств, чем Людвиг II Баварский. Причем оценка его царствования учеными-историками прямо противоположна оценке его личности литераторами и художниками. Находясь на вершине власти, он воплотил в себе в наивысшей степени все противоречия «века романтизма» — в этом он, пожалуй, как никто близок Вагнеру. Людвиг — настоящий герой новелл Роберта Шумана или Эрнста Теодора Амадея Гофмана. И он же — реальная историческая личность, приведшая свою страну к глубочайшему кризису. Многие события его жизни, а особенно смерти до сих пор остаются

покрытыми непроницаемой тайной и вряд ли когда-нибудь станут известны широкой публике, как и положено для настоящего романтического героя. Людвиг II — такой же Романтик с большой буквы, как и Рихард Вагнер!

Людвиг был представителем древнего рода Виттельсбахов. Характерно, что Витгельсбахи одними из первых в Европе стали покровительствовать наукам и искусствам. Так, уже в 1422 году баварский герцог Иоганн Витгельсбах пригласил к своему двору знаменитого художника Яна ван Эйка^[407], заложив тем самым первый камень в последующее здание «виттельсбахского Парнаса». Впоследствии многие представители рода были просвещенными любителями прекрасного, уделяя изящным искусствам чуть ли не больше времени и внимания, чем государственным делам.

Людвиг I, дед Людвига II, с юных лет сочинял стихи, писал картины, коллекционировал произведения искусства. Он считал своей задачей сделать из Мюнхена культурную столицу Германии. При нем были построены знаменитые Старая пинакотекa — картинная галерея с богатейшей коллекцией европейской живописи XIV–XVIII веков — и Новая пинакотекa, экспонирующая произведения художников XIX (позднее и XX) века, а также Глиптотека, в которой представлено одно из лучших в Европе собрание античных скульптур.

Его сын Максимилиан II, отец будущего Людвига II, став королем, также окружил себя художниками, поэтами, архитекторами и учеными.

Так что для Людвига II было вполне естественно продолжить традицию своего рода. Он был достойным внуком и сыном. Страсть к искусству и архитектуре захватила его целиком.

Своеобразная мистическая связь с кумиром Людвига Рихардом Вагнером, можно сказать, началась с самого рождения будущего короля: он появился на свет в 1845 году, когда композитор закончил либретто своего «Лоэнгрина». Он работал над либретто почти три года, начав в 1842-м — тогда же, когда был заключен брак родителей Людвига (еще один знак свыше!). Впоследствии опера о Лебедином рыцаре станет роковым лейтмотивом в судьбе Короля-лебедя, как называли Людвига; даже свою смерть он найдет в водах озера, где и по сей день плавают прекрасные белые лебеди, словно напоминая о своем покинувшем эту землю короле.

Живший в мире собственных грез, с детства воображавший себя шванриттером^[408], король, предпочитавший одиночество любому самому блестящему обществу, тем не менее, искал в реальной жизни того, кто мог бы понять его натуру, кого мы бы сейчас назвали духовным учителем, гуру. Сам по себе поиск такой поддержки, безусловно, говорит о слабости или глубоком отчаянии того, кто ее ищет. Это не что иное, как неосознанное желание получить защиту, стремление опереться на сильное плечо или столь же неосознанное бегство от одиночества, поднятого на знамя в реальной жизни: «Я одинок, но всё же я такой не один». Ведь должен же быть где-то человек, близкий по духу, тот учитель, который должен воплощать в себе самые дорогие для ученика идеалы, наиболее страстно желаемые для претворения в жизнь. И здесь не имеет значения социальный статус — подобные настроения могут быть свойственны как простому смертному, так и королю.

Вагнер и стал для Людвига таким учителем. В его произведениях представал тот мир, в который Людвиг всей душой стремился убежать от действительности.

Герои вагнеровских опер — это сам Людвиг, воплощения различных сторон его личности. Он и Лоэнгрин, и Зигфрид, и Тристан, и Тангейзер, и Летучий голландец... Композитор сумел увидеть, понять и воплотить все грани души короля. Значит, Вагнер — божество. И это божество *понимает* его, одинокого; с ним можно открыто говорить обо всем, и при этом он, будучи композитором, апеллирует не столько к *рациональному*, сколько к *эмоциональному* началу.

Будет большой ошибкой и полным непониманием личностей Людвига и самого Вагнера считать, что в их отношениях *король покровительствовал композитору*. В материальном плане — да, но в эмоциональном — скорее, наоборот, *композитор снисходил до короля*, владыка вечного идеального мира милостиво благоволил владыке мира бренного. В отличие от столь же глубокой и искренней дружбы с Листом, где гении были *на равных*, в общении с Людвигом Вагнер занимал главенствующую позицию. И всё же ни один из них не стал бы тем, кем стал, без другого.

Считается, что Людвиг впервые услышал музыку Вагнера и узнал о его существовании в день своего шестнадцатилетия, 25 августа 1861 года^[409]. Это маловероятно уже потому, что слава Вагнера-композитора гремела по всей Германии, а Людвиг, страстно интересовавшийся театром, просто не мог не знать о немецком гении. Существует признание самого короля — правда, написанное позднее — в том, что он познакомился с личностью Вагнера сначала даже не по его музыке, а по его философско-литературным трудам, и случилось это не позднее 1860 года: «Я читал, перечитывал и чувствовал себя совсем очарованным! Да, это было совершенно то, что я понимал в задаче искусства! Это именно то слияние поэзии с музыкой, которое должно проявить искусство будущего!»^[410] И

это принадлежало человеку, чувствовавшему в себе силу создать нечто такое возвышенное, такое чудесное! Это чувствовалось в его словах, которые низвергались потоком лавы, которые должны были привести к доброму концу избранное им призвание, потому что *он владел тою печатью гения, которая идеал превращает в действительность* (курсив наш. — М. З.). И у этого героя духа были связаны крылья; презренные препятствия мешали его небесному полету и приковывали его к земле! Он искал человека, который имел бы возможность и желание помочь ему... Вскоре после того я услышал „Лоэнгрина“... Воспитанный в *Hohenschwangau*^[411], я в плоть и кровь воспринял эту легенду о Лебедином рыцаре, полную такой невыразимо поэтической прелести! Сколько раз, сидя во дворе замка под цветущими липами, осенявшими образ Богородицы, я мечтал об этой легенде. Сколько раз в своих мечтах я видел этого рыцаря, плывущего по воде со своим верным лебедем. Тут я нашел мечты моего детства, мои фантазии юноши олицетворенными чудным образом. И они, эти столь знакомые мне образы, говорили мне в опьяняющих меня звуках, как сладкий аромат цветущих лип... Как мы стали друзьями, друзьями в самом возвышенном, идеальном смысле этого слова, которым так злоупотребляли, знает свет. И этот свет, который я никогда не любил, делает то, что я всё более и более удаляюсь от него в себя самого и в тот маленький кружок людей, которые думают, как я, которые понимают нашу дружбу... Бог в своей благости дал мне радость найти возможность осуществить планы моего дорогого друга и быть для него в самом маленьком размере тем, чем он был для меня в бесконечном»^[412].

Показательно (еще один знак свыше?), что в день своего шестнадцатилетия Людвиг впервые услышал

именно «Лоэнгрина», с которым ассоциировал себя с детства. Это событие оставило в душе юного принца такой неизгладимый след, что, пожалуй, день знакомства с «Лоэнгрином» действительно можно считать *днем рождения* того Людвига, каким он станет впоследствии. Отныне его духовным отцом навсегда стал Рихард Вагнер.

Что же касается родства душ, то Т. Новиков^[413] и А. Медведев, авторы книги «Белый лебедь: Король Людвиг II» (СПб., 1998), точно подметили: «И композитор, и король сознавали бесплодность своих усилий быть понятыми современниками, они творили для вечности. Вагнер много размышлял о трагедии артиста в современном мире. Для него юный король явился живым воплощением легендарного Лоэнгрина. И сам Людвиг II чувствовал, что он, подобно пришельцу из мифа, осужден на исчезновение, если не встретит непогрешимой веры в абсолютную красоту, которая одна только может возвысить до его чувств прозу окружающей жизни. Увы! В этом мире такой веры нет. Познавшие высшую любовь, посвященные служению красоте обречены до конца дней сохранять самый высокий вид эгоизма — сознание своей избранности. Мир грубо мстит идеалистам, опровергающим своей жизнью стойкое убеждение, будто есть только одно божество, достойное изваяния и молитв, — золотой телец. Только родственные души, способные понять, почувствовать, поверить, что есть миры, где существует то, чего не может быть в мире низменной жизни, — только они способны оказать поддержку друг другу и дать надежду»^[414].

Ведь и для Вагнера, измученного нападками критиков и вечно нуждавшегося в материальных средствах, был необходим человек, который бы понял его искусство и поклонялся бы ему беззаветно, словно

божеству. Насколько Людвигу был необходим Вагнер, настолько и Вагнеру был необходим Людвиг. Их союз можно было бы назвать идеальным.

Только есть одно «но». Людвиг действительно был предан Вагнеру всем сердцем, не заботясь о том, что такая преданность может быть ему самому даже во вред. Его отношение к учителю носило яркий *эмоциональный* характер, абсолютно без примеси чего-то *рационального*. У Вагнера же первые восторги от встречи с родственной (и, что немаловажно, имеющей возможность оказать существенную материальную поддержку) душой довольно быстро переросли в *рациональное* осознание выгод, которые этот союз мог ему принести, хотя эмоции также играли не последнюю роль.

Судьба свела этих людей именно тогда, когда это было необходимо им обоим: Людвигу нужно было *стать* тем, кем он стал; Вагнеру — постараться *остаться* тем, кем он был.

Тотчас же по вступлении на престол Людвиг II послал своего доверенного человека Франца фон Пфистермайстера^[415] разыскать и пригласить в Мюнхен Рихарда Вагнера. Это и был тот самый человек, «называвший себя секретарем короля Баварии», получение визитки которого неприятно поразило Вагнера в Штутгарте. Пфистермайстеру действительно пришлось очень постараться, чтобы выполнить приказ своего короля. Он тщетно искал Вагнера сначала в Вене, затем в Мариафельде, и, наконец, к величайшей своей радости, нашел его в Штутгарте. Кабинет-секретарь передал композитору письмо молодого короля вместе с его портретом и кольцом, посланными в подарок. Вагнер вспоминал: «В немногих, но проникших в самую глубь моего сердца словах монарх выражал восхищение моей музыкой и свое твердое

намерение отныне в качестве друга избавить меня от гонений судьбы»^[416].

Кроме того, Пфистермайстер сообщил композитору, что король желает видеть его немедленно и что на следующий день они отбывают в Мюнхен. Жизнь Вагнера резко повернулась на 180 градусов. Последним мрачным напоминанием судьбы о годах, полных лишений и унижения, стало полученное на прощальном обеде у Эккерта известие из Парижа о смерти «злого гения» Мейербера...

В тоже время управляющий Мюнхенским придворным театром барон фон Галль (*Gall*) сообщил Вагнеру, что «Лоэнгрин» принят к постановке (опять знак свыше — именно «Лоэнгрин»!), и тут же вручил причитающийся автору гонорар. «В пять часов вечера, — записал Вагнер, — я встретился на вокзале с Пфистермайстером, чтобы вместе с ним отправиться в Мюнхен. Туда было дано знать по телеграфу о нашем приезде на следующее утро. В тот же день я получил из Вены письма, самым настойчивым образом отговаривавшие меня от намерения вернуться туда. Но ужасам этого рода больше не суждено было повторяться в моей жизни. Путь, на который судьба призывала меня для высших целей, был полон опасностей, никогда не был свободен от забот и затруднений совершенно не известного мне до сих пор характера. Но под защитой высокого друга бремя пошлых жизненных невзгод никогда больше не касалось меня»^[417].

Это последние строки вагнеровских воспоминаний, озаглавленных «Моя жизнь». В том, что он завершил их именно так, возможно, кроется глубокий символический смысл. Композитор начал диктовать свои мемуары Козиме 17 июля 1865 года, в самый пик отношений с Людвигом II, а закончил через 15 лет, в 1880 году, когда

достиг предела своих мечтаний и был занят созданием «лебединой песни» — «Парсифаля». Встреча с королем действительно воспринималась им как освобождение от прошлой жизни и начало жизни совершенно новой, окончательный водораздел между «революцией снизу», мечты о которой когда-то лелеял композитор, и «революцией сверху», исповедуемой им ныне. Переход от теории к практике!

В этом отношении очень показательна статья «О государстве и религии», написанная Вагнером в августе 1864 года. В ней окончательно оформляется идея о том, что только воля идеального монарха, благородного и просвещенного, сможет возродить страну и привести ее в едином патриотическом порыве к торжеству духа. Эта статья, вдохновленная знакомством с молодым королем, — наглядная демонстрация того, что «бывший революционер» снова воскрес для новой, *романтической* (то есть изначально обреченной на поражение) борьбы...

Пожалуй, именно Людвиг II воскресил в Вагнере веру в то, что его грандиозные мечты о *перевоспитании* мира могут быть воплощены в реальности. Ведь имея преданного покровителя в лице короля, первого лица в государстве, можно надеяться возвести высокое искусство в ранг *закона*; во всяком случае, высшие сановники традиционно раболепно следуют пристрастиям своего монарха. Значит, высший свет Баварии будет исповедовать идеалы Вагнера; следовательно, он сразу получает в свое распоряжение целое государство. Повторим, Вагнер надеялся, что можно воспитать вкус публики «в одной отдельно взятой Баварии», а уже оттуда распространить свет истинного искусства сначала на всю Германию, а затем и на весь мир. «Утопия», — отчаивался Вагнер до встречи с Людвигом II. «Реальность!» — поверил он после этой встречи.

И в то же время столь быстрые перемены, произошедшие в его душе, нельзя относить исключительно на счет перемен в его жизни. Просто зерно упало на хорошо удобренную почву. Только непрерывная внутренняя эволюция мировоззрения самого Вагнера могла привести к столь благоприятным результатам. Король лишь вдохнул жизнь в то, что ждало освобождения от уз разочарования.

Итак, Людвиг обещал оказать композитору самое радушное гостеприимство и материальную поддержку. Вот она, та «своевременно предложенная, основательная помощь», о которой тщетно мечтал Вагнер в тяжелые дни бегства из Пенцинга от кредиторов, находясь на грани отчаяния, устав от бесконечных нападков критики, не находя понимания среди театральных деятелей, которые намеренно искажали идеи его опер, и певцов, занятых лишь собственным успехом у публики в ущерб цельности впечатления от произведения. (Людвиг II, помимо прочего, единовременно уплатил все долги композитора, таким образом, полностью избавив его — правда, лишь на время — от преследования кредиторов.)

Эпохальная встреча состоялась 4 мая 1864 года. Встретились юноша-монарх и умудренный жизнью гений-композитор; один был полон радужных надежд, другой давно утратил прежние иллюзии; один наугад стремился к несбыточной мечте, другой слишком хорошо представлял себе, чего он хочет получить от жизни. И вместе с тем они были нужны друг другу и встретились именно тогда, когда эта нужда стала особенно острой. Точно подметила В. Александрова: «Судьбе угодно было, чтобы Вагнер указал неопределенному влечению Людовика (так у автора. — М. З.) к прекрасному и возвышенному совершенно определенное гармоническое содержание и наметил

ближайшую цель для деятельности короля, а Людовик II помог Вагнеру в его сложных композиторских стремлениях, в его революционной работе под флагом новых музыкальных идей»^[418].

Мы уже говорили, что эту необычную дружбу короля и композитора невозможно по-настоящему понять вне контекста личностей обоих. Впоследствии только ленивый не будет обвинять Вагнера в том, что он цинично воспользовался благосклонностью экзальтированного монарха, человека «не от мира сего», тратил направо и налево средства, которые тот в силу умственной ограниченности «неограниченно» (да простит читатель за тавтологию) ему предоставлял, и совершенно не ценил духовную составляющую их отношений. (Версию об якобы имевшей место гомосексуальной подоплеке событий мы даже рассматривать не будем ввиду ее полной абсурдности; нужно совершенно не знать Вагнера, чтобы сочинить подобный бред.) Так что же было в действительности?

Thunem kühnen König!

*Das Thunem kühnen König!
die Richtung sende ich Ihnen,
um Ihnen zu sagen, dass
auch die Wunder der Götter
wie eine göttliche Wonne
leben. Wir mein armer,
bedürftiger, leben
gehoben sind! und dass
leben, der tiefen Kräfte
und Tönen gehört und
Hören, mein geistlicher
junger König. und dass
das Denken als in der
Eigenschaft.
Im höchsten Maß,
den und nach der
Macht.*

*München.
3. Okt. 1868.*

Richard Wagner

***Первое письмо Вагнера королю Людвигу II. 3 мая
1864 г.***

Можно сказать, что 4 мая 1864 года встретились не просто два романтика, а два *последних* романтика. У них была одна цель: вернуть в этот пошлый мир ускользающие идеалы романтизма. Но поодиночке им это было сделать невозможно. Людвигу II нужен был духовный лидер, а Вагнеру для осуществления задуманной им эпохальной реформы не только искусства, но и *всего человечества* необходим был высокий покровитель, с чьей помощью он мог бы преодолеть трудности, в первую очередь материального характера. В свое время в предисловии к «Кольцу нибелунга» Вагнер в отчаянии восклицал: «Найдется ли монарх, который поможет мне поставить на сцене мои произведения?» Людвиг же как раз считал, что, поддерживая Вагнера, он исполняет свою духовную миссию по переустройству мира. Вот почему впоследствии композитор признавал, что «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль» настолько же являются творениями Людвига, насколько и его самого.

С первого же момента их встречи король устранил между ними всякую официальность, подчеркивая тем самым, что является по отношению к Вагнеру не монархом, а поклонником его таланта, помощником и, главное, другом. Вскоре он пригласил композитора в Хоэншвангау — должен же тот увидеть воочию замок своего Лознгринга! До сегодняшнего дня один из наиболее знаменитых экспонатов музейной части замка — фортепьяно, на котором Вагнер исполнял для Людвига свою музыку в дни пребывания в Хоэншвангау...

Сумел ли Вагнер оценить прекрасные порывы души молодого короля? Безусловно. Об этом свидетельствуют

его письма того периода. Читая переписку Людвига II и Вагнера^[419], невольно начинаешь думать, что понятие высокой романтической дружбы навсегда ушло из нашего мира вместе с титанами духа XIX века.

Композитор чувствовал себя по-настоящему окрыленным. Он словно не верил — боялся поверить! — что подобное случилось с ним наяву, а не во сне, что после всех волнений и страданий он вдруг попал в сказку, и требовал от всех своих корреспондентов подтверждения тому, что случившееся с ним происходит на самом деле.

Так, 4 мая 1864 года, сразу после первой встречи с Людвигом II, Вагнер писал Элизе Вилле, своему последнему другу «из прошлой жизни»: «Я был бы самым неблагодарным человеком, если бы не поделился с Вами моим безграничным счастьем! Вы знаете, что молодой баварский король призвал меня. Сегодня меня представили ему; *он так хорош и умен, так душевен и прекрасен, что, боюсь, жизнь его в обыденных условиях мира промелькнет как мгновенный божественный сон* (курсив наш. Вспомним аналогичное предсказание в отношении императора Александра II в письме Марии Калергис. — М. З.)! Он любит меня с сердечностью и пылом первой любви. Он знает обо мне всё и понимает меня и мою душу. Он хочет, чтобы я навсегда остался возле него, работал, отдыхал, ставил на сцене свои произведения. Он хочет дать мне для этого всё, что нужно. Я должен окончить „Нибелунгов“ — он намерен поставить их так, как я хочу. Я должен быть неограниченным господином самого себя, не капельмейстером: я должен быть самим собой и его другом. И это всё он понимает так же строго и точно, как если бы мы с Вами говорили на эту тему. У меня не будет никакой нужды, у меня будет всё, что необходимо, лишь бы я остался при нем. Что скажете

Вы на это? Что? Слыхано ли это? Неужели это не сон? Представьте себе только, как я тронут! Мое счастье так велико, что я совсем им подавлен. Об очаровании его глаз Вы не можете иметь никакого представления! Если бы только он жил, — он слишком хорош для этого мира!..»^[420]

Самым главным последствием встречи композитора и короля стало то, что Вагнер вновь воскрес для творчества. Он был полон новых планов: во-первых, поставить наконец «Тристана» в Мюнхене вместо Вены; во-вторых, вернуться к грандиозному замыслу «Кольца нибелунга».

Вагнер решил просить Людвиг Шнорра исполнить партию Тристана в постановке Мюнхенского придворного театра. К тому времени его былое предубеждение против певца окончательно прошло. Еще в 1862 году Вагнер услышал его в партии Лоэнгрина и с первых же тактов почувствовал, насколько велика «музыкальная магия» этого великого таланта. Композитор пригласил Шнорра провести несколько дней у него в Бибрихе, где тогда же гостил и Ганс фон Бюлов. Под руководством Вагнера и Бюлова певец прошел всю партию Тристана, что помогло ему справиться с теми вокальными трудностями, которые он первоначально считал непреодолимыми. С тех пор мечта Вагнера о постановке «Тристана» была навсегда связана с талантом Шнорра. 20 мая 1864 года композитор написал ему из предоставленной в его распоряжение усадьбы Пеллет (*Pellet*), расположенной близ любимого Людвигом II маленького королевского замка Берг^[421] на Штарнбергском озере (Вагнер прожил в Пеллете с мая по октябрь 1864 года): «Дорогой Шнорр! Поверьте мне, мой идеал нашел свое воплощение. Нельзя себе и представить чего-либо более прекрасного, более совершенного... Юный

король, весь проникнутый духовностью, человек с глубокою душою и невероятной сердечностью, открыто, пред всеми признает меня своим *единственным, настоящим наставником* (здесь и далее курсив наш. — М. З.)! Он знает мои музыкальные драмы и литературные работы. Кажется, никто не может сравниться с ним в этом отношении. Он является *моим учеником* в такой мере, как, может быть, никто другой, *и чувствует себя призванным осуществить все мои планы*, какие только могут быть осуществлены человеческими усилиями. К тому же он обладает всей полнотою королевской власти. Над ним нет опекуна, он не подчиняется ничьему влиянию и так серьезно и уверенно ведет правительственные дела, что все видят и чувствуют в нем настоящего короля. То, что я нашел в нем, нельзя выразить словами. И увлекательная прелесть наших ежедневных встреч всё больше и больше убеждает меня в том, что судьба сотворила для меня невероятное чудо. Итак, относительно всего этого — ни тени сомнения. У меня нет никаких титулов, никакой должности, никаких обязательств. *Я только Рихард Вагнер*. Король вполне разделяет мое презрение к театру, особенно к опере. Как и я, он знает, что только выдающиеся постановки могут изменить к лучшему общее положение вещей. И заняться этим делом при таких благоприятных обстоятельствах зависит всецело и исключительно от меня. Поэтому *мы* разработали план совершенной, по возможности, инсценировки „Тристана“. Назначить день этой постановки мы предоставляем Вам...» ^[422]

Из Пеллета Вагнер отправил письмо и Марии Мухановой: «В моей жизни произошел совершенно неожиданный, невероятно прекрасный поворот. Я погибал. Все попытки вырваться из печального положения кончались неудачно. Какая-то странная,

почти демонская сила разрушала всё, что я ни задумывал. Я принял решение скрыться от мира и отказаться в будущем от всяких художественно-артистических планов. В те дни, когда во мне назревало такое решение, молодой баварский король, только что вступивший на престол, велел искать меня там, где я в этот момент не находился. Наконец посланный короля нашел меня в Штутгарте и привез к нему. Что мне сказать Вам? То, о чем я даже в мечтах и помыслить не мог, то единственное, что могло спасти меня, стало реальной правдой. Я свободен, я могу обрабатывать свои художественные произведения, могу творить и думать о совершенных сценических постановках. Опять я приступил к „Нибелунгам“, к осуществлению всего моего плана. В этом чудесном юноше мое искусство нашло свое живое воплощение: он — „мое отечество, моя родина, мое счастье“!^[423]

А вот письмо Элизе Вилле от 26 мая 1864 года: «...Я живу в десяти минутах езды от него... Восхитительное общение! Никогда еще не приходилось мне встречать в такой чудной непосредственности подобное стремление поучаться, подобную способность понимать и горячо переживать усвоенное... Всё, что мы оба глубоко презираем, идет своим путем, далеко от нас. Мы не считаемся ни с чем. Мое необычайное *влияние на душу короля* может привести только к добру, а никак не к злу. С каждым днем *всё в нас и кругом нас становится прекраснее и лучше* (курсив наш. — М. З.)»^[424].

Оговоримся сразу: одно из самых распространенных обвинений в адрес Вагнера, которого даже называли «злым духом короля», в том, что он, используя свое неограниченное влияние на Людвига II, вмешивался в политические дела государства, не соответствует истине. Во-первых, Вагнер к тому времени сам был уже очень далек от политики, времена его бурной

«революционной» молодости миновали. Если же он и заговаривал с королем о каких-то политических моментах, то Людвиг, как отмечают большинство биографов и мемуаристов, начинал нарочито громко насвистывать и смотреть в окно, словно уносясь мыслью куда-то далеко. Во-вторых, Людвиг, опять же вопреки распространенному мнению, был слишком самостоятельным в государственных вопросах и никого не допускал к их решению. К тому времени он уже стал *королем* в полном смысле слова. Кстати, сам же Вагнер отмечает: «...один из близких друзей короля уверял меня, что он бывает строг и непреклонен в государственных делах, чтобы не позволить себе поддаться чьему-либо влиянию, отстаивая для себя полную свободу»^[425]. Вагнер был для Людвига «царем и богом» только в «царстве духа и высокого искусства».

Вагнер, отдавая дань уважения монарху, написал ко дню его рождения «Марш присяги на верность» (*Huldigungsmarsch*), исполненный непосредственно 25 августа 1864 года. Так своеобразно композитор присягал королю и их общему делу переустройства мира. Но воплощать столь глобальный проект нужно было постепенно: до влияния на всё человечество было еще далеко, в распоряжении Вагнера и его венценосного единомышленника находилась лишь мизерная его часть — мюнхенская публика.

Для начала Людвиг решил собрать вокруг себя и Вагнера лучшие исполнительские силы Германии. Как долго композитор мечтал об этом, почти никогда не удовлетворенный профессиональным уровнем певцов и музыкантов, находящихся в его распоряжении! В первую очередь он пригласил приехать в Мюнхен Ганса фон Бюлова, ставшего к тому времени одним из лучших дирижеров Германии. (Вскоре Бюлов получил должность придворного капельмейстера.) Конечно, это

было сделано не только ради искусства, но и с задней мыслью, что Ганс приедет вместе с Козимой... Во всяком случае, третий ребенок Козимы — дочь Изольда — появится на свет 10 апреля 1865 года. Девочка долгое время будет носить фамилию фон Бюлов. Но на самом деле Изольда (ум. 1919) — это *первый ребенок Вагнера*. Значит, именно в середине лета 1864 года Козима и Рихард перешли грань платонических отношений.

Любовь всегда была движущей силой Вагнера. С приездом Бюловов он всецело отдается подготовке «Тристана» к долгожданному сценическому воплощению. Чтобы поторопить Шнорра с принятием судьбоносного решения, 29 августа 1864 года Вагнер отправил ему очередное письмо: «Дорогой друг! Время уходит, и мне очень хотелось бы знать что-либо определенное. Не можете ли в точности указать, какие месяцы будущего года Вы будете свободны?.. Юный король старается вдохнуть в меня бодрость. Он полон энтузиазма и непреклонной воли. Он делает экономию на всём, отказался от построек, начатых его отцом, и т. д., чтобы иметь возможность самым щедрым образом тратить средства на осуществление моих художественных замыслов. И когда я вижу его дивную настойчивость, я невольно спрашиваю себя каждый раз: откуда же взять необходимые артистические силы? При этом меня охватывает сомнение, что лучше: напрячь ли средства, чтобы сотворить нечто необычайное, эпизодическое, или же задаться целью установить нечто организованное, нечто постоянное^[426]. При такой воле, как воля моего благородного короля, этого олицетворенного гения всех моих мечтаний, воле исключительной, верной, полной вдохновения, я совершенно теряю способность учесть все открытые предо мною возможности. Король очень любит Вас и желает только одного: иметь Вас здесь всегда. Он

хотел бы, чтобы кроме „Тристана“ были поставлены в образцовом исполнении и „Тангейзер“, и „Лоэнгрин“...»^[427]

В свою очередь Людвиг 8 октября 1864 года из Хоэншвангау писал Вагнеру, только что переехавшему из Пеллета в Мюнхен на Бриннерштрассе, дом 21: «Мысль о Вас облегчает мне бремя моих королевских обязанностей. До тех пор, пока Вы живете, жизнь моя будет прекрасной и полной счастья. О, любимый мною человек, как я радуюсь приближению того времени, когда мой дорогой друг посвятит меня в тайны и чудеса своего искусства, которые меня укрепят и воистину освятят! У меня есть намерение отучить мюнхенскую публику от фривольных пьес, очистить ее вкус и подготовить ее к чудесам Ваших творений посредством исполнения в придворном театре значительных и серьезных вещей Шекспира, Кальдерона, Моцарта, Глюка, Вебера. Всё должно проникнуться истинным значением искусства!»^[428]

1864 год в жизни и Людвигу, и Вагнера можно смело назвать одним из наиболее счастливых. Людвиг был полон сил и смелых планов, его кумир был готов вместе с ним осуществлять его великую миссию; это было время, «когда король еще любил смеяться». Для Вагнера же это был период такого же духовного подъема, необычайной веры в собственные силы и правоту своих идей.

Они задумали грандиозный проект — построить в Мюнхене вагнеровский театр, Бюненфестшпильхаус^[429], который позволил бы осуществлять постановки опер именно так, как задумал композитор, и одновременно служил бы символом величия истинного искусства. Забегая вперед скажем, что этому плану суждено было осуществиться значительно позднее и не в Мюнхене, а в Байройте.

Ныне можно увидеть лишь макет мюнхенского театра в Музее короля Людвига II в замке Херренкимзее (*Herrenchiemsee*).

На Рождество 1865 года Людвиг, как всегда, уехал в Хоэншвангау и 5 января написал оттуда Вагнеру:

«...Земпер (архитектор, будущий создатель байройтского Фестшпильхауса, с которым Вагнер познакомился еще в Лондоне в 1855 году. — М. З.) разрабатывает план нашего Святилища, идет подготовка актеров. Скоро Брюнгильда будет спасена бесстрашным героем. О, всё, всё в движении! То, о чем я грезил, чего желал, на что надеялся, скоро осуществится! Небо спускается для нас на землю... О, день, в который воздвигнется перед нами театр, о котором мы мечтаем! О, момент радости, когда наши создания предстанут в совершенном исполнении! Мы победим, сказали Вы в Вашем последнем дорогом письме. И я, в свою очередь, восклицаю с таким же восторгом; мы победим! Мы не напрасно жили!.. Преданный Вам до конца жизни Людвиг»^[430].

Комментарии здесь излишни. Интересно отметить, что сам Вагнер и его ближайшие друзья называли Людвига II не иначе как Парцифаль (используя «эшенбаховский» вариант имени), ведь именно Парцифаль был владыкой царства Грааля, царства, с которым ассоциировали себя члены «кружка посвященных» при дворе Людвига II. (Напомним, что Вагнер вынашивал план написания своего «Парсифаля» с апреля 1857 года; Людвиг воскресил в композиторе желание воплотить его. Как раз в 1865 году Вагнер по совету своего венценосного друга набросал в общих чертах поэму «Парцифаль», пока еще называя своего героя также «по-эшенбаховски».) Вот что пишет Вагнер 4 июня 1865 года Людвигу Шнорру и его супруге Мальвине, будущей исполнительнице роли Изольды в

«Тристане», пересылая им письмо Людвига II: «Он (король. — М. З.) заботится о вас больше, чем я. С добрым утром, мои милые, благородные львы! Хотите еще раз огласить пустыню нашим ревом? В конце концов, мы будем единственными слушателями. Ведь и Парцифаль — это тоже только часть нашего „мы“. С сердечным приветом. Ваш Р. В. Письмо Парцифаля — подарок, достойный вас. Примите же его: он ваш»^[431].

Но чем выше взлет, тем глубже падение, тем болезненнее разочарование. В адрес Людвига уже начали поступать первые обвинения со стороны баварского правительства в нерациональном использовании средств. Когда стало понятно, что отношения с Вагнером носят очень серьезный и далеко не мимолетный характер, в Мюнхене началась настоящая антивагнеровская кампания. Баварцы не могли простить Вагнеру того, что он иностранец (Вагнер родился в Лейпциге, в Саксонии), что он запятнал себя революционным бунтом (разбираться в том, что на самом деле привело композитора «на баррикады» и каковы были для него эти «баррикады» в действительности, естественно, никто не стал), что он разоряет казну Баварии. Дело доходило до совершенно абсурдных обвинений в том, что композитор внушает королю мысли о безбрачии, что он — посланник масонской ложи, что в интересах Пруссии он хочет обратить баварцев в протестантство! Личная жизнь Вагнера также не была оставлена в стороне: газеты на все лады обсуждали новость, что композитор является любовником Козимы, жены своего друга Ганса фон Бюлова, — читатель любит «желтую прессу»!

Почему же такую волну ненависти вызвал композитор, которого обвиняли чуть ли не в узурпации королевской власти? Во имя каких целей король тратит такие деньги — и только на него одного? Хотя, если

разобраться, траты на Вагнера были далеко не такими «катастрофическими», как их пытались представить противники его и Людвига. Композитору была назначена пенсия в размере 15 тысяч марок (которая выплачивалась далеко не регулярно); были уплачены его долги, выделены средства на приобретение виллы в Байройте и запланирована так и не состоявшаяся постройка театра в Мюнхене. Кстати, байройтский Фестшпильхаус был возведен также не без участия баварского короля, выдавшего на проект кредит в размере 300 тысяч марок (100 тысяч талеров, или 2,5 миллиона евро) из собственных средств, *не трогая казну* (этот долг семейство Вагнер и его потомки со временем выплатили полностью). Скупуплезно подсчитано, что всего за 19 лет, с момента личного знакомства до смерти Вагнера, Людвиг II истратил на его нужды 562 914 марок (4 503 312 евро)^[432]. Но для бюджета государства это не те суммы, из-за которых следовало бы впадать в панику. Значительные — да, но не разоряющие страну. Для сравнения: годовой бюджет Баварии составлял тогда примерно 241,5 миллиона марок, из которых на содержание королевского двора отводилось пять миллионов марок (около 40 миллионов евро). Стало быть, «вагнеровские» расходы — это немногим более десятой части годового содержания двора. Кстати, если бы травли композитора не было и он остался бы жить в Мюнхене, вполне возможно, умиротворенный король ограничился бы указанными выше тратами, а не пожелал строить свои «сказочные» замки, на которые впоследствии действительно были израсходованы весьма значительные суммы.

Здесь уместно поставить точку в вопросе о пресловутых вагнеровских долгах и любви композитора к излишней роскоши. Да, Вагнер совершенно не умел считать деньги. Испытав в молодости нужду, он словно

стремился получить от жизни компенсацию за пережитые унижения. Ему было необходимо, чтобы его окружала комфортная обстановка, чтобы он мог не отказывать себе в любимых напитках и блюдах, имел возможность хорошо одеваться и т. д. При этом Вагнер считал, что всё это — *обязательные атрибуты* жизни творческого человека, который при создании великих произведений не должен размениваться на низменные заботы о хлебе насущном.

В данном случае весьма показательны два отрывка из писем Вагнера Листу, в которых он напрямую объявляет свое «материальное кредо». Еще 14 октября 1849 года, в первый год своего изгнания, Вагнер писал из Цюриха: «...Итак, речь идет вот о чем: как и откуда добыть средства к существованию? Неужели мой „Лоэнгрин“ ничего не стоит? Неужели и та опера, которую мне так хотелось бы довести до конца („Смерть Зигфрида“. — М. З.), тоже не имеет никакой цены? Конечно, в настоящую минуту, для современной публики, какая она есть, оперы эти должны показаться некоторой роскошью. Но, спрашивается, как быть с теми немногими, которые любят мои работы? И не должны ли они предоставить бедному, терпящему нужду творцу этих произведений если не награду за труд, то, по крайней мере, возможность идти вперед в своем творчестве? К торгашам обращаться не могу! Я могу обращаться только к тем, в ком чувствую настоящее благородство — не к князьям по положению, а к князьям по духу. *И ради высшего, интимнейшего блага моей души мне приходится действительно искать не заработка, а именно милости* (курсив наш. — М. З.). Если мы, немногие, в это презренное время торгашества не будем милосердно относиться друг к другу, то как же мы будем жить во имя искусства, во славу его?»^[433]

А вот еще более откровенное признание в письме от 3 октября 1855 года: «...Америка представляется мне ужаснейшим кошмаром, но если в Нью-Йорке когда-нибудь решатся предложить изрядную сумму, то это поставит меня в затруднительнейшее положение. Если такого предложения не принять, то об этом факте надо будет хранить глубочайшее молчание, потому что все будут обвинять меня в том, что я отношусь без достаточной сознательности к собственным моим делам. Однако решиться на такую поездку я мог бы лет десять тому назад, но броситься искать окольными путями простого хлеба теперь было бы слишком тяжело, именно теперь, когда я могу делать только одно: отдаваться моему действительному призванию, в строгом смысле слова. При таких условиях я никогда не смог бы довести до конца „Нибелунгов“. Бог мой, те деньги, которые я заработал бы (??) в Америке, *просто должны подарить мне люди, не требуя от меня ничего, кроме того, что я вообще делаю, и делаю лучше всего* (здесь и далее курсив наш. — М. З.). Ведь я скорее способен в шесть месяцев промотать 60 000 франков, чем заработать их. *Зарабатывать я ничего не умею. Не мое это дело — зарабатывать деньги!* Мне кажется, что это — скорее всего — *дело моих почитателей давать мне столько материальных средств, сколько нужно, чтобы, при хорошем настроении, я мог заниматься серьезным творчеством*»^[434].

Данная позиция на первый взгляд может показаться шокирующей. Но Вагнер просто-напросто ратует за то, чтобы каждый занимался своим прямым делом: булочник — печь хлеб, сапожник — шить сапоги, король — управлять государством, поэт — писать поэмы, композитор — сочинять музыку, а зрители и читатели (к которым относятся и булочник, и сапожник, и король) должны за эту музыку и за эти поэмы платить, тем

самым создавая условия композитору и поэту для дальнейшего творчества. Если же человек свободной профессии не получает от общества достаточно средств, то он больше не имеет возможности творить на благо этого общества. Вот почему, получая крупные суммы от баварского короля, Вагнер не считал себя его должником: тот *обязан* был платить композитору, чтобы он писал гениальные произведения *ради славы народа и самого монарха*. Возможно, благодарные потомки и могут простить гению такую жизненную позицию. Но современники вовсе не собирались страдать из-за того, что им так не повезло жить одновременно с ним. Вагнер же не собирался отступать от своего жизненного кредо да еще и удивлялся (а иногда и смертельно обижался), если кто-то не спешил по собственной инициативе предложить ему «презренный металл».

При этом, вопреки расхожему мнению, Вагнер отнюдь не был скрягой. Вот один весьма показательный случай. Однажды, будучи на Сицилии, стареющий композитор пригласил к себе в гостиницу уличного музыканта, обещав заплатить за игру 50 лир — поистине сцена из пушкинского «Моцарта и Сальери»! Но на самом деле Вагнер заплатил 500 лир! Друзьям, шокированным неслыханным расточительством, он объяснил, что бедный музыкант явно голоден, а кому, как не ему, пережившему в свое время крайнюю нужду и не понаслышке знакомому с голодом, посочувствовать и помочь «коллеге».

Вагнер *требовал* деньги у тех, кто в силу своего богатства без труда и ущерба мог поделиться с ним, но и сам по возможности делился с теми, кто оказывался в бедственном положении, то есть был способен к *шопенгауэровскому состраданию* не только на словах, но и на деле. Парадокс: Вагнер, которого в основном рисуют в виде «жадного до денег Альбериха» (короля нибелунгов, похитившего золото Рейна), на самом деле

всей своей жизнью доказывал свое презрение к «золотому металлу». Он мог тратить все силы на творчество, но зарабатывать деньги считал ниже своего достоинства. Отсюда и нужда, и бегство от кредиторов, и расточительство, и... «революционная» ненависть к этому миру, в котором благополучие человека зависит от «капризов золотого божка».

Король же дал Вагнеру всё, в чем он нуждался. Но, естественно, это вызвало глухую злобу и зависть в среде придворных, которым казалось, что кусок, отданный композитору, оторван от них самих. Зависть — страшное чувство. И именно она явилась одной из главных причин всех бед и Людвига II, и Вагнера. К трону был приближен человек, социальное положение которого «не соответствовало занимаемой должности». А вдруг он еще и приобрел влияние при дворе? Этого вполне достаточно, чтобы вызвать у тех, кто «остался за бортом», бурю «справедливого» гнева. В газетах была развернута такая травля Вагнера, что король просто не мог остаться в стороне и делать вид, что не замечает происходящего. Ему нужно было как-то реагировать. А обстановка всё накалялась.

Вагнер всегда весьма болезненно реагировал на критику. Мы уже говорили о том, что нападки на свою музыку он воспринимал как выпады против настоящего искусства вообще. Но такой массированной атаки на композитора не было еще никогда и нигде, даже в ненавистном Париже. Он интуитивно чувствовал, что Людвигу придется в конце концов уступить. Все-таки романтическая сказка оказалась всего лишь недолгим сном...

В разгар газетной травли, 20 февраля 1865 года, Вагнер в отчаянии написал Элизе Вилле: «Два слова объяснения: мое возражение в № 50 „Альгемейне цайтунг“ Вы знаете. Оно содержит одну неточность: изображение границ моих отношений с королем. Во имя

моей потребности в покое я страстно хотел бы, чтобы это было именно так. Во имя моего покоя я отказываюсь от прав, которые дает мне необыкновенно глубокая, фатальная привязанность ко мне короля. Но я не знаю, что мне сделать со своим сердцем, со своей совестью, как мне отстраниться от обязанностей, которые она на меня налагает. Вы догадываетесь, что всё то, чем меня травят, не имеет под собой никакого основания, это лишь орудие клеветы, ставящей здесь свою последнюю, безнадежную ставку. Но где поводы к этой клевете? Вот что вызывает во мне содрогание, ибо я решительно не могу во имя личного покоя удалиться в спасительное убежище, предоставив короля окружающей среде. Это было бы мучительно для души, и я спрашиваю демона, управляющего моей жизнью: за что послана мне эта чаша? Зачем там, где я искал покоя и ненарушаемой возможности работать, на меня налагается ответственность, в мои руки отдается счастье божественно одаренного человека, может быть, благо всей страны? Как спасти свое сердце, как при таких обстоятельствах быть художником? Около него нет ни одного необходимого близкого человека. Вот что причиняет мне настоящую боль! Внешняя интрига, рассчитанная целиком на то, чтобы вывести меня из себя и толкнуть на бестактный поступок, легко рассеется сама собой. Но для того чтобы навсегда вырвать друга из его среды, нужна энергичная работа, которая окончательно лишит меня покоя. С трогательной верностью он поддерживает со мною самые лучшие отношения и отворачивается от всякой клеветы. Что Вы скажете о моей судьбе? Моя жажда последнего покоя несказанна. Не могу больше выносить всех этих мерзостей» ^[435].

выполняя эту просьбу, начал работать над автобиографией (напомним, что начало этой работе было положено 17 июля 1865 года), и Козима записывает текст под его диктовку. Впоследствии Людвиг так и не смог до конца простить Вагнеру этот обман, ведь композитор заставил его лично поддерживать перед придворными эту заведомую ложь и опровергать «клевету» в газетах. Но пока тучи сгущались лишь на горизонте.

Десятого июня в Мюнхенском придворном театре состоялась в прямом смысле слова *выстраданная* премьера «Тристана и Изольды», которой дирижировал Ганс фон Бюлов.

Людвиг Шнорр в партии Тристана был неподражаем. В противовес несправедливой газетной критике Вагнера позволим себе привести цитату очевидца, присутствовавшего на этом историческом спектакле, французского историка, автора книги «Великие посвященные» и «Рихард Вагнер и его музыкальные драмы», а также многочисленных трудов по философии и искусствоведению Эдуарда Шюре: «Неизгладимое впечатление, которое я вынес оттуда, привело меня впоследствии к глубокому изучению произведений Рихарда Вагнера. В этих представлениях всё было особенным: пластика в игре актеров, мощь и естественность мелодической декламации, слияние речи с музыкой. Две заглавные роли исполняли господин и госпожа Шнорр фон Карольсфельд. Я с тех пор не видел актеров, так полно воплощавшихся в свою роль. Они всецело отрешались от окружающей действительности и сообщали подобное же настроение всем зрителям. В течение четырех часов я с затаенным дыханием неустанно следил за оркестром, за игрой актеров, за их малейшими движениями, переживая внутри себя ту драму, которая происходила на сцене. Нужно сознаться, что подобные представления

встречаются так же редко, как и гениальные произведения, дающие для них пищу. Они возможны только в том случае, если все участвующие одухотворены одной общей мыслью, общим восторгом и вдохновением. Но, возражают некоторые критики, для чего нужны произведения, требующие таких усилий и доступные лишь немногим? На это можно ответить: всё великое встречается редко и постигается с трудом» ^[436].

Вагнер был полон смелых надежд на новые триумфы. Он, наконец, закончит «Кольцо нибелунга»! И в этом грандиозном творении снова будет блистать его друг и единомышленник Людвиг Шнорр! Но... Словно очередным предупреждением судьбы о грядущих несчастьях явилось трагическое известие: 21 июля великий певец скончался. Еще одним человеком, способным не только оценить и понять вагнеровское искусство, но и верно воплотить его на сцене, стало меньше...

В августе Вагнер приехал к Людвигу II в Хоэншвангау. К ним присоединился страстный поклонник Вагнера, друг детства Людвиг II Пауль фон Турн-унд-Таксис ^[437]. Он часто исполнял для короля отрывки из вагнеровских опер, отдавая особенное предпочтение «Лоэнгрину». И вот 25 августа, в день своего двадцатилетия, Людвиг устроил для Вагнера настоящий праздник. Принц Пауль в костюме Лебединого рыцаря на лодке в виде лебедя плыл по водам озера под звуки чарующей вагнеровской мелодии и пел для своих друзей арию Лоэнгрин... Поистине это были минуты настоящего, но быстротечного счастья!

Семена клеветы и интриг были уже не только посеяны, но и дали пышные всходы. В Мюнхене не ограничились газетными пасквилями; среди населения зрела угроза волнений. Приближенные и родственники короля умоляли его, пока не поздно, удалить от себя

Вагнера. Находились даже те, кто сравнивал композитора с печально известной танцовщицей Лолой Монтеc^[438], из-за любовной связи с которой дед короля Людвиг I лишился престола. В одиночку Людвиг не смог противостоять подобному натиску и был вынужден сдаться.

В конце 1865 года король принял тяжелое решение отослать Вагнера из Мюнхена. «Мне это очень больно, — сказал Людвиг своему министру барону Шренку. — Но я выше всего ставлю доверие моей страны; я хочу жить в мире с моим народом»^[439].

Шестого декабря 1865 года Людвиг написал Вагнеру:

«Мой дорогой друг! Как мне это ни больно, но я должен Вас просить исполнить мое желание, переданное Вам через моего секретаря. Верьте, я не могу поступить иначе! Моя любовь к Вам будет длиться вечно. И я прошу Вас сохранить дружбу ко мне навсегда. С чистой совестью могу сказать, что достоин Вас. Кто имеет право нас разлучить? Знаю, что Вы чувствуете то же, что и я, что Вы вполне понимаете мою глубокую боль. Поступить иначе я не могу, верьте мне! Никогда не сомневайтесь в преданности Вашего лучшего друга. Ведь это не навсегда! До гроба верный Вам Людвиг»^[440].

Вагнеру ничего не оставалось, как опять собираться в дорогу. Ему со всей очевидностью стало ясно, что единственным по-настоящему преданным другом для него теперь остался лишь старый пес Поль. Он снова стал изгнанником...

В день отъезда Вагнера из Мюнхена, 10 декабря, Людвиг, страдая и чувствуя себя обязанным как-то сгладить обиду, нанесенную композитору баварским народом, послал ему еще одно письмо: «Глубоко любимый, дорогой друг! Нельзя выразить словами ту

боль, которая раздирает теперь мое сердце. Необходимо сделать всё возможное, чтобы опровергнуть новые отвратительные газетные сообщения. Это слишком далеко зашло. За наши идеалы нужно вести постоянную борьбу, в этом мне не приходится Вас убеждать. Будем часто и много писать, прошу Вас об этом! Мы ведь знаем друг друга и не нарушим дружеских отношений, которые нас связывают. Во имя Вашего покоя должен был я поступить так, как поступил. Не судите обо мне несправедливо никогда — это причинило бы мне муки ада. Будьте счастливы, друг мой любимый! Да процветают Ваши создания! Глубокий сердечный привет от Вашего верного Людвига»^[441].

Четырнадцатого декабря Людвиг, который никак не мог смириться с потерей друга, вновь написал ему:

«Несчастные, слепые люди осмеливаются говорить о немилости. Они не имеют и не могут иметь никакого представления о нашей любви! Простите им, потому что они не знают, что творят! Они не знают, что Вы всё для меня, что таким Вы были и останетесь для меня до самой смерти, что я любил Вас еще раньше, чем увидел Вас. Но я уверен, что мой друг знает меня, что его вера в меня никогда не поколеблется. О, напишите мне еще! Надеюсь Вас скоро увидеть. Любящий Вас искренне, горячо и вечно Людвиг»^[442].

Основываясь на простом прочтении переписки Людвига II и Вагнера, некоторые недобросовестные «исследователи» дошли до того, что стали обвинять в гомосексуализме не только Людвига (факт весьма сомнительный, не только не подтвержденный ни одним сколько-нибудь компетентным источником, но даже полностью опровергнутый воспоминаниями слуг^[443]), но и самого Вагнера, что говорит об их полной некомпетентности в вопросах психологии, а также

совершенном незнании и непонимании исторических реалий того времени и личности, о которой они берутся рассуждать. Для эпистолярного стиля XIX века нет ничего необычного в подобных выпендренных и чересчур возвышенных оборотах речи, столь непривычных и, пожалуй, даже режущих слух современному читателю своей нарочитостью. В подтверждение достаточно обратиться к любому доступному эпистолярному источнику того времени, в особенности немецкоязычному, хотя бы к переписке Гёте или Шумана. Тогда так писали *все*, от экзальтированных барышень до классиков мировой литературы; подобный стиль был признаком хорошего художественного вкуса и литературного слога. Эпистолярное наследие короля и композитора не является исключением из общего правила.

После отъезда Вагнера Людвиг под предлогом болезни удалился в любимый Хоэншвангау и некоторое время никого не принимал, пытаясь найти успокоение среди дорогих образов, которые оживил для него Вагнер. Он никак не мог понять, за что его лишили друга. Вновь и вновь подходил он к фортепьяно, клавиш которого касались руки его кумира, исполнявшего для него мелодии из «Лоэнгрина», и вспоминал о чудных вечерах, проведенных вместе в Лебедином замке. Возможно, и Вагнер, глядя в разлуке на подаренный ему Людвигом точный макет Хоэншвангау, который можно увидеть сегодня в доме-музее композитора на вилле «Ванфрид» в Байройте, вспоминал о том же...

Здесь нам придется несколько забежать вперед, чтобы поставить точку в рассмотрении непростых взаимоотношений Людвиг II и Вагнера. До конца жизни баварский король сохранил верность идеалам их дружбы, несмотря на неоднократные «конфликты на расстоянии» (в частности, как мы уже упоминали, он был глубоко уязвлен раскрывшимся обманом со стороны

Вагнера, настаивавшего на его «свидетельских» показаниях, опровергавших любовную связь композитора и Козимы). И все-таки, по мнению В. Александровой, «это была лучшая пора его жизни, период надежд и ожиданий, веры в прекрасное и людей. Но королем Людвиг не переставал быть ни на одну минуту, и когда трон предъявлял свои права, ему приносилось в жертву всё остальное. Мало-помалу „королевское“, в том смысле, в каком оно раз и навсегда выкристаллизовалось в воображении Людвиге, стало заслонять образ Вагнера»^[444]. Постепенно культ композитора был заменен в сознании Людвиге II культом короля — Вагнер уступил место Людовику XIV.

Король и композитор еще несколько раз встречались в Швейцарии и в Байройте — теперь Людвиг был гостем Вагнера. Эти встречи уже практически ничего не значили, а были лишь данью памяти о былых мечтах. Но даже на расстоянии, даже после разочарования в человеческих качествах своего кумира и смещения его с пьедестала в угоду новому культу «короля-солнце» Людвиг по мере сил старался помогать Вагнеру во всех его начинаниях, и тот в глубине души не мог не чувствовать благодарности.

Совершенно очевидно, что именно вынужденная разлука с Вагнером стала той роковой «точкой невозвращения», пройдя которую Людвиг окончательно порвал с окружающим миром. Этот мир он так и не сумел «переустроить»... С тех пор король возненавидел Мюнхен, даже хотел перенести столицу Баварии в Нюрнберг. Раз мир такой несовершенный, что он не принял Вагнера, то и Людвигу в нем больше делать нечего. Ему казалось, что именно он не сумел «сохранить» и «отстоять» Вагнера: Лоэнгрин снова был одинок, он самоотверженно защищал честь Эльзы, но ему всё равно пришлось признать поражение. А значит,

отныне непонятый и отвергнутый подданными король будет в одиночестве служить великому Искусству, словно Парцифаль — Святому Граалю. Нужно лишь построить себе убежище (а может, и не одно) и скрыться в нем.

Именно тогда Людвиг II начал возводить свои замки, воплощая в них неосуществимую мечту. И первым из них стало каменное чудо, ныне носящее звучное имя Нойшванштайн (Новый лебединый камень). Еще только задумав строительство, Людвиг не мог не поделиться с другом и наставником новыми планами. 13 мая 1868 года он написал Вагнеру: «Я намерен заново отстроить старые крепостные руины Хоэншвангау возле ущелья Пеллат^[445] в подлинном стиле старых немецких рыцарских замков, и должен признать, что я с нетерпением ожидаю проживания там; там будет несколько удобных комнат для гостей с великолепным видом на горы Тироля и равнины... Это место — одно из красивейших, что только можно найти, священное и недоступное, достойный храм для божественного друга. Будут и напоминания о „Тангейзере“»^[446]. Тогда Людвиг планировал назвать свой замок «Новый Хоэншвангау» и лелеял надежду, что счастливые времена можно будет вернуть... Но сказка не повторяется — Вагнер так никогда и не побывал в Нойшванштайне.

В 1868 году на сцене мюнхенского театра готовилась премьера новой вагнеровской оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» и король выразил желание, чтобы на спектакле присутствовал автор. Вагнер снова приехал в баварскую столицу — на этот раз не как изгнанник, а как триумфатор. Сами мюнхенцы, еще совсем недавно угрожавшие чуть ли не революцией, если «злой гений короля» немедленно не покинет их город, теперь восторженно рукоплескали

«светлому гению немецкой музыки». Это была победа. Но не та окончательная победа над пошлостью, косностью и безвкусицей публики, о которой мечтали Людвиг и Вагнер, не рождение *нового человека*, а просто отражение общего подъема национального самосознания в преддверии объединения Германии во Второй рейх; победа не *духовная*, а *политическая*. И если Вагнер после долгих лет гонений и унижений был действительно первое время опьянен столь явным выражением восторга публики, то Людвиг с его чувствительностью уже давно понял бесполезность борьбы за человеческие души. Его охлаждение к Вагнеру было на самом деле разочарованием в возможности торжества их *общего дела*, ведь король видел в Вагнере не человека, а в первую очередь проводника своих собственных духовных идеалов.

Но даже осознав тщетность этой борьбы, Людвиг идет до конца и способствует осуществлению давней мечты Вагнера — обрести собственный театр. Да, строительство Байройтского театра, благодаря финансированию добровольных «патронатных обществ», было начато. Но когда эти общества оказались бессильны собрать нужные суммы, когда даже у самого Вагнера угасла последняя надежда и он готов был публично объявить, что его дело проиграно, вмешался «ангел-хранитель» Людвиг II и выдал авансом средства, необходимые для завершения предприятия. Он сделал для своего кумира всё, что мог.

Перед открытием Фестшпильхауса в 1876 году Людвиг II первый и единственный раз посетил Байройт для присутствия на представлениях вагнеровской тетралогии. Вагнеру он подарил ширмочку для свечей из слоновой кости, тончайшей резьбы, с изображением сцены в волшебном саду между Парцифалем и Кундри^[447]. Хотел ли *Парцифаль* — Людвиг своим

подарком в очередной раз благословить Вагнера на создание его священной мистерии и тем самым показать, что мысленно он всё равно остается верен их идеалам? Как знать...

Последующие годы Людвиг очень редко виделся с композитором, но оставался верным почитателем его гения. Последняя телеграмма короля Вагнеру датирована 2 января 1883 года, ответное письмо — 10 января. Когда же до Людвига дошло трагическое известие о смерти Вагнера, он горько заплакал, а затем срочно послал своего генерал-адъютанта встретить гроб с телом композитора на баварской границе и возложить на него венок из лавровых и пальмовых ветвей и цветов с надписью «Король Людвиг Баварский — великому артисту, поэту слова и музыки, Рихарду Вагнеру». Этот венок провожал гроб Вагнера до могилы ^[448].

Так закончилась *великая* дружба и *великая* борьба за *великое* Искусство. Жизнь Вагнера после «погружения в сказку» снова вошла в обычное русло; и на этом пути его ждали новый приют, *новая жена и новый друг*.

Глава девятая

НОВАЯ ЖЕНА И НОВЫЙ ДРУГ (1866 год — февраль 1871 года)

Вагнер и Людвиг II, как две одинаково заряженные частицы, оттолкнулись, придав друг другу определенный импульс. Жизнь короля отныне поворачивается в сторону своего трагического конца; жизнь композитора — к вершинам творчества и славы. Каждый из них выполнил по отношению к другому определенную миссию, после завершения которой они — в эмоциональном плане — стали друг другу не нужны. Об этом говорят хотя бы те редкие, можно сказать, вымученные встречи, происходившие скорее по инерции, чем вследствие действительной необходимости общения. При этом Людвиг продолжал снабжать Вагнера деньгами, от которых тот никогда не отказывался. Они по-прежнему обменивались письмами, в которых клялись в вечной дружбе, но на самом деле этой былой сердечной доверительной дружбы больше не было. Людвиг переживал разрыв гораздо сильнее; Вагнер утешился довольно быстро. Ему было не привыкать утрачивать иллюзии. Сначала его отвергла революция, теперь — королевская власть. Значит, надо встать над тем и другим — *над человечеством*. И этому импульсу он обязан Людвигу II! При этом сам баварский монарх встал на путь эскапизма^[449], Вагнер же вернулся к действительности, окончательно отрезвев от абстрактных мечтаний, и стал с удвоенной силой воплощать в жизнь свои идеалы — пусть смелые, зато вполне *реальные и осуществимые*.

Можно сказать, что 10 декабря 1865 года Вагнер пережил свое «второе изгнание из Германии». Именно

так он воспринимал вынужденный отъезд из Мюнхена. Обида была огромной. Германия в лице неблагодарных баварцев вновь не пожелала стать «страной Вагнера». Что ж, мятежному композитору — уже в который раз — раскроет свои объятия благодатная и мирная Швейцария.

Во время бесприютного скитания в поисках нового места жительства Вагнера, который находился тогда в Марселе, настигло трагическое известие: 25 января 1866 года в Дрездене умерла Минна. Его давно уже практически ничего не связывало с женой, кроме обязательных ежемесячных денежных выплат. Несмотря на то, что его сердцем владела другая, этот «супружеский долг» Вагнер исполнял регулярно, даже тогда, когда сам едва сводил концы с концами. Почувствовал ли он теперь освобождение *от всех* своих обязательств? Поняла ли Козима, что их с Вагнером счастье отныне находится в ее руках? Во всяком случае, смерть бедной Минны расставила все точки над «і» в отношениях неприкаянных любовников. Сама того не сознавая, Минна самым фактом своего существования находилась по одну сторону баррикад с Гансом фон Бюловом, оставшимся с ее смертью в меньшинстве. Любовный «четырехугольник» распался, «треугольник» же был «нежизнеспособен»; препятствием для неизбежной развязки оставались лишь католический брак четы Бюлов, не предусматривавший развода, и придворная служба Ганса, требовавшая соблюдения определенных моральных правил.

Сообщение о смерти Минны застало Вагнера слишком далеко от Саксонии; он, даже если бы захотел, не смог бы отдать жене последний долг... 26 января он написал из Марселя письмо старому дрезденскому другу Антону Пузинелли^[450]: «...Твоя телеграмма с печальным известием была передана сюда по

телеграфу из Женевы. Это могло быть сделано только вчера, так как я уехал в прошлый понедельник, очень часто менял города и только вчера дал знать, чтобы все письма и телеграммы пересылались сюда. После тяжелой ночи наступило утро, и я чувствую себя в состоянии полного оцепенения — иначе определить мое настроение я не могу: упорно стараюсь на чем-то сосредоточить свои мысли, сам не зная, на чем именно. Мера моих страданий переполнена. *Природа предназначила меня творить и создавать всё новые и новые художественные образы среди тихой жизни, ограждаемой любящим человеком* (курсив наш. — М. З.). А между тем мне приходилось идти такими неверными, фальшивыми путями, что могу взирать на мир только с улыбкой, которая должна казаться безумной... Жду от тебя, согласно твоей сегодняшней телеграмме, письма в Женеве и надеюсь, что в начале будущей недели оно будет там. Тогда я подробнее узнаю, как всё это случилось и что вы сделали, ты и мои дрезденские друзья, для устройства похорон жены. Уверен, что, при вашей дружеской заботливости, жена моя предана земле с такими же почестями, какие ей были бы оказаны, если бы она умерла на руках счастливого ее любовью супруга... Мир, мир страшно истерзанному сердцу несчастной женщины!!!.. Всё решительно складывается так, чтобы причинить моему сердцу страдания и мучить его тоской! Оно должно быть здоровым и сильным, оно должно выдержать всё, что обрушивается на него. Моя бедная жена погибла оттого, что она от природы не была рождена для борьбы. Какие страдания! Какой ужас! О, теперь можно ей завидовать: борьба прекратилась для нее без всякой боли! Когда же, когда обрету и я свой покой?..» ^[451]

Значат ли эти слова, что Вагнер до сих пор не верил в то, что для него еще возможна «тихая жизнь,

ограждаемая любящим человеком», другими словами, что счастье с Козимой ждет его впереди? Пока что черная полоса для Вагнера продолжалась: изгнание, смерть жены... Последней каплей стала смерть любимого пса Поля, похороненного в саду дома в Женеве, где Вагнер снял квартиру. В светлое будущее верила лишь Козима, верила безоговорочно. И боролась, *боролась до конца!*

Восьмого марта она, отбросив все условности и «договоренности о соблюдении приличий», в одиночку приехала к Вагнеру в Женеву. После «баварского скандала», нападок прессы, обвинений чуть ли не во всех преступлениях против морали и, наконец, невыносимой для обоих вынужденной разлуки влюбленные воспринимали новую встречу как подарок небес. Они отправились в романтическое путешествие по Швейцарии, посетив Лозанну, Берн, Люцерн. Идиллически красивый пригород последнего — Трибшен (*Tribschen*) — особенно привлек их внимание. 30 марта, гуляя по Трибшену, они облюбовали одиноко стоящую среди парка старинную виллу. Идея снять ее пришла к Вагнеру и Козиме одновременно. Козима утверждала, что Рихарду здесь будет удобно и спокойно работать, а она обязательно приедет к нему, как только в очередной раз представится возможность. Пока же ей необходимо вновь уехать в Мюнхен, к мужу и детям, чтобы не возник новый виток скандала. К тому же она решила откровенно поговорить с Гансом, так как уже была не в состоянии жить в атмосфере обмана.

После отъезда Козимы Вагнер 4 апреля еще раз посетил Трибшен и снял на шесть лет приглянувшуюся им виллу за пять тысяч франков не без финансовой помощи Людвига II, решившего — возможно, в компенсацию за «изгнание» — оплачивать проживание Вагнера в Швейцарии. Вагнер интуитивно чувствовал, что этому дому предстоит стать новым убежищем,

новым приютом для Летучего голландца, каким он часто ощущал себя. И самое главное — он, наконец, окончательно поверил, что именно здесь вскоре обретет *настоящую семью*.

Пятнадцатого апреля Вагнер переехал в Трибшен и стал обуустраивать новое жилище в романтическом духе по своему вкусу. Используя игру слов, он дал вилле имя *Tribschen*, что, с одной стороны, фонетически почти повторяло название местности *Tribschen*, а с другой — олицетворяло тот эмоциональный душевный порыв, с которым вместе со своей любимой остановил свой выбор на новом убежище. (*Trieb* по-немецки означает «порыв», «стремление»; но, возможно, это был также философский намек на быстротечность бытия: *Tribsand* переводится как «зыбучие пески».) Именно с таким грамматическим нюансом он и стал писать название своего приюта в корреспонденции.

Вскоре композитор обзавелся и новой собакой — ньюфаундленд Русс (*Russ*) стал на долгие годы его верным спутником. Впоследствии этот пес, доживший до 1875 года, будет похоронен в саду виллы «Ванфрид» в Байройте, а еще позднее в этом же саду найдет свой последний приют и сам Вагнер...

Уже 12 мая в Трибшен вновь приехала Козима. На этот раз вместе с дочерьми Даниелой, Бландиной и малышкой Изольдой — любимицей отца. В окружении родных людей и прекрасной швейцарской природы Вагнер почувствовал прилив вдохновения и начал, по собственным словам, «создавать всё новые и новые художественные образы среди тихой жизни, ограждаемой любящим человеком». Он был счастлив, как никогда прежде, и с новыми силами взялся за «Нюрнбергских мейстерзингеров», а в перерыве продолжал диктовать Козиме перипетии своей биографии.

A photograph of a handwritten manuscript page, likely a page from Richard Wagner's autobiography 'My Life' as written by Cosima Wagner. The text is in German, written in a cursive hand. At the top, there is a date '17. Juli 1865' and a page number '1'. The handwriting is dense and fills most of the page. There are some corrections and insertions visible throughout the text.

**Первая страница автобиографии Рихарда Вагнера
«Моя жизнь», записанной Козимой Вагнер. 17 июля
1865 г.**

В 53-й день рождения, 22 мая, Вагнер удостоился королевского визита. Людвиг II инкогнито, под именем Вальтера фон Штольцинга (героя вагнеровских «Мейстерзингеров»), прибыл в Трибшен. Праздник в тихом семейном кругу удался на славу. Людвигу весьма понравилось новое жилище Вагнера, а сам хозяин был польщен тем, что король не оставляет его своим вниманием. На несколько мгновений обоим показалось, что все интриги и недоразумения остались в прошлом. Однако, вернувшись в Баварию, Людвиг вновь почувствовал на себе, что королям запрещено отступать от светского этикета и запросто навещать «неблагонадежных особ». Скандал, разумеется, разразился, и стоило огромных трудов его замять.

Тем временем 6 июня Ганс фон Бюлов подал Людвигу II прошение об отставке с поста королевского капельмейстера. Находиться на официальной службе, не имея безупречной репутации, было неслыханной дерзостью. В католической Баварии, при королевском дворе, никто не разрешил бы ему развод с Козимой, которая и сама была католичкой. А значит, оставаясь в Баварии, вновь пришлось бы изворачиваться, соблюдать видимость приличий и бесконечно врать общественности, прекрасно знающей правду, несмотря на все титанические усилия скрыть ее. Ганс разрывался между долгом служения высокому искусству (читай — *вагнеровскому* искусству) и собственными чувствами, с которыми, похоже, никто не собирался считаться. Кроме того, после откровенного объяснения с Козимой и ее отъезда к Вагнеру Ганс понял, что для него будет лучше покинуть места, слишком болезненно напоминающие ему о предательстве самых близких людей.

Король холодно принял эту отставку.

Впоследствии, 8 сентября 1869 года, вспоминая перипетии того времени, Вагнер писал старому другу Петеру Корнелиусу^[452]: «До сведения Его Величества были доведены слухи, позорящие честь госпожи ф<он>. Б<юлов>. При таких условиях для нее оставалось только одно — порвать навсегда с Мюнхеном и добиться развода с мужем, имя и честь которого она хотела оградить от ненависти враждебных ей людей. Совершенно разумно она советовала ему — еще несколько месяцев назад — оставить колебания и решиться на развод. Она полагала, что такой шаг создал бы более благоприятные условия для его дальнейшего пребывания в Мюнхене: тогда никто не имел бы права утверждать, что своим положением он обязан

снисходительности супруги (находились „доброжелатели“, которые действительно утверждали, что, прекрасно зная про измену жены, Бюлов остается с ней лишь для того, чтобы не потерять выгодное место дирижера Мюнхенского придворного театра. — *М. З.*). Во имя этой цели она даже готова была принять на себя все жестокости бракоразводного процесса.

Бюлов поблагодарил ее, согласился с ее советом, но в свою очередь заявил, что всё происходящее теперь в Мюнхене вызывает в нем сильнейшее отвращение, так что, при таких обстоятельствах, он всё равно отказался бы от своего места. Относительно всего этого имеются документальные данные, переданные мною в надежные руки, и я оставил за собой право сослаться на них в случае необходимости»^[453].

Бюлов собрался уехать в Базель и заняться там преподавательской деятельностью, но предварительно решил сам съездить в Трибшен, чтобы, по крайней мере, попытаться «сделать хорошую мину при плохой игре». 10 июня он явился к Вагнеру и между ними состоялся серьезный разговор. Чтобы не давать пищу сплетням, Вагнер снова, как это уже было перед Людвигом II, призвал «ложь во спасение» — написал открытое письмо для публикации в прессе, в котором защищал Козиму от всех «клеветнических нападок». После этого уже в который раз «воссоединившаяся» во имя пресловутого соблюдения внешних приличий чета Бюлов вместе с детьми покинула Трибшен и вернулась в Мюнхен для улаживания последних неотложных дел перед отъездом Ганса в Базель.

Однако эти семейные дразги вскоре отошли для всех на второй план перед лицом гораздо более серьезных потрясений. Бавария была втянута Австрией в войну с Пруссией, несмотря на всё нежелание Людвига II переходить к открытым военным действиям.

Еще в ноте от 31 марта 1866 года к правительствам Австрии и Пруссии баварское правительство призывало воздержаться от военного конфликта, предлагая немедленно начать переговоры. Но эти призывы ни к чему не привели. Под давлением австрийцев Людвиг II был вынужден 10 мая объявить мобилизацию. Бавария обязалась выставить армию численностью около 50 тысяч человек, а также согласовывать все свои военные действия с австрийским командованием. 17 июня, после вторжения Пруссии в Ганновер, Гессен и Саксонию, Австрия официально объявила о начале войны. После нескольких неудачных для баварской армии сражений и сдачи 31 августа прусским войскам Нюрнберга баварское правительство заключило с Пруссией трехнедельное перемирие, вступающее в силу 2 августа. Оставшаяся без союзника Австрия была в скором времени окончательно разгромлена и больше не смогла восстановить свое прежнее политическое влияние. 22 августа между Баварией и Пруссией был заключен мирный договор, по которому первая уступала второй часть своих северных земель (правда, большого ущерба в смысле сокращения территории она не понесла) и должна была выплатить 30 миллионов марок военной контрибуции. Но вместе с тем были достигнуты и позитивные результаты: был заключен наступательный и оборонительный прусско-баварский союз, положивший начало объединению Германии. Формально Людвиг II еще оставался королем, но фактически он с тех пор был принужден считаться с Вильгельмом I и Бисмарком... [\[454\]](#)

Воспользовавшись тем, что военный конфликт отвлек внимание мюнхенской публики от перипетий взаимоотношений между Людвигом II, Вагнером и четой Бюлов, Козима решила попытаться сама разрубить этот гордиев узел. Во имя чего продолжать мучить себя,

мужа и возлюбленного? Всё уже решено, обратной дороги нет — жить с Гансом она не будет. А общественное мнение? Нет ничего более продажного и ничтожного, чем мнение бездушной и ханжеской толпы! 15 сентября Ганс один уехал в Базель, где вскоре стал давать уроки игры на фортепьяно. А уже 28 сентября Козима фон Бюлов, уже в который раз демонстративно бросив вызов обществу, приехала в Трибшен к Вагнеру и стала ожидать того момента, когда, наконец, сможет гордо называть себя Козимой Вагнер. В то время она находилась на четвертом месяце беременности, и не было сомнений, что отец этого ребенка — не Ганс, а Рихард.

Осень и два месяца зимы прошли в счастливом и тревожном ожидании. 17 февраля 1867 года в Трибшене Козима родила четвертую дочь Еву — второго ребенка Вагнера. Всё последнее время композитор усиленно работал над «Нюрнбергскими мейстерзингерами», которых он так надолго забросил перед переездом в Трибшен. Искусство и любовь вновь слились для Вагнера воедино. Поэтому девочка и получила свое имя — в честь красавицы Евы Погнер, героини «Мейстерзингеров».

Остаток зимы и весну Вагнер и Козима наслаждались покоем и семейным счастьем в Трибшене. Он работал, диктовал мемуары; она занималась детьми и вела домашнее хозяйство. Время летело незаметно.

Однако — на счастье или несчастье Вагнера — в Мюнхене Людвиг II старался сделать всё возможное, чтобы музыкальные драмы его кумира всё же увидели свет рамп. С отъездом композитора из Баварии антивагнеровские настроения среди мюнхенской публики постепенно улеглись и постановки его произведений перестали грозить публичным скандалом и бунтом. Более того, мюнхенцы внезапно

возгордились, что являются современниками великого музыканта, и пожелали видеть его творения на сцене родного города.

Пятого апреля Вагнер приехал в Мюнхен для аудиенции у Людвига II. Он убеждал короля, что есть только один человек, способный самым наилучшим образом поставить в Мюнхене его произведения, — Ганс фон Бюлов, «вагнеровский идеальный дирижер», как сам композитор называл его! Людвиг не мог не понимать, что Бюлов действительно является одним из лучших дирижеров своего времени и может считаться гордостью баварского театрального искусства. Семейный скандал уже был отодвинут на второй план; о нем достаточно подзабыли. Поэтому Гансу фон Бюлову возвращался пост королевского капельмейстера; более того, он назначался руководителем открывшейся в Мюнхене Королевской музыкальной школы. Вагнер поспешил в Базель, чтобы лично сообщить об этом Гансу. По крайней мере, на людях оба делали вид, что их интересует одно лишь искусство, а взаимоотношения носят по-прежнему дружески-деловой характер. Вскоре фон Бюлов прибыл в Мюнхен и заступил на старую и новую должности. Козиме вновь пришлось, несмотря на принятые ранее решения, вернуться к мужу, чтобы не подрывать новыми ненужными сплетнями *великое театральное предприятие*.

Летом 1867 года в Мюнхенском придворном театре под управлением Ганса фон Бюлова шла постановка «Тангейзера». Король пожелал, чтобы Вагнер не просто присутствовал на премьере, но принимал непосредственное участие в ее подготовке. Он снял для композитора усадьбу «Престеле» под Штарнбергом, снова в непосредственной близости от своего замка Берг. Вагнер вынужден был подчиниться желанию короля и на время покинуть Трибшен.

Первого августа 1867 года премьера «Тангейзера» с успехом прошла на мюнхенской сцене (спектакль был поставлен в парижской редакции). Надо отдать должное мужеству и таланту Ганса фон Бюлова: ради торжества искусства он был способен забывать причиненную ему боль и с полной самоотдачей выкладывался как на репетициях, так и на самом спектакле. Успех, сопутствовавший мюнхенской премьере «Тангейзера», во многом является его заслугой.

На волне этого успеха было принято решение вслед за «Тангейзером» поставить «Лоэнгрина». Но тут случился совершенно неожиданный конфликт, повлекший за собой очередной виток охлаждения в отношениях композитора и короля. Людвиг II единолично решил заменить исполнителя главной партии. Первоначально предполагалось, что партию Лоэнгринга будет петь давний друг Вагнера Йосеф Тихачек. Но королю показалось, что в образе лучезарного Лебединого рыцаря более уместно будет выглядеть не шестидесятилетний ветеран сцены, а гораздо более молодой исполнитель, и он, не посоветовавшись с Вагнером, настоял на кандидатуре восходящей звезды мюнхенской оперы Генриха Фогля (*Vogl*). Композитор был уязвлен вдвойне. Во-первых, он считал, что никто — даже король — не имеет права вмешиваться в выбор певцов для его опер; во-вторых, чувствовал себя неловко перед Тихачеком, которому партия Лоэнгринга в мюнхенской постановке была уже обещана. Несмотря на то, что Фогль впоследствии вполне оправдал доверие короля и прекрасно показал себя на спектакле, Вагнер, крайне раздраженный, немедленно покинул Мюнхен и вернулся в Трибшен.

Здесь его душевное равновесие было восстановлено. Все свои силы он отдал работе над «Мейстерзингерами», которая, по мнению автора, до

сих пор продвигалась крайне медленно. Теперь дело пошло. Еще не закончив партитуру, Вагнер писал: «Это — мой шедевр, лучшее из моих произведений»^[455]. 24 октября 1867 года он, наконец, завершил свое детище, свою первую и единственную *комическую оперу*, которая, тем не менее, несет на себе отпечаток *музыкальной драмы*.

Драматизмом, на первый взгляд незаметным, овеян образ одного из главных действующих лиц «Мейстерзингеров» Ганса Сакса. Его имя неразрывно связано с Нюрнбергом. Вагнер, серьезно изучивший нюрнбергскую хронику И. К. Вагензейля^[456] и глубоко погружившийся в атмосферу «воплощения имперской старины», сумел максимально точно и приближенно к оригиналу воссоздать картины жизни Нюрнберга времен Ганса Сакса с подлинной любовью к предмету. Кстати сказать, Людвиг II, не любивший городов с их суетой и толчеей, именно к Нюрнбергу относился более терпимо. После достопамятного изгнания Вагнера из Мюнхена король, как мы помним, в гневе даже хотел перенести столицу Баварии именно в Нюрнберг. Такое желание можно считать обоснованным и во многом справедливым. Нюрнберг имеет славу «самого немецкого города Германии». И это не случайно: его история и культура отражают все ключевые моменты развития страны на протяжении веков вплоть до наших дней. Он во всём «самый»: по своему духу он не только «самый немецкий», но и «самый средневековый», «самый имперский», «самый культурный», «самый противоречивый» — город Ганса Сакса и Альбрехта Дюрера, город рождественских пряников и пряных колбасок, город Нюрнбергских законов^[457] и Нюрнбергского процесса... Исходя из значимости в истории именно Нюрнберг должен был бы стать столицей Баварии вместо Мюнхена и столицей

Германии вместо Берлина, а ему досталась лишь скромная миссия столицы маленькой баварской Средней Франконии. Но кто не бывал в Нюрнберге, тот не знает Германии. Возможно, поэтому-то и появился в творчестве «самого немецкого композитора» Ганс Сакс — поэт, композитор, мастерзингер, «лицо» Нюрнберга, герой «самой немецкой оперы Вагнера».

Реальный Ганс Сакс родился 5 ноября 1494 года в семье портного, обучался сапожному делу, был настоящим нюрнбергским ремесленником. Еще будучи странствующим подмастерьем, он в 1516 году оказался в Инсбруке при дворе императора Максимилиана I, где изучал искусство мастерзанга. В 1520 году он вернулся в родной Нюрнберг. Приняв учение Мартина Лютера, Сакс стал писать стихи, посвященные идеям Реформации, а в 1558-м сам начал издавать свои произведения. Уже при жизни он был одним из самых популярных мастерзингеров. Всего ему принадлежат более шести тысяч (!) стихотворений, драм, диалогов, песен, памфлетов. Знаменитый мастер-певец прожил долгую и славную жизнь, скончавшись 19 января 1576 года. И ныне в Нюрнберге на площади, носящей имя Ганса Сакса (*Hans-Sachs-Platz*), стоит памятник ему. Дом, в котором он родился, жил и умер, был разрушен во время бомбардировок британской авиации в 1945 году, но на его месте жителями Нюрнберга установлена мемориальная доска в память о знаменитом земляке, которого Рихард Вагнер *воскресил* в опере «Нюрнбергские мастерзингеры».

Работая над оперой, первые наброски к которой относятся еще к лету 1845 года, Вагнер опирался, помимо упомянутой хроники Вагензейля, на книгу Я. Гримма «О старонемецком мастерзанге», новеллу любимого с юности Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», а также на произведения самого Г. Сакса, ставшего у Вагнера воплощением духа

подлинного национального искусства. Автор признавался: «Я изобразил Ганса Сакса последним представителем народного творческого духа и, в этом освещении, сопоставил его с мещанством мейстерзингеров, комичному табулатурно-поэтическому педантизму которых я дал чисто индивидуальное выражение в фигуре „метчика“. Как известно (или, может быть, нашим критикам это и неизвестно), метчик — это был поставленный от цеха певцов наблюдатель, который обязан был „отмечать“ ошибки против правил, допущенные исполнителями, особенно теми, которые стремились поступить в цех. Все эти ошибки он отмечал штрихами, и тот, кто получал известное количество таких штрихов, считался „срезавшимся“»^[458]. Безусловно, вводя в оперу фигуру метчика Бекмессера, «срезавшего» при вступлении в цех Вальтера фон Штольцинга, Вагнер не только стремился придать своему произведению дополнительную комическую составляющую, но и изящно отомстил всем современным ему критикам истинного искусства. Своим критикам!

Молодой франконский рыцарь Вальтер фон Штольцинг пришел на богослужение в церковь Святой Екатерины^[459] в Нюрнберге. Но сосредоточиться на молитве он никак не может — все мысли его заняты образом сидящей неподалеку прекрасной Евы, дочери золотых дел мастера Погнера. Вальтер никогда не встречал ее раньше и не знает, есть ли у нее жених. Кормилица девушки, Магдалена, сообщает молодому человеку: Ева еще ни с кем не обручена, но будет выдана замуж за победителя состязания певцов, назначенного на завтра. Вальтер самонадеянно решает принять в нем участие, завоевать победу и сердце красавицы. По окончании службы священник уступает

место в церкви ученикам мастерзингеров, чтобы те приготовили всё необходимое для собрания гильдии мастеров пения. Давид, жених Магдалены, ученик самого Ганса Сакса, лучшего мастерзингера Нюрнберга, объясняет Вальтеру каноны искусства мастерзанга — табулатуру. Правда, все окружающие сомневаются в возможности Вальтера вступить в гильдию. Наконец собираются сами мастерзингеры, среди которых находится городской писарь Бекмессер, уверенный, что победа в состязании достанется именно ему. Его волнует только одно: Погнер твердо заявил, что выдаст свою дочь замуж за победителя-мастерзингера, но при условии, что она сама «сердцем» одобрит кандидата. Если же победитель окажется ей не мил, то она вообще не сможет выйти замуж! Мастера объявляют о начале испытания для Вальтера фон Штольцинга. Бекмессер тем временем вызывается быть метчиком и отмечает на грифельной доске все его ошибки. По окончании экзамена доска оказывается сплошь покрыта пометками Бекмессера. Не может быть и речи о принятии в гильдию столь непрофессионального соискателя. Лишь Ганс Сакс отдает должное таланту юноши, но оказывается в меньшинстве...

Вечерние сумерки окутывают расположенные по соседству дома ювелира Погнера и башмачника Ганса Сакса. Ева, возвращаясь с прогулки, хочет узнать из первых рук подробности испытания молодого рыцаря. Мастерзингер безнадежно влюблен в юную соседку... Вальтер, потерявший всякую надежду одержать победу в состязании певцов, пытается уговорить Еву бежать вместе с ним. Ганс Сакс, слышавший их разговор, решает помешать скандалу. Видя, что Ева убежала из дома в платье Магдалены, он вытаскивает на улицу свой рабочий столик и затягивает песню. Ева с Вальтером вынуждены скрыться за

деревом. Появившийся Бекмессер жаждет спеть Еве серенаду, чтобы заранее убедиться, что его песня на завтрашнем состязании понравится возлюбленной. Сакс предлагает ему свои услуги в качестве метчика и громкими ударами молотка по сапожной колодке оповещает незадачливого влюбленного о всех его «грехах против искусства». Чтобы заглушить удары Сакса, писарь поет всё громче и громче, запыхавшись и каждый раз вздрагивая, но мужественно пытаясь нежно выводить мелодию. Вскоре он вынужден выкрикивать каждое слово резко и отрывисто, что еще более увеличивает комизм исполнения. На звуки этой своеобразной «серенады» из окна вместо Евы выглядывает Магдалена. Настает черед Давида поволноваться: он решает, что писарь объясняется в любви его невесте! Недолго думая, Давид набрасывается с кулаками на Бекмессера. Шум драки будит всех соседей, со сна они выскакивают из своих домов, завязывается всеобщая баталия. Воспользовавшись неразберихой, Вальтер и Ева пытаются ускользнуть, но дорогу им преграждает Ганс Сакс. Он вталкивает Еву в дом ее отца, а Вальтера — в свой собственный. Постепенно все успокаиваются. К приходу ночного сторожа улица пуста и залита лунным светом.

На следующее утро Ганс Сакс сидит в одиночестве в своей мастерской, читая старинный фолиант, а на самом деле предаваясь грустным раздумьям. Ева любит другого, и он не будет препятствовать ее счастью — более того, всеми силами поможет обрести его. У самого же великого мейстерзингера остается лишь искусство, которому он будет верен всю жизнь! Входит Давид. Он удручен вчерашней дракой и думает, что мастер сердит на него. Добродушный Сакс успокаивает ученика, велит ему принарядиться по случаю праздника — ведь наступил День святого Иоанна и состоится

состязание мейстерзингеров. Вместо ушедшего Давида в мастерской появляется Вальтер. Ему только что снился удивительный сон — он встретил свою возлюбленную в райском саду. Сакс предлагает сделать содержание этого сна основой поэтической баллады, дает юноше бесценные советы по овладению мастерством мейстерзингеров и записывает стихи, тут же сочиненные Вальтером. Вскоре оба удаляются, чтобы переодеться к празднику. В дверях мастерской появляется Бекмессер, видит лежащие на столе листки, узнает почерк Сакса и думает, что эти стихи написал он. Значит, Сакс тоже хочет посвататься к Еве? Бекмессер, воровски оглядываясь, быстро прячет листок в карман. Вошедший в комнату Сакс замечает кражу, но успокаивает незадачливого «жениха»: сам он не будет выступать в состязании и готов подарить Бекмессеру этот текст. Правда, ведь спеть его будет так сложно! Писаря это не волнует: стихи Сакса всегда признавались самыми лучшими; значит, сегодня, выдав их за свои, он обязательно одержит победу! Тем временем в мастерскую входит Ева в надежде еще раз увидеть Вальтера. Она придумала хитрый предлог для своего визита — ей нужно починить башмак. Вслед за ней появляется переодетый в праздничное платье Вальтер. Сакс, пытаясь скрыть собственные чувства за шуткой, благословляет влюбленных. Ева со слезами благодарности обнимает мастера. Входят Давид с Магдаленой. Ганс Сакс совершает шуточный обряд посвящения Давида в подмастерья — дает ему пощечину. Магдалена счастлива.

На широком лугу на берегу реки Пегниц собрались празднично одетые жители Нюрнберга с женами и детьми. Луг украшен многочисленными знаменами различных цехов; ученики мейстерзингеров исполняют обязанности герольдов. Только что прибыл башмачный цех во главе с Гансом Саксом, которого торжественно

приветствует весь собравшийся народ. Начинается состязание мейстерзингеров. Первым выступает Бекмессер. Он пытается спеть песню на украденные у Сакса стихи, но мелодия, которую он сочинил, столь плоха, что вызывает лишь насмешки. В гневе Бекмессер обвиняет Сакса в обмане — мол, тот нарочно подсунул ему плохие стихи, — после чего с позором убегает. Тогда сам мастер объявляет, что песня прекрасна, он сам был бы неспособен написать такие проникновенные строки; просто Бекмессер ничего в них не понял. Не угодно ли теперь послушать настоящего автора? Вперед выступает Вальтер фон Штольцинг. Все очарованы песней рыцаря и единогласно присуждают ему победу в состязании. Вальтер принимает из рук Евы венок победителя. Погнер благословляет жениха и невесту. Однако от чести называться отныне мейстерзингером Вальтер фон Штольцинг поначалу отказывается — его уязвленное самолюбие не может простить мастеров за то, что они вначале смеялись над ним. Тогда к Вальтеру вновь обращается Ганс Сакс. В своей пламенной речи он говорит о том, как важно, смирив гордыню, чтить славные традиции верности истинному искусству, мастерству и национальному духу. Ева снимает венок с головы Вальтера и венчает им Ганса Сакса. Сам он берет из рук Погнера цепь со знаками отличия мейстерзингера и, надев ее на Штольцинга, нежно обнимает молодых. Народ, ликуя, поет хвалу великому искусству и его носителю — Гансу Саксу.

На первый взгляд кажется, что «Нюрнбергские мейстерзингеры» стоят особняком в творчестве Вагнера. Действительно, здесь нет обязательного мифологического сюжета, богов и героев, бьющих через край страстей, а наоборот, показана спокойная и патриархальная жизнь простых мастеровых, занятых

своими повседневными заботами. Особенно сильно поражает контраст «Мейстерзингеров» с «Тристаном и Изольдой»: первая опера — блестящая сатира, демонстрирующая антагонизм между бездарями-педантами и гением-самородком; вторая — мрачная трагедия, в которой, по словам А. Лиштанберже, «любовь является могучей силой смерти». Другими словами, «Мейстерзингеров» очень часто определяют как оперу *оптимистическую* в отличие от наивысшего воплощения вагнеровского *пессимизма* — «Тристана». Так ли это на самом деле?

Мы уже не раз говорили о том, что Вагнер во всем, что непосредственно касается его творчества, не противоречив, а необычайно последователен. Противопоставлять друг другу его произведения, равно как и целые периоды творчества, было бы явной ошибкой. Здесь уместно привести одно высказывание, посвященное, правда, не Вагнеру, а его «другу-врагу» Фридриху Ницше. «На самом деле различие между этими „периодами“ примерно такое же, как между пролетами лестницы: каждый новый пролет вроде бы и впрямь разворачивает идущего в противоположную сторону, однако по сути направление остается тем же — вверх»^[460], — пишет И. А. Эбаноидзе. Пожалуй, точнее не скажешь.

И в данном случае Вагнер не был бы Вагнером, если бы ограничился лишь социальной сатирой и поверхностными водевильными страстями с обязательным хеппи-эндом. Гений композитора соединил несоединимое — комедию с подлинной глубокой человеческой драмой, которая разыгрывается, невидимая для зрителя, в душе благородного и умудренного жизнью Ганса Сакса. Именно эта жизненная мудрость и позволяет ему пожертвовать своим собственным счастьем во имя счастья той,

которую он любит — всем сердцем, отрекаясь от самого себя, любит *по-вагнеровски*. Ганс Сакс призван служить искусству. Но значит ли это, что настоящий художник обречен на одиночество? Может быть, образ Ганса Сакса есть высшее проявление шопенгауэровского отречения от Воли? Или Ганс Сакс продолжает собой череду вагнеровских «персонажей искупительной жертвы во имя Любви», в ряду которых Сента, Елизавета, Изольда, тем самым перебрасывая мостик между ранним «Летучим голландцем», ознаменовавшим собой становление творческого кредо Вагнера «Тангейзером» и созданным в пору зрелости «Тристаном»? Всё это так. Следующей ступенью «лестницы в небо» станет лебединая песнь — «Парсифаль».

А значит, «Мейстерзингеров» не только нельзя противопоставлять «остальному Вагнеру», но необходимо рассматривать как наиболее логичное продолжение и дальнейшее непрерывное последовательное развитие философских и творческих взглядов композитора. Необходимо еще и потому, что, поскольку Вагнер претендует на *универсальность*, значит, и патриархальная жизнь простого, наивного — естественного в философском смысле, то есть не испорченного цивилизацией, а стало быть, наиболее достойного — человека не могла быть им не затронута.

Что же касается пресловутого «национального духа» оперы, который некоторыми недобросовестными критиками выдается за проявление чуть ли не вагнеровского нацизма, то хочется подчеркнуть следующее. Во-первых, Вагнер, будучи по рождению немцем, несмотря на свою *наднациональную идею*, остается патриотом, в чем вряд ли можно его упрекать. Во-вторых, речь в опере идет не о политике, а об искусстве и только о нем; стараться сохранить свои исконные традиции, к чему напрямую призывает Вагнер

устами Ганса Сакса, — дело весьма благородное для любого деятеля искусства любой страны. И, наконец, в-третьих, обвинять Вагнера за усилия по созданию *национальной* немецкой музыки — всё равно что обвинять, например, М. И. Глинку или М. П. Мусоргского за стремление вывести на мировую сцену национальную русскую музыку! Говоря словами Томаса Манна, «совершенно недопустимо истолковывать националистические жесты и обращения Вагнера в современном смысле — в том смысле, который они имели бы сегодня. Это значит фальсифицировать их и злоупотреблять ими, пятнать их романтическую чистоту»^[461].

Даже такой непримиримый противник Вагнера, как В. В. Стасов^[462], по поводу «Мейстерзингеров» (известных в России того времени как «Нюрнбергские певцы») не смог скрыть восторга: «„Нюрнбергские певцы“ — это апофеоз поэзии и художества, побеждающих тупое музыкальное филистерство, это выраженное в ярких сценах торжество молодости, жизни, стремящихся вперед сил — над старыми преданиями и закоснелым консерваторством... Прибавьте к этому чудесные народные сцены, то комические, то широкие и величественные... прибавьте набожные сцены в церкви, сцены народной суматохи... наконец, прибавьте милую и грациозную Еву, и вы получите такую оперу, какой вы еще никогда не видали на европейских сценах, — оперу, дышащую правдой, естественностью и красотой, как почти ни одна из остальных опер, нам известных на Западе... Несмотря на все недостатки, в общем эта опера одно из замечательнейших явлений всей существующей на свете музыки. Ничто не может сравниться с поэтичностью любовных сцен Вальтера и Евы... или с вдохновенным пением Вальтера перед собранием

народным: впечатление <от> этих великолепных сцен так глубоко, так неизгладимо, как немногое на свете, и прелестная, глубоко художественная инструментовка еще во сто раз увеличивает это впечатление. Еще никогда прежде Вагнер не поднимался до такой высоты! Слушая „Нюрнбергских певцов“, я поминутно думал про себя: „Когда же станут давать эту чудесную оперу, наконец, и у нас? Я знаю, она страшно трудна... Да что же делать, когда всё хорошее теперь так сложно! Рано ли, поздно ли, но это необыкновенное, высокоталантливое произведение должно появиться и на нашей сцене, давно уже обойдя всю Европу. Так чего же ждать еще? Чем скорее, тем лучше“»^[463]. Когда такое пишет неподкупный «идеологический противник», это дорогого стоит и заставляет умолкнуть менее авторитетных критиков.

С момента окончания «Нюрнбергских мастерзингеров» для Вагнера началась счастливая полоса. Основательно отдохнув зимой и весной 1868 года, он в середине мая прибыл в Мюнхен для подготовки премьеры «Мейстерзингеров» на сцене Мюнхенского придворного театра. Свой 55-летний юбилей Вагнер отпраздновал в присутствии Людвига II, отношения с которым вновь были восстановлены. На королевском пароходе «Тристан» они совершили круиз по Штарнбергскому озеру, а затем остановились на романтическом острове Розенинзель (*Roseninsel*), где был дан праздничный обед для избранных гостей.

Наконец 21 июня в Мюнхенском придворном театре с заслуженным триумфом прошла премьера «Нюрнбергских мастерзингеров». «Вчерашний спектакль был величественным торжеством, которое, вероятно, никогда больше не повторится. Всё время я должен был сидеть рядом с королем, в его ложе, и оттуда отвечать на овации публики. Никогда и нигде

никто не видел ничего подобного»^[464], — вспоминал Вагнер. Мюнхенская публика приветствовала автора стоя, единодушно выказав ему свое расположение. Король пожелал, чтобы и последующие премьеры проходили исключительно на сцене Мюнхенского придворного театра. У композитора было на сей счет собственное мнение, но он не стал раньше времени его высказывать.

Вернувшись в Трибшен сразу же после премьеры, Вагнер вновь возжелал тихой семейной идиллии. Козима не заставила себя долго ждать, приехала к нему и сообщила Людвигу II о «любимом Рихарде»: «Он хорошо себя чувствует в Трибшене и вносит правку в биографию»^[465]. (Напомним, что Вагнер начал писать автобиографию по просьбе Людвиг и судьба этого произведения очень интересовала короля.)

В сентябре 1868 года Вагнер и Козима отправились в свое первое совместное заграничное путешествие — в Италию. Их путь пролегал через перевал Сен-Готард в очаровательный маленький городок Стрезу (*Stresa*) и через Борромейские острова на озере Лаго-Маджоре в Геную. Пережив ужасную бурю и крупное наводнение в Северной Италии (Вагнеру наверняка вспомнилось его путешествие с Минной из Риги в Лондон, и передним вновь возник из небытия призрак Летучего голландца), Рихард и Козима в добром здравии вернулись в Германию и отправились в Аугсбург, где 14 октября расстались. Козима вернулась в Мюнхен обсуждать с Гансом фон Бюловом обстоятельства готовившегося развода, а Вагнер инкогнито (вездесущие журналисты ничего не знали об этой поездке и временно не докучали ему) отправился на свою «малую родину», где намеревался в спокойной обстановке посетить дом своей сестры Оттилии и ее мужа Германа Брокгауза, с

которыми не виделся очень давно. 2 ноября он прибыл в Лейпциг.

Здесь и произошла встреча, положившая начало странной и весьма показательной дружбе, не имевшей, правда, значительных последствий для Вагнера, в отличие от его нового знакомого, для которого она поистине стала роковой.

Фридрих Вильгельм Ницше (*Nietzsche*) годился Вагнеру в сыновья: разница в возрасте у них составляла 31 год; отец Фридриха, священник Карл Людвиг Ницше, был одноклассником композитора. Еще в 1854 году десятилетний мальчик начал пробовать писать стихи и музыкальные произведения. В церкви он получил мистический опыт сродни ощущениям Вагнера в день конфирмации, когда церковная музыка привела его в экстатический восторг. Фридрих стал мечтать о карьере музыканта. Тогда он еще был далек как от идей вагнеровских музыкальных реформ, так и от своего собственного радикализма; его непрекращаемыми авторитетами и «учителями» в музыке стали Бах, Гайдн, Моцарт и особенно Бетховен. Влияние последнего очень заметно в юношеских музыкальных сочинениях Ницше. Однако, получив в 1864 году аттестат зрелости, Ницше профессионально занялся не музыкой, а филологией: прослушал в течение двух семестров курс лекций в Боннском университете, а затем — в 1865 году — записался на четыре филологических семинара в Лейпцигском университете.

Но музыку он по-прежнему не оставлял. (Кстати, к 1864 году относятся два романа Ницше на стихи А. С. Пушкина — «Заклинание» и «Зимний вечер».) Ко времени знакомства с творчеством Вагнера (впервые он услышал его музыку в 1861 году; это было фортепьянное переложение отрывков из «Тристана и Изольды») Фридрих всё музыкальное искусство оценивал с «позиций классиков». В сентябре 1866 года

он писал своему другу Паулю Дойзену (*Deussen*): «...Музыкой я занимался мало, поскольку в Кёзене в моем распоряжении нет рояля. Тем не менее со мной оказалось переложение для клавира „Валькирии“ Рихарда Вагнера, впечатление от которой у меня самое противоречивое, так что я не решаюсь высказать никакого суждения. Большие красоты и достоинства уравниваются столь же заметными уродствами и недостатками»^[466]. Таким образом, Фридрих Ницше далеко не сразу стал «страстным вагнерианцем».

Однако уже к осени 1868 года спокойная критика творчества будущего кумира уступает у Ницше место экзальтированному восторгу. 27 октября он писал филологу Эрвину Роде (*Rohde*): «Сегодня вечером я наслаждался вступлением к „Тристану и Изольде“, а также увертюрой к „Мейстерзингерам“. Я не в силах относиться к этой музыке с критической прохладцей; каждая жилка, каждый нерв трепещет во мне, у меня давно уже не было такого устойчивого чувства отрешенности, как во время слушания названной увертюры»^[467].

А еще чуть раньше отрывок из сентябрьского письма свидетельствует о том, что Ницше познакомился не только с музыкальным, но и с литературным творчеством Вагнера: «Я открыл истинного святого филологии, подлинного и настоящего филолога, мученика, в конце концов (мученичество заключается в том, что каждый глупый литератор считает себя вправе на него помочиться). Знаешь, как его зовут? Вагнер, Вагнер, Вагнер!»^[468]

С тех пор Ницше стал мечтать о личной встрече с композитором, которая состоялась у Брокгаузов 8 ноября 1868 года. Ей предшествовала весьма комичная сцена, подробно пересказанная Ницше в письме днем позже. Взволнованный предстоящей встречей с

Вагнером, Фридрих решил как следует принарядиться. Он заранее заказал у портного фракную пару, в назначенный день с утра даже сам специально зашел за ней, несмотря на проливной дождь со снегом, но костюм оказался еще не готов. Вернувшись домой, юноша стал с нетерпением ожидать посыльного от портного, обещавшего прислать обнову к вечеру. И вот, когда времени оставалось только на то, чтобы быстро переодеться и бежать к назначенному часу в гости, явился старичок с пакетом. Но прежде чем отдать его заказчику, он стал настойчиво требовать оплатить счет прямо сейчас.

В планы Ницше не входило расплачиваться с курьером — он хотел позднее отдать деньги самому портному. Однако старичок оказался упорным и несговорчивым, а время шло... Тогда Ницше выхватил из его рук одежду и лихорадочно пытался надеть ее. Посыльный тоже не был намерен уступать. Завязалась настоящая драка между полуодетым молодым человеком и стариком-посыльным, в результате которой первому пришлось благородно признать поражение. Старик ушел вместе с вещами, а Ницше, сидя в отчаянии в одной рубашке на софе, рассматривал свой старый черный сюртук «на предмет того, достаточно ли он хорош для Рихарда». Тогда же он описал Э. Роде свои чувства: «Я ныряю в темную дождливую ночь, сам весь в черном, хотя и без фрака, зато со всё усиливающимся ощущением беллетристичности происходящего; всё мне благоприятствует, и даже в чудовищности сцены с портным есть нечто совершенно неординарное» ^[469].

Знакомство этих двух *совершенно неординарных* личностей оставило обоих очарованными друг другом. Весь вечер Ницше и Вагнер проговорили о философии Шопенгауэра, о будущем искусства, о сущности музыки.

Они убедились, что в их взглядах очень много общего; можно даже сказать, что они смотрят на мир одинаково. Как будто в восторженном 24-летнем молодом человеке Вагнер узнавал самого себя времен 1849 года. Во всяком случае, Ницше получил приглашение непременно посетить композитора в Трибшене, и как можно скорее.

Сам Вагнер вскоре возвратился в свое «убежище», куда 16 ноября прибыла Козима с дочерьми. Не дожидаясь официального развода с Гансом фон Бюловом — Козима до сих пор не была стопроцентно уверена, что они получат разрешение развестись, — она приняла решение *окончательно* переехать к Вагнеру в Трибшен. Козима вновь ожидала ребенка, зачатого во время путешествия по Италии. Но тревога Вагнера за здоровье своей невенчанной жены всё чаще уступала место полному безоблачному счастью от сознания того, что наконец-то 55-летний композитор обрел настоящую семью и душевный покой. Рождество и новый, 1869 год он встретил в атмосфере любви и надежды на будущее. Вдохновение также не заставило себя ждать.

Двадцать третьего февраля был снова вызван из небытия «Зигфрид», «похороненный» сначала ради «Тристана», а затем ради «Мейстерзингеров». Вагнер начал работу над третьим актом оперы. Теперь ничто не могло помешать ему завершить, наконец, грандиозный замысел тетралогии. (Напомним, что ее первая часть, «Золото Рейна», была закончена в 1854 году, а вторая, «Валькирия», — в 1856-м.)

Между тем новый друг Вагнера быстро продвигался по карьерной лестнице. 13 февраля он был утвержден в должности экстраординарного профессора классической филологии Базельского университета и преподавателя греческого языка, причем без предварительной защиты диссертации. 23 марта Лейпцигский университет присудил Ницше степень

доктора филологии, говоря современным языком, «по совокупности», то есть лишь на основании статей, опубликованных в «Рейнском научном журнале».

Гордый своим новым статусом и пользуясь приглашением, полученным в Лейпциге, Ницше впервые переступил порог вагнеровского дома в пасхальный понедельник 17 мая. (Этот приезд открывает череду его визитов. Скрупулезно подсчитано, что он был у Вагнера 23 раза.) К огромному сожалению самого Фридриха и Козимы, настойчиво уговаривавшей его остаться до дня рождения Рихарда, профессорские обязанности заставили его вернуться в Базель. Но 22 мая он не забыл отправить Вагнеру поздравительное письмо, начинающееся словами: «Милостивейший государь, как же давно я собирался высказать Вам без утайки, насколько благодарен Вам; что поистине лучшие и возвышеннейшие моменты моей жизни связаны с Вашим именем и что кроме Вас я знаю лишь одного человека — к тому же Вашего духовного собрата — Артура Шопенгауэра, о котором я думаю с таким же почтением и даже с религиозным *quidam*^[470]»^[471].

Пятого июня Ницше снова появился в Трибшене и, уже в качестве друга семьи, стал свидетелем величайшего события в жизни Вагнера — 6-го родился его долгожданный сын. Ева получила имя от героини «Мейстерзингеров», на этот раз «крестным» оказался «Зигфрид». Вдохновленный и счастливый Вагнер завершил третий акт оперы 14 июня под крики новорожденного сына^[472]. Можно сказать, что оба «вагнеровских Зигфрида» появились на свет практически одновременно.

С рождением сына в Трибшене наступают поистине счастливые дни. Ницше был далеко не единственным избранным, допущенным в «святую обитель». Ценное свидетельство очевидца «трибшеневской идиллии»

оставила В. С. Серова^[473], жена «русского друга» Вагнера А. Н. Серова. Чета Серовых посетила Трибшен в июле 1869 года и провела в гостях у Рихарда и Козимы несколько недель. Валентина Семеновна вспоминала: «Своего сына мы нашли бесстрашно сидящим верхом на громадной ньюфаундлендской собаке, а рядом с ним — голубоокая, златокудрая сверстница его, дочь Вагнера Ева, закатывалась звонким голосом и подзадоривала собаку, погоняя ее усердно: „Русс! Иди! Иди же! Ну, Русс!“ Вагнер взял Еву за руку и направился к озеру. Девочка потянулась назад, жалобно протестуя: „Ева не хочет купаться!“ — думая, что ее ведут купаться. Вагнер успокоил девочку. „Пойдем, давай разыщем маленького русского!“ — сказал он. Тогда забрали всю детскую компанию гулять. Тоша, сын наш (Валентин. — М. З.), отправился верхом на Руссе, Изольда и Ева с куклами побежали за ним, а грудной Зигфрид, покоившийся на руках швейцарки-кормилицы, громко гикал от удовольствия. Вагнер рассказывал, смеясь, как Русс свирепо оберегал вход в его парк, так что любознательные англичанки не раз пищали от страха, приближаясь к решетке, и трусливо поворачивали вспять, когда этот черный Цербер лаял на них... Вагнер немало удивлялся тому, что мы без боязни всюду брали сына с собой, и тому, что он так легко подчиняется всевозможным условиям. „О, русские — энергичный народ!“ — говаривал он»^[474].

Теперь у Вагнера было всё, о чем он мечтал: комфортный дом, семья, спокойная обстановка для творчества, друзья, среди которых он особенно выделял Фридриха Ницше. Вернее, было *почти всё*: дом не принадлежал Вагнеру, Козима до сих пор не являлась его законной женой, творческое вдохновение всё чаще нарушалось внешним вмешательством, в первую очередь в лице короля Людвига. Даже Ницше не всегда

оправдывал ожидания Вагнера, хотя пока в его преданности и чуть ли не «обожествовании вагнеровского гения» композитору сомневаться не приходилось. Все названные проблемы со временем разрешатся. Пока же остановимся лишь на последней — перипетиях дружбы Вагнера с Ницше. Так же, как и в случаях с Листом и Людвигом II, забегаая вперед вкратце рассмотрим всю историю взаимоотношений этих двух экстраординарных людей, чтобы многие их поступки, описанные в книге, стали более понятными. В нашей книге мы не сможем уделить внимания философии Ницше; а ведь для философа важны не столько действия, сколько идеи, их порождающие...



***«Лейтмотивы Рихарда Вагнера». Карикатура в
будапештской прессе***

Четвертого августа 1869 года Ницше восторженно писал другу детства Густаву Кругу: «...последние дни я снова провел у моего высокочтимого друга Рихарда Вагнера, который любезно предоставил мне право на неограниченно частые визиты и был очень сердит, когда я однажды в течение четырех недель ни разу этим правом не воспользовался. Ты, наверное, сможешь оценить, сколь многое я приобрел благодаря этому разрешению, — ведь этот человек, о котором до сих пор еще не высказано ни одного полностью характеризующего его суждения, выказывает во всех своих свойствах такое безоговорочное, несомненное величие, такой идеализм дум и воли, такую недостижимо благородную и теплую человечность, такую глубину жизненной серьезности, что мне всё время кажется, что передо мной — избранник столетий»^[475].

В письме Эдвину Роде от 7 ноября 1869 года есть еще более красноречивые строки: «Я использую возможность публичных выступлений для разработки мелких деталей моей системы, как я сделал уже, к примеру, в своей речи по поводу вступления в должность. Разумеется, Вагнер в высшей степени полезен мне при этом — в первую очередь как *образец, который непостижим с точки зрения бывших до сих пор эстетических взглядов* (курсив наш. — М. З.)»^[476].

Со своей стороны Вагнер, как и в начале дружбы с Людвигом II (вспомним, как он писал после своей первой встречи с королем: «...боюсь, жизнь его в обыденных условиях мира промелькнет как мгновенный божественный сон!.. Если бы только он жил, — он слишком хорош для этого мира!»), и по отношению к Ницше почти сразу же выступил провидцем. Когда Ницше прислал в Трибшен экземпляр своего доклада «Сократ и трагедия», прочитанного им 1 февраля 1870

года в Базельской библиотеке, Вагнер ответил ему 4 февраля письмом: «Вчера вечером я читал Вашу брошюру и долго не мог успокоиться после того. Вы как-то неожиданно, на современном нам языке, говорите о неизмеримо великих созданиях афинян... Я, со своей стороны, с замиранием сердца слежу за той смелостью, краткостью и категоричностью, с какою Вы перед публикой, по-видимому, не слишком расположенной воспринимать такого рода знания, излагаете свои новые идеи. И только уверенность в том, что Вас встретит полное непонимание, может послужить оправданием Вашей смелости... *Я предвижу в будущем дальнейшее развитие Ваших идей в борьбе с традиционными предрассудками. Но я боюсь за Вас и от всего сердца хочу, чтобы Вы не сломали себе шеи* (курсив наш. — М. З.)»^[477]. Последние годы жизни Ницше показывают, насколько Вагнер был прав...

Вагнеру, безусловно, льстило преклонение перед ним молодого профессора. В его швейцарском уединении общение с человеком, *жаждущим* и, что наиболее важно, *способным* воспринимать дорогие его сердцу идеалы, было подобно глотку свежего воздуха. Но не более того! Не стоит преувеличивать обратного влияния — Ницше на Вагнера — его не было.

Вагнер лишь в какой-то мере близок к идеям Ницше в своих литературных трудах конца 1840—1850-х годов, в которых он выступает ниспровергателем авторитетов, в том числе и религиозных, революционером, призывавшим отречься от «старого» искусства во имя торжества нового и т. д. К моменту знакомства с самим Ницше он давно шел по собственному пути и ничего ницшеанского уже не найти ни в «Кольце нибелунга», ни тем более в «Парсифале» — красноречивом антиподе философии Ницше. Так, например, полнейшим непониманием философского замысла композитора

является трактовка образа Зигфрида как «сверхчеловека»; скорее уж к нему можно отнести ницшеанское «человеческое, слишком человеческое». К тому же композиция «Зигфрида» была завершена Вагнером еще в 1856 году, не говоря уже о том, что характеристики этого персонажа в корне не менялись со времен работы над «Юным Зигфридом» и «Смертью Зигфрида», относящейся опять же к 1850-м годам. Следовательно, повторимся, никакого влияния Ницше на творчество Вагнера нет.

При этом в своем духовном одиночестве Вагнеру было необходимо общение с *человеком, равным ему по духу*. Отсюда и берет начало некая тирания стареющего Вагнера по отношению к значительно более молодому другу.

По иронии судьбы, Вагнер вел себя с Ницше точно так же, как в свое время Людвиг II с самим Вагнером. Он *требовал*, чтобы Ницше посещал его как можно чаще, совершенно не считаясь с тем, что у того могут быть собственные дела, и ревновал его к любым иным увлечениям, кроме собственной персоны. Если Ницше заставлял себя ждать, Вагнер чувствовал себя забытым, по-детски обижался, а после сурово выговаривал другу. Довольно долгое время Ницше, ослепленный магнетизмом личности Вагнера, не замечал «духовного насилия», но постепенно стал страдать от такой несвободы. В письме другу, Карлу фон Герсдорфу (*Gersdorff*), от 2 марта 1873 года его растерянность и отчаяние вырываются наружу: «Дай мне знать об этих регулярных претензиях (Вагнера. — М. З.). Я не могу даже представить себе, как вообще возможно во всех самых важных вещах быть по отношению к Вагнеру более верным и преданным, чем я; а если б я смог себе эту еще большую преданность представить, я бы ее немедленно и проявил. Однако в маленьких, малозначащих, побочных вопросах и в определенном,

необходимом для меня и носящем почти что гигиенически-„карантинный“ характер воздержания от *более частых* визитов я должен оставаться свободен — на самом деле именно для того, чтобы сохранить эту верность в высшем смысле. Это, разумеется, никоим образом не может быть между ним и мною высказано, но это ведь чувствуется и способно просто повергнуть в отчаяние, если тянет за собой еще и досаду, недоверие и молчание. В этот раз у меня не было даже тени опасения, что я получу такой резкий выговор, и я опасаюсь, что из-за таких вот случаев стану робеть еще больше, чем до сих пор» ^[478].

Вместе с тем в процессе развития взаимоотношений Ницше и Вагнера их роли поменялись. Ницше осознал собственную значимость и почувствовал себя *на равных* с былым кумиром, если не *выше* его. Теперь ему стало необходимо, чтобы и сам Вагнер начал восхищаться им; по крайней мере, встал бы на его точку зрения по ключевым вопросам философии. А тот, напротив, как казалось Ницше, всё дальше отходил от него. Со своей стороны и сам Вагнер не собирался ни на йоту отступать от собственных выстраданных взглядов. Вот в этом они были действительно похожи — ни тот ни другой не терпел ни малейшего несогласия со своими принципами. Тогда-то и наступил настоящий кризис, усугубившийся полным отходом Ницше от философии Шопенгауэра, которая в свое время сблизила двух друзей.

Повторимся, Ницше во многом повторял путь, по которому Вагнер давно прошел сам и с которого уже свернул. Ницше фатально ошибался, считая, что Вагнер предал его идеалы, — композитор «переболел» ими в значительно более легкой форме и отошел от них задолго до знакомства с философом. Не будем забывать их значительную разницу в возрасте — Ницше

действительно представал перед Вагнером воплощением идеалов его молодости. Увлечение Шопенгауэром, начавшееся у Вагнера еще во второй половине 1850-х годов, лишь добавляло иллюзию духовного родства. При этом излишняя эмоциональность, присущая Вагнеру, у Ницше была доведена до предела. В какой-то степени его можно даже назвать *карикатурой* на Вагнера.

При этом и сам Ницше в свое время преклонялся не перед живым человеком, а перед образом, который создал в своем воображении (это было свойственно и Людвигу II; пожалуй, только Лист объективно оценивал человеческие качества своего друга). Но чем больше он узнавал Вагнера, тем сильнее убеждался в несоответствии этого образа оригиналу. Его экзальтированная бескомпромиссная натура не могла смириться с подобным «обманом». Следовательно, разрыв — причем окончательный и бесповоротный — был неизбежен.

Если скрупулезно заняться поисками момента, когда между преданными друзьями наметилась первая трещина, то придется признать «точкой отсчета» конец 1872 года. Тогда стало уже ясно, что «байройтские планы» перестали быть *планами*, а превращались в *реальность*. «Трибшенская идиллия» осталась позади. В Трибшене Вагнер предстал перед Ницше одиноким и непонятым гением, страдающим от враждебного общества, как и он сам. Ныне перед композитором разворачивалась перспектива всеобщего признания и преклонения. Казалось, его дело одержало решительную победу. Из *кумира Ницше* Вагнер превратился в *кумира толпы*. А в представлении Ницше он был *обязан оставаться одиноким*. В этом смысле показателен один случай. Еще 22 декабря 1870 года Ницше приехал в Трибшен на Рождество. Он привез Вагнеру подарок — офорт Альбрехта Дюрера «Рыцарь,

Смерть и Дьявол». Позднее в своей книге «Рождение трагедии» Ницше написал к этому подарку красноречивый комментарий: «Ум, чувствующий себя одиноким, безнадежно одиноким, не найдет себе лучшего символа, чем „Рыцарь“ Дюрера, который, в сопровождении своей лошади и собаки, следует по пути ужаса, не думая о своих страшных спутниках, не озаренный никакой надеждой. Шопенгауэр был именно рыцарем Дюрера: у него в душе не было никакой надежды, но он стремился к истине. Другого, подобного ему, нет на свете»^[479]. В рождественские дни 1870 года Вагнер был уже всецело поглощен «байройтской идеей», постройкой своего театра, но для Ницше оставался олицетворением одинокого дюреровского «Рыцаря». И вот «рыцарь» вместо своей страшной «свиты» в лице Смерти и Дьявола получает в распоряжение настоящий «королевский двор» поклонников и меценатов! Ницше в ужасе отшатнулся. Он не желал «делить» Вагнера ни с кем.

Однако в самый последний момент «байройтское дело» вновь оказалось под угрозой. Денег, собранных добровольными меценатами, катастрофически не хватало. Когда Вагнер вновь очутился на краю пропасти, Ницше почувствовал свою нужность. Он написал «Воззвание к немецкому народу» в поддержку постройки вагнеровского театра, в поддержку вагнеровского искусства, но не нашел понимания даже в среде ближайшего окружения композитора, посчитавшего «Воззвание» «слишком напыщенным», «слишком серьезным», «подобием монашеской проповеди». Ницше был по-настоящему оскорблен. Даже одобрение самого Вагнера уже ничего не могло изменить. Вернувшись в Базель, он замкнулся в себе. Впервые «вагнеровское дело», победы которого он так страстно желал, предстало перед ним в «образе врага».

В дальнейшем пропасть между ними только расширялась. При этом вина за разрыв лежит не на одном Вагнере с его эгоцентризмом и тиранией. Ницше мало чем отличался от старшего друга. В своих сочинениях и письмах Ницше, как и Вагнер, предстаёт сплошь состоящим из противоречий и сводит личные счёты, доводя собственные обиды до общечеловеческих масштабов.

Так, например, по поводу «Парсифаля», окончательно поставившего крест на отношениях Вагнера и Ницше (лично они не встречались с ноября 1876 года), последний писал художнику и писателю Рейнгарду фон Зейдлицу (*Seydlitz*) 4 января 1878 года, после получения фрагментов партитуры и недавно вышедшей из печати поэмы: «Вчера ко мне прибыл присланный Вагнером „Парсифаль“. Впечатление от первого прочтения: скорее Лист, чем Вагнер, дух контрреформации. Для меня, слишком привыкшего к греческому, человечески всеобщему (вспомним, что именно такими рисовались идеалы искусства будущего и самому Вагнеру, в частности в его „Искусстве и революции“. — *М. З.*), всё это чересчур ограничено христианской эпохой; психология сугубо фантастическая; никакой плоти и чересчур много крови (в особенности во время причастия чрезмерная, на мой вкус, наблюдается полнокровность); кроме того, я не люблю истеричных баб... Однако ситуации и их последовательность — разве это не высочайшая поэзия? Разве это не последний вызов музыки?»^[480] А вот письмо Ницше своему другу-композитору Генриху Кёзелицу (*Köselitz*) от 21 января 1887 года: «На днях я впервые услышал вступление к „Парсифалю“... создавал ли Вагнер что-либо *лучшее!*.. Подобное есть только у *Данте* и больше нигде. Найдём ли мы хоть у одного живописца такой печальный взор любви, какой

нарисовал Вагнер последними акцентами своей увертюры?»^[481]

Сам композитор относился к инициированному явно не им разрыву с другом как к чему-то неизбежному и в то же время трагическому. Он не держал на Ницше зла и, в отличие от него, старался самоустраниться и не усугублять ссору выяснением отношений. Горьким сожалением веет от его высказываний всякий раз, как он обращается воспоминаниями к счастливым дням общения с прошлым единомышленником. 24 мая 1878 года, когда разрыв был уже налицо, Вагнер писал теологу, профессору Базельского университета Францу Овербеку: «Из немногих строк Вашего письма я заключаю, что наш старый друг Ницше избегает встреч и с Вами. Нет сомнения, что в нем произошли какие-то очень особенные перемены, но кто и прежде следил за его психическими конвульсиями, не может не понять, что роковая катастрофа наступила не неожиданно. Сохраняю к нему чувство неизменной дружбы»^[482]. 19 октября 1879 года в письме тому же Овербеку, преданному другу Ницше, принимавшему в нем живейшее участие в период его болезни, Вагнер еще более откровенен: «Верьте, что Ваше дружеское письмо ко дню моего рождения произвело на меня глубоко ободряющее впечатление. Я всё время чувствовал потребность написать Вам об этом. Но то, что я лишь теперь — так поздно! — привожу в исполнение мое желание, объясняется, главным образом, — скажу открыто! — мыслью о Ницше. Разве возможно забыть друга, которого судьба насильно разлучила с нами? Я чувствовал, что при сближении со мною Ницше охватывала какая-то душевная тревога. Мне казалось чудом, что при этой конвульсии в нем горело такое светлое, нежное пламя, приводившее всех в изумление. И по роковому исходу всего процесса его внутренней

жизни с истинным ужасом вижу, как невыносимо угнетала его эта тревога. Должен признать, что о таком огромном явлении психологического характера нельзя судить с точки зрения морали; остается молчать, не выражая ничем потрясенной души. Но меня очень огорчает, что я лишен возможности проявить по отношению к нему какое-либо участие. Не будет ли с моей стороны нескромностью, если сердечно попрошу Вас сообщить мне некоторые сведения о нашем друге? К Вам именно я обращаюсь с этой просьбой»^[483]. Можно сказать, что на фоне яростных нападок Ницше Вагнер явно выделяется в лучшую сторону, если вообще позволительно сравнивать поведение здорового человека и, мягко говоря, психически неуравновешенного.

Лучше всего причины разрыва с Вагнером сам Ницше, узнавший о смерти композитора, раскрыл в письме их общей приятельнице, писательнице Амалии Мальвиде фон Мейзенбург (*Meysenburg*) от 21 февраля 1883 года: «Смерть Вагнера глубоко затронула меня... и я до сих пор не оправился еще от полученного известия. И тем не менее я думаю, что это событие окажется для меня облегчением. Тяжело, очень тяжело на протяжении шести лет быть противником тому, кого прежде любил и почитал так, как я любил Вагнера, и притом, будучи противником, обрекать себя на молчание — из почтения, которого этот человек заслуживает *в целом*. Вагнер — скажу Вам прямо — нанес мне *смертельную* обиду; его медленный отход и откат к христианству и церкви я воспринял как нанесенное мне личное оскорбление; и поскольку прежде я преклонялся перед тем, кто оказался способен на *такой* шаг, запятнанными показались мне вся моя юность и ее идеалы»^[484].

Пожалуй, в этом письме Ницше наиболее откровенен. Причины его вражды к Вагнеру становятся понятны. Можно было бы предположить, что со временем боль «смертельной обиды» утихнет. Однако спустя всего несколько лет, несмотря на то что Вагнера уже не было в живых, у его бывшего друга происходит новое обострение старой вражды. В письме Ницше, отправленном в середине марта 1885 года своей сестре Элизабет, в замужестве Фёрстер (*Förster*), есть следующие строки: «Не забудь, что таких существ, как Рихард Вагнер или А. Шопенгауэр, я в той же мере презираю, сколь и соболезную им, и что основателя христианства я нахожу поверхностным в сравнении со мной. Я любил их всех, покуда не понял, что такое человек»^[485]. Ницше вновь откровенен. Но какова эта откровенность!

Почти одновременно Ницше писал 26 марта 1885 года Мальвиде фон Мейзенбург: «Что касается музыки: то прошлой осенью я сознательно и с любопытством поставил опыт, чтобы узнать, как я *теперь* отношусь к музыке Р. Вагнера. Как же мне претит эта пасмурная, душная и, прежде всего, лицедейская и претенциозная музыка! Настолько же, насколько... еще тысяча других вещей, к примеру философия Шопенгауэра»^[486].

Однажды почувствовав себя оскорбленным, Ницше поступил точно так же, как поступал со своими обидчиками и Вагнер: он не только не простил, но начал самым яростным образом мстить, полностью отвергая всё то, что еще совсем недавно превозносил. Мы уже говорили, что Вагнера трудно считать объективным по отношению к собратьям по искусству. Стоило ему вступить с кем-нибудь из них в личный конфликт — иногда даже созданный лишь его воображением, — как и само творчество обидчика объявлялось Вагнером «вне закона». То же произошло и с Ницше. Кумир не просто

был свергнут с пьедестала — вся религия этого божества в один миг перешла в разряд дьявольской. Серьезно относиться к страницам «позднего» Ницше, посвященным Вагнеру, будет столь же ошибочным, как безоговорочно воспринимать вагнеровские высказывания по отношению, например, к Мендельсону или Брамсу. В доказательство последнего утверждения можно привести признание самого Ницше, сделанное в письме композитору и музыкальному критику Карлу Фуксу от 27 декабря 1888 года: «...Сперва должен появиться „Ницше контра Вагнер“, если всё удастся, то еще и на французском. Проблема нашего антагонизма затронута здесь так глубоко, что, по сути, и вопрос Вагнера также закрыт. Одна страничка „музыки“ о музыке в названном произведении — возможно, самое странное, что написано мной... то, что я говорю о Бизе, Вам не стоит принимать всерьез; на самом деле я мог бы и вовсе не брать Бизе в расчет. Но в качестве иронической антитезы Вагнеру он более чем уместен; было бы редкостной безвкусицей, если бы я в пику Вагнеру превозносил, скажем, Бетховена. Ко всему прочему Вагнер безумно завидовал Бизе»^[487]. В произведении «Казус Вагнер» (*Der fall Wagner*), вышедшем в свет в сентябре 1888 года, Ницше действительно нарочито эмоционально противопоставляет Вагнеру Бизе; при этом создается впечатление, что автор говорит как раз всерьез. Последнее же утверждение Ницше о том, что Вагнер завидовал Бизе, никак не соответствует истине.

Пожалуй, здесь можно поставить точку в перипетиях ницшеанско-вагнеровских противоречий. И лучше всего это сделала в свое время сама Мальвида фон Мейзенбург, когда написала Ницше в октябре 1888 года: «Я придерживаюсь мнения, что со старой любовью, даже если она погасла, нельзя обходиться

так, как Вы обходитесь с Вагнером. Этим наносишь обиду самому себе — ведь прежде Вы всецело любили и предмет этой любви был вовсе не фантом, а безусловная и цельная реальность. Такое выражение, как „паяц“, применительно к Вагнеру и Листу совершенно отвратительно»^[488].

Но пора вернуться к событиям жизни Вагнера. Спокойные дни в Трибшене к лету 1869 года были нарушены волнениями, связанными с непременным желанием короля Баварии поставить первую часть тетралогии «Кольцо нибелунга» — «Золото Рейна» — в Мюнхене. Вагнер был категорически против того, чтобы опера была поставлена отдельно от всего цикла. Но Людвиг II, которому Вагнер в свое время продал права на свое произведение, настаивал на постановке и не собирался ждать неопределенное время. Ведь тетралогия к тому времени еще не была закончена (Вагнер лишь начал работу над «Сумерками богов»), да и постановка всего «Кольца» в условиях Мюнхенского придворного театра была невозможна.

Конфликт с королем обострился в связи с тем, что из солидарности с композитором его друг дирижер Ганс Рихтер (*Richter*) и исполнитель партии Вотана Франц Бетц (*Betz*) отказались от участия в спектакле. Репетиции были приостановлены, но лишь на время. Людвиг не отступился от своего желания и теперь был настроен решительно против «Вагнера и его сообщников». В свою очередь Вагнер послал письмо с угрозами новому дирижеру Францу Кельнеру (*Wüllner*): «Руки прочь от моей партитуры! Это я вам советую, господин; иначе убирайтесь к черту!»^[489]

Но против желания монарха композитор оказался бессилён. Несмотря на демонстративную отстраненность Вагнера от подготовки спектакля, премьеры «Золота Рейна» под управлением Вюльнера

состоялась 22 сентября 1869 года и была встречена бурными овациями. Однако успех не принес автору никакого удовлетворения. На спектакль он не приехал и лишь с удвоенной силой взялся за разработку «Сумерек богов».

На этой мюнхенской премьере впервые услышал вагнеровскую музыку молодой человек русско-немецкого происхождения, Павел Васильевич Жуковский. Он родился во Франкфурте-на-Майне и был сыном знаменитого русского поэта Василия Андреевича Жуковского и Елизаветы фон Рейтерн, дочери немецкого художника Герхарда фон Рейтерна. Юноша пошел по стопам немецкого деда и стал художником; систематического художественного образования он так и не получил, зато брал уроки живописи у знаменитого Франца фон Ленбаха, автора портрета Вагнера, по словам самого композитора, наиболее похожего на оригинал. Впоследствии Павел Жуковский стал одним из самых близких друзей Вагнера в последние годы его жизни.

Новый скандал с королем разразился весной 1870 года. Теперь Людвиг II объявил о постановке «Валькирии». Вагнер неоднократно недвусмысленно выражал свое мнение: тетралогия должна ставиться только целиком, и никак иначе! На этот раз, видя свою беспомощность, он уже был согласен на компромисс: «Валькирия» может быть поставлена частным образом, лишь для одного короля, как уже бывало с другими произведениями, и не только вагнеровскими. Но Людвиг оказался неумолим и настоял на публичной премьере в Мюнхенском придворном театре. Возможно, такая настойчивость по отношению к вагнеровским творениям была продиктована его всё еще не удовлетворенным желанием сделать из Баварии «страну музыкантов». Тогда Вагнер, смирившись с неизбежным, предложил собственные услуги в качестве дирижера. Но Людвиг не

разрешил ему даже этого, мотивируя свой отказ тем, что связь композитора с Козимой до сих пор не узаконена и его приезд в Мюнхен может негативно сказаться на отношении публики к спектаклю. И это, заметим, после того, как предыдущие вагнеровские постановки прошли успешно: мюнхенская публика стоя приветствовала автора после премьеры «Нюрнбергских мастерзингеров», и никто даже не вспомнил о скандале пятилетней давности. Предлог был явно надуманный.

В эти дни Вагнер вновь с каким-то отчаянием обреченного стал мечтать о своем собственном театре, где никто не мог бы навязывать ему чужую волю. В марте 1870 года Ганс Рихтер обратил его внимание на статью в энциклопедическом словаре «Маркграфская опера в Байройте», в которой шла речь о любимом детище маркграфини Фридерики Софии Вильгельмины (1709–1758), старшей дочери прусского короля Фридриха Вильгельма I, крестницы саксонского курфюрста и польского короля Августа Сильного и любимой сестры прусского короля Фридриха II Великого. В 1732 году эта неординарная женщина вышла замуж за наследного принца Фридриха Бранденбург-Байройтского, переехала в Байройт и все силы отдала тому, чтобы небольшой провинциальный город стал центром культурной жизни Баварии. И это ей удалось. По инициативе маркграфини Вильгельмины, одной из образованнейших женщин своего времени, ведшей переписку с Вольтером, бывшей прекрасной лютнисткой и даже написавшей оперу, в Байройте были основаны университет и академия искусств. В городе развернулось масштабное строительство, настоящей жемчужиной которого стало здание Маркграфской оперы — *Opernhaus* — и поныне остающееся одним из красивейших зданий Байройта. Торжественное открытие театра состоялось 23 сентября 1748 года. Но

после смерти Вильгельмины Байройт вновь впал в провинциальное забытие. Рихтер предложил Вагнеру съездить туда и посмотреть на своеобразный памятник былой оперной славы Баварии. Он и не предполагал тогда, что Вагнер принесет с собой в Байройт «новый ренессанс».

Но пока композитору было не до поездок. В Мюнхене полным ходом шли репетиции «Валькирии». Вагнер демонстративно устранился от готовившегося события, даже не упоминал о нем, как будто оно не касалось его вовсе. 4 июня, за три недели до премьеры, композитор написал Ницше: «Здесь (в Трибшене. — М. З.) всё идет прекрасно. Завтра надеюсь закончить эскизы к первому акту „Зигфрида“ („Сумерек богов“^[490], хотел я сказать). Послезавтра я праздную первый день рождения моего сына и, вместе с тем, годовщину Вашего первого появления в моем доме. Да благословит небо эту двойную годовщину! Мне казалось тогда, что Вы принесла моему сыну счастье. Прошел год, полный всевозможных трудностей, но обогативший душу многими счастливыми моментами, и вот, наконец, начинает сбываться то, что предсказано созвездием моего рождения, созвездием Козерога. Претерпевший до конца спасется. Будьте здоровы! Будьте радостны, не по-новогреческому, а как античный грек»^[491].

Между тем премьерным спектаклем «Валькирии», состоявшимся 26 июня 1870 года, вновь дирижировал проkliнаемый Вагнером Франц Вюльнер. При этом настоящий триумф постановки даже превзошел успех «Золота Рейна». Новый поклонник творчества Вагнера Павел Жуковский восторженно рукоплескал и на этой премьере. Сам автор, вновь в знак протеста оставшийся в Трибшене, всё же был вынужден сменить гнев на милость и восстановить хотя бы видимость

дружественных отношений с королем и дирекцией театра.

Спустя шесть дней после премьеры «Валькирии», 2 июля, Вагнер завершил инструментовку первого акта «Сумерек богов». Практически одновременно он закончил свою новую литературную работу, получившую простое и лаконичное и вместе с тем много говорящее в его устах название — «Бетховен». Наследник бетховенских традиций в данном случае во многом сам говорит от имени «великого Людвига» и подводит своеобразный итог собственному музыкальному творчеству. Несомненно, данная работа раскрывает сущность не столько бетховенского искусства, сколько собственно вагнеровского. И вместе с тем образные и вдохновенные описания произведений Бетховена, таких как Девятая симфония, квартет № 14 *cis-moll op. 131* и в особенности увертюра № 3 «Леонора», заключающая в себе, по словам Вагнера, «совершеннейшую драму», являются яркими страницами вагнеровского литературного наследия. Представляет несомненный интерес и сопоставление Бетховена и Шекспира — двух мастеров «драматических характеров».

Но вскоре счастливое событие личной жизни отвлекло композитора и от всех театральных конфликтов, и даже от творчества. 18 июля в Трибшен пришло известие о расторжении брака Ганса и Козимы фон Бюлов. Больше ничто не могло служить препятствием для соединения двух любящих сердец. Даже начало Франко-прусской войны — 19 июля — в Трибшене словно не заметили. 25 августа, в день рождения Людвига II (несмотря на все недоразумения, Вагнер в глубине души с благодарностью воспринимал всё, что король делал для него), Рихард и Козима заключили законный союз в протестантской церкви Люцерна (Козима к тому времени перешла из

католичества в лютеранство). Свидетелями на их бракосочетании были Ганс Рихтер и Мальвида фон Мейзенбург. В своем дневнике новобрачная красноречиво записала: «Каждые 5000 лет случается счастье»^[492].

Теперь настал конец всем сплетням и пересудам в адрес Козимы и Рихарда. Перед Богом и людьми они наконец стали законными мужем и женой. Огромное облегчение и всепоглощающая радость были омрачены лишь полным разрывом отношений с отцом Козимы и другом Вагнера Францем Листом. После развода дочери он вообще прекратил всяческое общение как с ней, так и с новым зятем и открыто взял сторону Ганса фон Бюлова, демонстративно называя его «своим единственным сыном». В этом противостоянии Козима однозначно была на стороне мужа, ее отношения с отцом охладели из-за неприятия им ее второго брака. Сам же Вагнер непоколебимо верил в то, что примирение с «дорогим Францем» в скором будущем обязательно произойдет.

Между тем Франко-прусская война продолжалась. 1 сентября 1870 года в битве под Седаном германские войска нанесли сокрушительное поражение французской армии. Наполеон III сдался в плен. 4 сентября в Париже вспыхнула революция. 19-го немецкие войска обложили столицу Франции. Осада продолжалась 130 дней.

Надо сказать, что Вагнер встретил известие об осаде Парижа с восторгом. И здесь сыграл свою роль не только патриотизм. Он эгоистично почувствовал себя отомщенным за все собственные неудачи и унижения, испытанные в Париже. Еще в ноябре он предварил неизбежное скорое падение Парижа недостойным его гения памфлетом «Капитуляция», запятнавшем его ничуть не меньше, чем в свое время «Еврейство в

музыке». То, что «Капитуляция» написана практически вслед за таким проникновенным произведением, как «Бетховен», лишь подтверждает высказанную нами ранее мысль, что к литературному наследию Вагнера нужно относиться максимально критически. Ведь создается впечатление, что эти две работы просто не могут принадлежать перу одного человека.

Французский профессор-филолог Анри Лиштанберже, к книге которого «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель» мы уже не раз обращались, нашел в себе мужество *объективно* отнестись к очередной вагнеровской «личной разборке» за счет целых народов: «Равно как теории Вагнера об иудаизме возбудили против него злобу евреев, так и его теории о латинских расах — и в особенности его мнения о французах — до такой степени затронули наше патриотическое чувство, что на много лет исполнение вагнеровских произведений стало действительно невозможным во Франции. (Этот „бойкот“ с начала 1880-х годов сменился настоящим „повальным“ увлечением Вагнером, что еще раз доказывает всепобеждающую силу настоящего искусства; в 1885 году был даже основан журнал *Revue Wagnerienn* — „Вагнеровское обозрение“. — М. З.) В самом деле, должно признаться, что его „психология народов“ — довольно оскорбительна для нас». Так, по Вагнеру, у французов в особенности является врожденной склонность выставлять себя напоказ, желать всегда, чтобы любовались ими, делать дело только из-за славы. Понятно, что далеко не все из окружения композитора беспрекословно соглашались с подобными умозаключениями. «Самый гениальный из учеников Вагнера, Ницше, — пишет Лиштанберже, — постарался доказать, что война 1870 года вовсе не была победой „немецкой культуры“ над „культурой французской“ и что триумф немецкой армии удался совсем по другим

причинам». (Кстати, после антифранцузских выпадов Вагнера Ницше «в пику» бывшему другу стал сравнивать его музыку именно с французской, в частности с музыкой Ж. Бизе.) «Впрочем, — продолжает исследователь, — должно признаться, что и сам Вагнер значительно изменил убеждения за последние годы своей жизни и порою, не колеблясь, изрекал своим соотечественникам жестокие истины... Он несколько лет спустя не побоялся скомпрометировать свою популярность тем, что открыто заявил, что *дух, который управляя судьбою Германии, кажется ему весьма отличным от духа Баха, Бетховена и Гёте* (здесь и далее курсив наш. Подчеркнем особо, что пресловутый „германский дух“ для Вагнера кроется исключительно в великой культуре немецкого народа. — М. З.) и что отныне он уже не берет на себя смелость называть то, что было „немецким“ и что не было таковым... Но как бы то ни было и каково бы ни было наше личное мнение относительно этих теорий, я не думаю, чтобы... нам нужно было относиться к Вагнеру как к врагу из-за того, что он держался мнений, мало лестных для нашего самолюбия... и равно как он *не побуждает к расовой войне*, так он и *не стремится к поддержанию ненависти народа к народу*»^[493].

Мы видим, насколько Вагнер *сиюминутен* в своих политико-этнографических построениях, опирающихся у него исключительно на «настроение сегодняшнего дня». На завтра настроение меняется — и Вагнер сам с удивлением замечает, что, оказывается, ранее он написал то, с чем ныне абсолютно не согласен. Это еще раз доказывает, что в подобных случаях его «теории» не затрагивают глубин его сознания, более того — они *противоречат подлинному Вагнеру*. Единственным критерием, позволяющим отделить зерна от плевел, является само вагнеровское искусство, в котором он

правдив и последователен. Чтобы окончательно поставить точку в вопросе ксенофобии Вагнера, позволим себе привести еще одну цитату, лучше всего раскрывающую смысл и задачи вагнеровского искусства. «...Реформа, примененная в Байройте, согласно духу Вагнера не является только художественной; она также — *моральная и вместе с тем национальная* (курсив наш. — М. З.)... Отметим, однако, теперь, что байройтское дело никоим образом не есть специально и исключительно немецкое предприятие, но оно — прежде человеческое, чем национальное. Вагнер призывал безразлично всех людей отречься от эгоистической воли к жизни, принять участие в великом деле человеческого возрождения. Он как можно более далек от той мысли, чтобы объективный ум и художественное беспристрастие были исключительным достоянием одной нации или одной расы. „Кичливый“ француз и „интересант“ еврей могут достичь этого вполне так же хорошо, как и немец, и при одних и тех же с ним условиях: достаточно, чтобы тот и другой отказались от своего индивидуального и от национального эгоизма. *В Байройте нет ни немцев, ни французов, ни евреев, а только — человеческие существа, все равные в служении идеалу* (курсив наш. — М. З.). Вот верное выражение мысли Вагнера, и понимаемая таким образом, она может, как нам кажется, быть одобрена всеми» ^[494].

Но пока, перед воплощением в жизнь «байройтской идеи», своеобразным символом завершения определенного этапа жизненного пути стала для Вагнера подготовка к печати законченного первого тома его мемуаров «Моя жизнь». Ницше по просьбе Вагнера вычитал корректуру, и том был отдан в издательство Бофантини (*Bofantini*) в Базеле. Незадолго

до Рождества книга вышла в свет. Несмотря на все ссоры и взаимные обиды в уходящем году, первые экземпляры в качестве рождественского подарка были отправлены Людвигу II и Листу.

И еще одним итогом — на этот раз итогом десятилетних любовных испытаний — явилось сочинение, вобравшее в себя всю нежность и любовь, на которые только было способно сердце Вагнера. В Рождество, на следующий день после дня рождения Козимы перед ее спальней собрались 11 музыкантов. Для нее одной было исполнено произведение, названное Вагнером «Идиллия „Зигфрид“» (*Siegfried Idylle*). Партитуре было предпослано стихотворение, начинающееся словами:

Когда себя ты принесла мне в жертву,
В кругу семьи страдальцу дав вздохнуть,
Тогда к душе моей слетело вдохновенье.
Героев мир открывшее глазам...^[495]

Надо ли что-нибудь добавлять к сказанному? В свое время итогом любви Вагнера к Матильде Везендонк стал вокальный цикл на ее стихи «Пять стихотворений». Любовь к Козиме выразилась в столь же поэтичных, вдохновенных и мелодически прекрасных страницах вагнеровской лирики. Два этих произведения можно смело поставить рядом как памятник истинной Любви Поэта. Но если первое несет на себе отпечаток любовной трагедии, то второе пронизано чистым светом, дышит невероятным покоем, счастьем и верой в будущее. «Пять стихотворений» и «Идиллия „Зигфрид“» доказывают одно: Вагнер дважды в жизни испытал настоящую любовь.

Какие чувства испытала Козима, проснувшись в рождественское утро под дивные звуки? Ради этих

минут можно было «принести себя в жертву» и пережить всё то, что выпало на ее долю. Теперь ей больше нечего было желать; подобно гётевскому Фаусту, ей оставалось лишь воскликнуть: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Сказать, что Козима полюбила Рихарда после такого сюрприза еще сильнее, было бы неверно — сильнее любить было невозможно...

Сама же «Идиллия „Зигфрид“» стала кульминацией всей «трибшеновской идиллии» в целом.

Между тем произошло событие, которое стало ключевым для всей истории Германии. Вагнер в числе миллионов других немцев узнал, что 18 января 1871 года в Зеркальном зале Версаля было провозглашено создание объединенного государства — Германской империи, Второго рейха. Прусский король Вильгельм I стал императором, Отто фон Бисмарк — имперским канцлером. Франко-прусская война завершилась победой Пруссии. Немецкие войска стояли под осажденным Парижем. 28 января французы были вынуждены просить о перемирии, которое и было заключено 26 февраля. 1 марта германская армия вошла в Париж...

Не последнюю роль в провозглашении Вильгельма императором сыграл Людвиг II. После Австро-прусской войны 1866 года Людвиг понял, что единственно возможный для Баварии путь — это сближение с Пруссией во имя объединения Германии. На этом пути Людвига всячески поддерживал — естественно, в первую очередь в своих интересах — Бисмарк. В целом «железный канцлер» симпатизировал баварскому королю: «Он всегда казался мне государем, прозорливым в делах, но в котором преобладала забота о поддержании федерального принципа имперской конституции и тех привилегий, которые предоставлялись его родине»^[496]. Указанные

привилегии, действительно, определяли внешнюю политику Людвига II. Прекрасно понимая, что союз с Пруссией неизбежен, он пытался вступить в него на наиболее выгодных для Баварии условиях, что в целом ему удалось. Насчет имперского канцлера же он никогда не обольщался, признаваясь: «Бисмарк, кажется, хочет из Баварии сделать прусскую провинцию... И — увы!., когда-нибудь это ему удастся»^[497].

Под влиянием Бисмарка, пообещавшего, что Бавария после вступления в союз с Пруссией сохранит независимость и собственную армию, а также получит немалое денежное вознаграждение, Людвиг II собственноручно написал тогда еще прусскому королю Вильгельму послание следующего содержания: «После того как заключен между нами мир и утверждена крепкая и постоянная дружба между нашими государствами, хочется дать этому факту внешнее символическое выражение, и я предлагаю Вашему Королевскому Величеству совместно со мной владеть знаменитым замком Ваших предков в Нюрнберге. Когда со шпиля этого общего родового замка взовьются рядом знамена Гогенцоллернов и Виттельсбахов, это будет символом того, что Пруссия и Бавария единодушно стоят на страже будущего Германии, которое через Ваше Королевское Величество направлено Провидением по новым путям...»^[498]

Итак, «новые пути» были уже не за горами — и для всей страны, и для отдельно взятого человека, композитора Рихарда Вагнера. Напомним, что еще в 1840 году в работе «О сущности немецкой музыки» он сетовал на то, что в раздробленной Германии музыканту трудно было получить общенациональную известность^[499]. А Вагнер хотел воздействовать именно на *всю Германию*. Теперь такая перспектива перестала

быть утопией. Для объединенной страны нужна была *одна основная сцена* — трибуна, с которой Вагнер проповедовал бы идеалы собственного искусства. Нужно было только найти место для постройки этой сцены, этого «храма вагнеровской музыки». Вагнер всё чаще возвращался к мысли посетить Байройт...

В начале февраля до Трибшена дошло трагическое известие из России, до глубины души потрясшее Рихарда и Козиму: 20 января в Санкт-Петербурге скончался Александр Николаевич Серов, обществом которого они наслаждались еще прошлым летом. 9 февраля Козима записала в своем дневнике: «Мы потеряли в нем прекрасного, истинного, по-детски преданного нашему делу друга». А сам Вагнер отправил в Санкт-Петербург письмо, проникнутое искренней теплотой и горечью утраты: «Конец нашего друга рождает во мне мысль о том, что смерть не может лишить нас поистине благородного и горячо любимого человека. Для меня Серов не умер, его образ неизменно живет во мне, лишь его усердным заботам обо мне поставлен предел. Он был и остается тем, чем был — одним из самых благородных людей, которых я могу себе только представить. Его нежная душа, чистые чувства, живой и образованный ум сделали проникновенную дружбу, которой он меня одарил, одним из самых ценных сокровищ всей моей жизни...» ^[500]

Можно сказать, что очередная потеря друга и единомышленника только укрепила Вагнера в стремлении во что бы то ни стало и как можно скорее воплотить в жизнь идеалы, которые были дороги Серову так же, как и самому Вагнеру. «Трибшендовская идиллия» подходила к концу. Для Вагнера стало ясно, что надолго здесь он не останется и нужно срочно искать новое место, где все его грандиозные планы

получили бы осуществление, где возник бы, словно памятник торжеству высокого искусства, не имеющий аналогов во всей истории мировой музыки *театр одного композитора*.

Глава десятая

ТЕАТР ОДНОГО КОМПОЗИТОРА

(март 1871 года — февраль 1877 года)

К концу жизненного пути кажется, что время летит гораздо быстрее, чем в юности. Последнее десятилетие (вернее, 12 лет) своей жизни Вагнер очень *спешил жить*, чтобы успеть воплотить всё, что задумал. А оставалось сделать еще очень много! Он, словно марафонец, бежал свою длинную жизненную дистанцию, лишь представляя себе, каким окажется финиш. Окончательно утвердившись в «байройтской идее», Вагнер почувствовал близкую победу; у него открылось второе дыхание, и он, уже ясно видя цель, «побежал» всё быстрее и быстрее, оставляя соперников далеко позади.

В свое время и Лист, и Людвиг II высказывались в пользу создания специального театра, приспособленного под вагнеровские постановки. Сам Вагнер, всю жизнь страдавший именно оттого, что исполнительские силы и ресурсы существовавших театров были не способны удовлетворить его запросы, также буквально «заболел» этой идеей. Когда же она не нашла понимания в Мюнхене, Вагнер замкнулся в Трибшене и несколько лет лишь питал призрачную надежду, что его мечта когда-нибудь осуществится. Правда, при этом он не переставал работать над «Кольцом нибелунга», заранее зная, что, только имея собственный театр, сможет осуществить постановку, достойную его грандиозного замысла. Но приступая к последней части своей тетралогии, он уже твердо верил, что когда-нибудь его мечта осуществится.

«Сумерки богов» должны были стать «новой зарей» самого Вагнера!

Шестнадцатого апреля 1871 года Рихард и Козима в сопровождении того самого Ганса Рихтера, который обратил внимание Вагнера на Байройт, впервые приехали в этот небольшой франконский городок и прожили в нем четыре дня. Они остановились в отеле «К солнцу» (*Zur Sonne*) и осмотрели здание Маркграфской оперы. С одной стороны, Вагнер убедился, что оно совершенно непригодно для его целей. С другой — сам город настолько понравился ему, что мысль создать именно здесь, среди живописных лесистых холмов, «оплот искусства будущего» с обязательными ежегодными фестивалями вагнеровской музыки отныне не оставляла его.

Но для реального воплощения мечты в жизнь требовались деньги, и немалые. Тогда-то и родилась идея создания «патронатных обществ» (*Patronatsvereine*), которые собирали бы добровольные пожертвования на постройку нового «храма искусства». Покинув до поры до времени Байройт, Вагнеры направились в Берлин, а по дороге заехали в Лейпциг. Там Рихард встретился со своим другом и почитателем пианистом Карлом Таузигом^[501]. Он попросил его взять на себя непростую организацию «патронатных обществ», или «Вагнер-ферейнов», и таким образом начать финансирование предприятия. Сам Вагнер с женой продолжил путешествие в Берлин.

Прибыв в столицу Пруссии, а ныне и всей Германии, Вагнер был принят лично Бисмарком в неофициальной семейной обстановке. Правда, последнее обстоятельство не смогло изменить отношение Вагнера к «железному канцлеру», к которому он всегда питал настороженную враждебность. «Снискать его расположение для поддержки моего дела, просить его

о чем-либо — всего этого я не могу себе позволить»^[502], — подвел Вагнер неутешительный итог этой встречи.

Но он и не нуждался в «прусском покровительстве». Возвращаясь в Трибшен опять через Лейпциг, композитор официально объявил, что первый фестиваль в Байройте намечается на 1873 год. При этом еще ни одна юридическая формальность не была решена. Правда, было самое главное — вера многих людей в торжество дела Вагнера.

Таузиг с воодушевлением взялся за порученное ему создание «Вагнер-ферейнов». Но его словно преследовал злой рок. Памятуя о том, что Карл родился в Варшаве, его называли «новым Шопеном» за одухотворенную и виртуозную игру. Великий композитор скончался в 39 лет; Таузиг не дожил даже до своего тридцатилетия. Он умер 17 июля 1871 года в Лейпциге от туберкулеза — болезни, сведшей в могилу и самого Шопена.

Вагнер тяжело переживал смерть друга. Под впечатлением от трагического известия им был написан «Траурный марш» Зигфрида для третьего акта «Сумерек богов», по словам Б. Левика, «наиболее потрясающие страницы творчества Вагнера и всей симфонической музыки трагического содержания. По трагедийной мощи с этим маршем сравнима разве только вторая часть (траурный марш) из Третьей симфонии Бетховена»^[503].

Но дело, начатое Таузигом, не погибло, а приобрело невиданный доселе размах. Постепенно «Вагнеровские общества» начали создаваться не только в Германии, но и в России, Голландии, Швейцарии, Бельгии, Англии, Италии, США и даже в Египте. Французы, еще совсем недавно объявлявшие «бойкот» вагнеровской музыке в связи с его антифранцузскими выпадами в прессе, на этот раз тоже не остались в стороне и создали свое

«Вагнеровское общество» в поддержку *нового искусства*.

Членами «Вагнер-ферейнов» становились все, кому было не безразлично дальнейшее развитие музыкального искусства. «Борьба за Вагнера» выливалась в борьбу за новое искусство в целом. В «ферейны» входили не только музыканты, но и художники, писатели, представители аристократии. Членом одного из «Вагнер-ферейнов» стал уже упоминавшийся нами П. В. Жуковский.

Масштаб деятельности «Вагнер-ферейнов» в самой Германии наглядно показывает отрывок из письма Вагнера Антону Пузинелли от 23 августа 1871 года: «... Необходимо, чтобы в Дрездене, в связи с подобными ферейнами в других городах, создался Вагнер-ферейн, с целью осуществить постановку моих „Нибелунгов“. По этому поводу я писал уже Тихачеку и просил его войти с тобой в сношения. Но я не получил никакого ответа. Бросить это дело так я не могу. Дрезден не должен отставать от других городов. В Лейпциге, Вене, Мангейме и Берлине идет оживленная агитация. Что дело это наладится, не сомневается ни один человек»^[504].

Словно в доказательство этого утверждения Вагнер уже в конце 1871 года неожиданно получил предложение от бургомистра Баден-Бадена строить театр именно в этом городе. 28 декабря 1871 года композитор ответил вежливым отказом — для него всё было решено раз и навсегда: «Многоуважаемый господин бургомистр!.. Хотя особенный характер жизни курорта, посещаемого массой приезжих гостей, уже с первого момента, по соображениям практического свойства, вызвал во мне сомнения относительно его пригодности для моей задачи, всё же Баден, вследствие Вашего любезного предложения, был бы первым

городом, на котором я остановился бы серьезно, если бы мой первоначальный план относительно Байройта встретил какие-либо существенные препятствия. Но все затруднения устранены и побеждены, и я решил не менять ничего. Вы не откажете признать, многоуважаемый господин бургомистр, что уже в основе моего плана лежали важные мотивы, заставлявшие меня искать места для фест-театра непременно в пределах королевства Баварии (нетрудно догадаться, что основным мотивом расположения будущего вагнеровского театра в Байройте была заинтересованность в данном предприятии баварского короля. — *М. З.*). В этом и заключается главная причина, почему, выражая Вам свою величайшую благодарность, я всё же вынужден ответить отказом на лестное и почетное для меня предложение муниципального совета города Бадена, о котором я был извещен чрез Ваше любезное посредство»^[505].

В середине декабря Вагнер вновь отправился в Байройт как раз для улаживания юридической стороны предприятия и остался весьма доволен выбранным местом для постройки будущего театра.

Но в самом начале января 1872 года Вагнер внезапно столкнулся с неожиданными трудностями. Власти Байройта в лице бургомистра Теодора Мункера (*Muncker*), навестившего композитора в Трибшене 8 января, сообщили, что приобрести приглянувшийся ему участок земли не представляется возможным, и предложили выбрать другой. Вагнер был настолько расстроен таким оборотом дела, что Козиме пришлось приложить немало сил, чтобы успокоить его и уговорить снова съездить в Байройт.

Первого февраля по совету Козимы Вагнер приехал в свой «город мечты». На этот раз власти оказались сговорчивее. Близ байройтского парка Хофгартен

(*Hofgarten*) композитор выбрал место для строительства своей частной виллы. Проект был оценен в 12 тысяч гульденов (в пересчете на современную валюту — около 168 тысяч евро). Наконец-то у него появится собственный дом! А глядя на холм, возвышавшийся над городом, Вагнер решил, что только здесь построит свой театр, аналогов которому не было, нет и не будет! Необходимые на этом этапе бумаги подписали очень быстро (для того чтобы стать юридическим собственником земли в Баварии, нужно было иметь баварское гражданство; пока Вагнер подал прошение о его получении). В течение февраля — марта было основано правление будущего театра и для «патронатных Вагнер-ферейнов» начат выпуск тысячи акций, так называемых Патронатсшайнен (*Patronatsscheinen*), каждая из которых стоила 300 талеров. Общая стоимость проекта равнялась 300 тысячам талеров (примерно 7,5 миллиона евро).



**Благодаря распространению таких акций
номиналом 300 талеров стало возможным
строительство Фестшпильхауса в Байройте. 1
февраля 1882 г.**

Настало время навсегда проститься с тихим Трибшеном. Перед самым отъездом Вагнеров навестил Ницше. Он был подавлен, ему казалось, что с переездом в Байройт заканчивается счастливая и светлая полоса в его отношениях с Вагнером. Во многом он оказался прав.

Пожалуй, лучшую «эпитафию» «трибшеновской идиллии» оставил в своей книге «Жизнь Фридриха Ницше» французский философ, историк и эссеист Даниель Галеви, внучатый племянник композитора

Ж. Ф. Галеви, к которому тепло относился Вагнер: «Три года тому назад, тоже весной, Ницше отважился сделать первый визит в Трибшен; его снова влечет туда, но встречает его на этот раз уже полуопустевший дом. Покрытая чехлами мебель стоит кое-где, точно обломки былых времен. Все мелкие вещи, безделушки исчезли. С окон сняты шторы, и в них врывается резкий свет. Вагнер с женой укладывают последние оставшиеся вещи и бросают в корзины еще не уложенные книги. Ницше радостно приветствуют и требуют, чтобы и он принял участие в сборах. Он с жаром принимается за дело, собственноручно укладывает письма, драгоценные рукописи, книги и партитуры. Внезапно сердце его сжимается при мысли: значит, действительно всё кончено! Трибшен больше не существует. Прошли три года жизни, и каких три года! Точно один день пролетели они и унесли с собою неожиданные радости, самые сладостные, волнующие желания. Но надо отречься от прошлого и без сожаления о нем следовать за учителем. Надо забыть о Трибшене и думать о Байройте; одна только мысль об этом городе магически действует на Ницше, околдовывает и волнует его. Часы, проведенные в Трибшене, были так прекрасны; часы отдыха и размышлений, часы работ и молчания; часы общения с гениальными людьми, мужем и женой, милая детвора; бесконечные радужные разговоры о красоте — всё это неразрывно связано с Трибшеном. Что принесет с собою Байроит? Туда будут стекаться толпы народа. Но что принесет с собою толпа? Ницше не мог укладывать больше вещи. Большой рояль стоял посередине залы; он открыл его, взял несколько аккордов и стал импровизировать. Привлеченные его игрой Рихард и Козима Вагнер бросили свою работу.

Душераздирающая, незабываемая рапсодия огласила пустой зал — это было последнее „прости“»^[506].

В ноябре 1888 года Ницше, уже одержимый безумием, пытаюсь написать автобиографию, вспоминал то счастливое время: «Когда я говорю об утешениях, которые были в моей жизни, я хочу одним словом выразить свою благодарность тому, что было, и теперь, уже очень издалека, вспомнить о моей самой глубокой, радостной любви, о моей дружбе с Вагнером. Я отдаю справедливость моим последующим отношениям к людям, но я не могу вычеркнуть из моей памяти дней, проведенных в Трибшене, дней доверия друг к другу, дней радости, высоких минут вдохновения и глубоких взглядов... Я не знаю, чем был Вагнер для других людей, но на нашем небе не было ни одного облака...»^[507]

Вагнер в одиночку выехал в Байройт 27 апреля. Козима с детьми и собакой должна была присоединиться к нему несколько позднее. Он остановился не в самом городе, а близ него, в отеле «Фантазия» в местечке Донндорф (*Donndorf*). Туда же вскоре приехала и вся его семья. Уже полным ходом шли приготовления к торжественной закладке первого камня будущего театра, Фестшпильхауса.

Восемнадцатого мая Вагнер в надежде на полное примирение послал Листу приглашение приехать на первое байройтское торжество. Тот ответил вежливым отказом, но лед между друзьями был уже растоплен. К тому времени Лист состоял членом сразу нескольких «Вагнер-ферейнов» и оказывал всяческую поддержку «байройтскому делу».

В день 59-летия композитора, 22 мая, ровно в 11 часов началась церемония закладки первого камня, во время которой композитор трижды ударил по нему молотом. Затем состоялся торжественный концерт в

старом здании Маркграфской оперы. Виновник торжества произнес пламенную речь, после чего продирижировал Девятой симфонией Бетховена, для исполнения которой в Байройт съехалось около четырехсот музыкантов и артистов хора из разных уголков Германии. Исполнение именно бетховенской музыки и именно Девятой симфонии с ее «Одой к радости» имело для Вагнера важное символическое значение. Бетховен был кумиром его юности; переписывая бетховенские партитуры, он пытался постичь основы композиторского мастерства. Таким образом «наследник Бетховена» показывал всем, что победа великого искусства близка. Кстати, кроме опер самого Вагнера, на открытии первого Байройтского фестиваля в 1876 году, а также на фестивалях 1951, 1953, 1954 и 1963 годов была исполнена и Девятая симфония Бетховена.

Летом 1872 года Вагнер закончил второй том автобиографии. Мы уже говорили о том, что он начал писать ее по просьбе Людвига II, встреча с которым явилась водоразделом между мучительными сомнениями, неустроенностью, разочарованиями и твердой уверенностью в правильности избранного пути. Второй том «Моей жизни» заканчивался событиями, связанными с Джесси Лоссо, — пожалуй, самым пиком «сомнений, неустроенности и разочарований». Работа над третьим томом мемуаров растянулась у Вагнера на целых восемь лет: с началом «байройтского дела» ему стало просто неинтересно даже мысленно возвращаться в прошлое. Отныне он жил только будущим. «Последним томом» вагнеровской автобиографии станет байройтский Фестшпильхаус.

Осенью семья Вагнер наконец обосновалась непосредственно в Байройте, правда, всё еще во временном жилище. Рихард снял большую квартиру в доме 7 по Даммаллее (*Dammallee*), куда во второй

половине октября приехал навестить дочь и зятя Франц Лист. Примирение состоялось, хотя между Ко-зимой и ее отцом сохранялась некоторая напряженность из-за взаимных упреков. Но в творческом отношении никаких разногласий не было. Лист от души благословил все вагнеровские начинания и покинул любящих супругов вполне умиротворенным.

Хотя Фестшпильхаус еще не был построен, а само «Кольцо нибелунга» не было готово целиком, подготовка к его постановке уже шла полным ходом. В конце 1872 года Вагнер вместе с Козимой предпринял «творческую командировку» по самым знаменитым «театральным» городам Германии. Нужно было набирать труппу для предстоящего фестиваля. Кроме того, композитор отправил нескольких своих друзей, хорошо разбиравшихся в искусстве, с той же миссией. Его интересовали музыканты, певцы, актеры, декораторы, художники. Необходимо было заручиться поддержкой самых лучших исполнительских сил Германии, чтобы «байройтское дело» даже в самой незначительной мелочи было на высоте.

Еще до возвращения Вагнера из этого путешествия байройтский магистрат подготовил документ о предоставлении ему баварского гражданства. Отныне он стал полноправным подданным Людвига II.

Однако по возвращении в Байройт в начале 1873 года Вагнер вновь столкнулся с материальными трудностями. Взносов «патронатных обществ», несмотря на, казалось бы, огромный размах их деятельности, оказалось явно недостаточно. Дело в том, что далеко не все члены «Вагнер-ферейнов» действительно платили взносы в фонд Байройта. Многие вступали в общества под влиянием моды или сиюминутного порыва, а когда дело доходило до того, чтобы раскошелиться, уходили в тень. Реальные поступления в кассу «байройтского дела» были весьма

далеки от ожидаемых. В итоге строительство театра находилось под угрозой. Как бы это ни было мучительно, но Вагнеру пришлось на время отказаться от приятных хлопот по устройству своего театра и всецело погрузиться в рутину организации собственных концертов в крупных городах Германии, чтобы доход от них смог покрыть финансовый дефицит. Тогда-то, во время изнурительного концертного турне 1873 года, у него появились первые признаки заболевания сердца...

Правда, настоящим ярким пятном среди полных забот и тревог дней стало празднование в Байройте шестидесятилетнего юбилея Вагнера, устроенное его женой и друзьями. В празднике принимал участие едва ли не весь город. В здании старой оперы перед композитором был разыгран целый спектакль со сценами из его детства и юности; специально для него была поставлена пьеса «Вифлеемское избие младенцев» его отчима Людвига Гейера, которого Рихард так любил, а верный друг Петер Корнелиус, используя ранние симфонические произведения Вагнера, представил целую торжественную сцену «Посвящение художника» (*Künstlerweihe*). Вагнер был тронут до глубины души. Если бы не препятствия на пути к открытию театра, он был бы абсолютно счастлив.

Однако первый фестиваль, самонадеянно назначенный Вагнером на 1873 год, пока переносился на неопределенное время. Доходы от концертного турне позволили Вагнеру лишь не прерывать строительство театра. В письме от 13 июня 1873 года Антону Пузинелли, организатору дрезденского «Вагнер-ферейна», читаем: «Во всяком случае, ты слишком рано поздравляешь меня с разрешением от бремени, ожидаемым только в будущем году: раньше 1875-го нельзя осуществить моих постановок, и это я говорю в том предположении, что нам удастся собрать необходимую сумму на расходы. А пока что господа

меценаты будут приглашены будущей осенью в Байройт — осмотреть здание театра, которое к тому времени будет уже покрыто крышей. Это, надеюсь, послужит доказательством того, что мое предприятие — нечто серьезное, а не шутка» ^[508].

Очередное байройтское торжество — подведение здания Фестшпильхауса под крышу — состоялось 2 августа 1873 года. Лист, который не приезжал на закладку первого камня, на этот раз почтил своим присутствием массовый праздник с фейерверком и банкетом. Но его зять уже предчувствовал скорый крах и находился в крайне мрачном расположении духа. Чтобы спасти всё предприятие, ему больше не оставалось ничего другого, как напрямую обратиться за помощью к Людвигу II.

Может показаться странным, что, вместо того чтобы всячески экономить средства, Вагнер постоянно тратился на, казалось бы, ненужные бесконечные торжества. Однако эти траты были далеко не столь бессмысленны, как это кажется на первый взгляд. Ведь для того, чтобы найти поддержку в среде спонсоров-меценатов, «патронов» дела, нужно было хотя бы создавать иллюзию, что они вкладывают деньги *в процветающее предприятие*, нужно было — и это остается актуальным в среде бизнесменов по сей день — приглашать заинтересованных лиц на банкеты и спектакли, отмечать каждый новый этап строительства. Другими словами, было мало одной непоколебимой веры самого Вагнера в конечную победу своего дела — эту веру нужно было вселить и в тех, кто непосредственно оплачивал все расходы. Пожалуй, ни в чем не надо было убеждать только одного «патрона Байройта» — Людвига II.

В ожидании ответа короля, несмотря на, казалось бы, непреодолимые трудности, Вагнер всё чаще

находил утешение и отдохновение в кругу своей семьи. Преданная любовь Козимы делала гораздо больше, чем все меценаты вместе взятые. Она ни на мгновение не теряла веру и присутствие духа и поддерживала Вагнера даже тогда, когда он сам был близок к отчаянию. Принимая во внимание эмоциональную и часто неуравновешенную натуру композитора, можно только догадываться, чего стоило женщине «держат его в узде». Во всяком случае, Вагнер чувствовал эту бескорыстную заботу о себе и ценил ее.

На Рождество 1873 года он написал очень личное и проникновенное произведение для хора и оркестра под названием «Детский катехизис» (*Kinderkatechismus*), который был исполнен в кругу семьи с участием старших дочерей композитора. Это была краткая передышка перед грядущими битвами за торжество дела всей его жизни.

Новый, 1874 год начался с очередных неприятностей и потрясений. Придворный секретариат в Мюнхене отклонил просьбу Вагнера о принятии на себя финансовой гарантии «байройтского дела». Однако долгожданный ответ от баварского короля вселил новую надежду. В послании от 25 января Людвиг писал Вагнеру: «Нет! Нет и снова нет! Это не должно завершиться так; надо помочь! Наш план не может сорваться!»^[509] Король предоставил кредит в 100 тысяч талеров (по современному счету — около двух с половиной миллионов евро) из личных средств. (Напомним, что эта сумма была полностью выплачена впоследствии наследниками Вагнера из бюджета Фестшпильхауса.) Благодаря этому солидному взносу короля «байройтское дело» было спасено.

Кроме того, Людвиг полностью профинансировал строительство вагнеровской виллы в Хофгартене, которое, опять же благодаря его вмешательству,

сдвинулось с мертвой точки и было очень быстро завершено.

Вагнеры въехали в новый дом 28 апреля 1874 года. Можно понять чувства композитора, впервые переступавшего порог *своего* дома, ведь он до этого времени никогда не имел собственной недвижимости и вечно зависел от хозяев съемного жилья. Когда-то Вагнер писал о том, что сама природа предназначила его «творить и создавать всё новые и новые художественные образы среди тихой жизни, ограждаемой любящим человеком». В Трибшене он обрел настоящую семью; Байройт стал его домом во всех смыслах этого слова. А значит, отныне его мечты сбылись!

На фасаде, слева от входа в здание, Вагнер велел золотом выбить первую строку символической надписи: *Hier, wo mein Wännen Frieden fand*, справа — вторую строку: *Sei dieses Haus von mir benannt*. Самой вилле композитор дал название «Ванфрид» (*Wahnfried*, от *Wahn* — мечта, иллюзия, заблуждение и *Frieden* — мир, покой), запечатленное над входом, как раз между левой и правой строками. Соответственно, полную надпись дословно можно перевести так: «Здесь, где мои мечты покой нашли, „Покоем мечты“ да наречешься, этот дом, для меня». Не значит ли это, что мечта уже воплощена в жизнь, что душа успокоилась и ей больше нечего желать? Если же принять за основу второе значение слова *Wahn* — заблуждение, иллюзия, то название виллы можно трактовать как «умиротворенные, утраченные иллюзии, заблуждения». В любом случае живущий в доме с названием «Ванфрид» твердо знает, чего хочет от жизни, обманчивые иллюзии — не для него. Вагнер хотел уже самым названием своего убежища дать понять, что *все его мечты превратились в реальность*.

На фронте виллы «Ванфрид» непосредственно над входом находится аллегория: барельеф с изображением Вотана в образе странника и двух вещих воронов; слева от Вотана стоит символическая фигура Трагедии, а справа — Музыки, под покровительством которой находится мальчик, маленький Зигфрид. Объяснять смысл этой аллегии нам кажется излишним.

Позднее, в июле 1875 года, король Людвиг II прислал в подарок Вагнеру свой бронзовый бюст, который и ныне стоит перед самым входом в виллу «Ванфрид», словно своеобразный ангел-хранитель *настоящего приюта* композитора. Конечно, тогда Вагнер не мог знать наверняка, что именно это место станет его последним приютом. Однако собственная могила в саду за домом была им приготовлена заранее...

С момента переезда в «Ванфрид» Вагнер всецело отдается работе над последней частью тетралогии «Сумерки богов». К 26 июня он уже полностью завершил инструментовку второго акта, а 10 июля начал разработку третьего акта музыкальной драмы.

От творчества его отвлекает только непосредственно сама постановка всего «Кольца нибелунга», идущая, начиная с лета 1874 года, полным ходом. В Байроит продолжают съезжаться лучшие исполнители силы из разных стран мира; театр еще не достроен, но его слава «будущей Мекки» музыкального искусства опережает события. «Ванфрид» становится своеобразной штаб-квартирой так называемой Канцелярии нибелунгов, некоего подобия творческого бюро, где такие музыканты, как русский пианист Иосиф Рубинштейн, будущая «первая Кундри» и «лучшая Брюнгильда» Фестшпильхауса Амалия Матерна (*Materna*), будущий директор Афинской консерватории Деметриус Лалас (*Lalas*), дирижеры Антон Зайдль (*Seidf*)

и Франц Фишер (*Fischer*), дирижер и композитор Герман Цумпе (*Zumpe*) и другие не менее знаменитые впоследствии «звезды» помогали Вагнеру в подготовке первого фестиваля. Вагнер перестал быть непонятым «одиноким волком»; армия его соратников, единомышленников и поклонников росла в геометрической прогрессии.

И вот торжественный час пробил. 21 ноября 1874 года с последней нотой «Сумерек богов» был завершен более чем двадцатилетний эпохальный труд «Кольцо нибелунга». На последнем листе партитуры Вагнер красноречиво написал: «*Vollender in Wahnfried; ich sage nichts weiter!! R. W*» («Завершено в „Ванфриде“. Я больше ничего не скажу!! Р. В.»). В дневнике Козимы есть еще более красноречивая символическая запись: «Так праздную я его <завершение> в страдании, благословляю величественное, чудесное произведение моими слезами» ^[510].

Напомним, что ровно двадцатью тремя годами ранее в письме Листу от 20 ноября 1851 года Вагнер наметил первоначальную «хронологию» создания «Кольца»: «Осенью 1848 года я впервые набросал весь миф нибелунгов в тех общих чертах, которые поэтически слились с ним для меня навсегда (значит, Вагнер „болел“ этим сюжетом в общей сложности 26 лет! — М. З.). Ближайшая по времени попытка моя была — извлечь из целого построения один момент, главную катастрофу всех сплетений мифа, и обработать его для сцены в форме драмы под названием „Смерть Зигфрида“. Осенью 1850 года я был уже, несмотря на долгие колебания, на пути к тому, чтобы заняться музыкальной стороной этой драмы. Но мысль о том, что и это произведение не получит должной постановки, оторвала меня от работы. И чтобы освободиться от настроений, полных отчаяния, я стал писать книгу

„Опера и драма“... Но „Смерть Зигфрида“ стала для меня, по крайней мере в данную минуту, вещью совершенно немыслимой. Я понял это отчетливо. Я понял, что взяться за эту тему можно только пройдя через другую драму, через новую ступень. И вот я приступил к осуществлению плана, давно уже лежавшего у меня на сердце: создать поэтическое произведение, которое имело бы своим сюжетом юного Зигфрида. Всё то, что в „Смерти Зигфрида“ могло бы иметь характер только рассказа, чего-то полуизвестного, должно предстать здесь перед глазами зрителя в живых и светлых чертах действительного сценического происшествия... Однако уже в самом начале я почувствовал, что здоровье мое разрушится окончательно, если, не позаботившись ни о чем, отдамся моему влечению и без перерыва, единым духом, доведу до конца всю работу... Этот „Юный Зигфрид“ является лишь частью одного общего произведения и как индивидуальная величина может произвести верное, несомненное впечатление только в том случае, если займет подобающее место в построении всего драматического мифа... Но, по моему глубокому убеждению, всякое произведение искусства, а следовательно и драма, только тогда оказывает на нас надлежащее воздействие, когда поэтическая концепция, все главные ее моменты, всецело обращена к нашим чувствам... не сухая рефлексия, а именно вдохновение внушило мне новый художественный замысел»^[511].

Но этот новый художественный замысел должен был по-настоящему взреть, выкристаллизироваться, *выстрадаться*, прежде чем обрести ту законченную совершенную форму, которую мы знаем сегодня. Вагнер надолго бросал свое главное детище, как он сам называл тетралогия, а затем снова и снова

возвращался к нему. Все аспекты вагнеровской оперной реформы нашли в «Кольце» воплощение. Как нигде в других произведениях композитора, в «Кольце» детально разработан план лейтмотивов (в тетралогии их около ста); на основе скандинавского и германского эпосов создана цельная философско-символическая система, отражающая общую картину мироздания; наконец, максимально достигнут синтез музыки, поэзии, пластики и изобразительного искусства. «Кольцо» — это апофеоз всего того, что хотел донести до своих слушателей Вагнер; это зеркало его души, его искусства.

С одной стороны, тетралогия глубоко трагична. «Мы должны научиться умирать, — писал Вагнер своему другу Рёкелю, — умирать *совершенно*, в полном смысле этого слова». Лиштан-берже отметил, что «Вотан поднимается на трагическую высоту отречения до желания своего уничтожения. И вот — все, чему должна научить нас история человечества; *желать неизбежного* и добровольно выполнить его»^[512]. От такой шопенгауэровской окраски конечно же свободны первоисточники, на которые опирался Вагнер, в первую очередь «Старшая Эдда» и «Песнь о нибелунгах»^[513].

Интересно отметить, что «Старшая Эдда» во многом пересекается с «Песнью о нибелунгах», но, вопреки распространенному мнению, в этих эпических произведениях различны трактовки одних и тех же сюжетов и персонажей. Медиевист А. Я. Гуревич отмечает: «На исландской и на немецкой почве сложились произведения, глубоко несходные между собой как в художественном отношении, так и в оценке и понимании действительности, которую они изображали»^[514]. Несколько различаются, согласно языковой традиции, и имена героев, владевших воображением и скандинавов, и германцев. Так,

исландский Сигурд в «Песни о нибелунгах» «становится» Зигфридом, Гудрун — Кримхильдой, Брюнхильд — Брюнгильдой (Брунгильдой), Гуннар — Гунтером, Атли — Этцелем, Хёгни — Хагеном, а Фафнир — Фафнером.

Когда-то Вагнер поставил себе цель: возвести национальное в ранг общечеловеческого и создать универсальное произведение искусства, достойное величайших эпических памятников древности. «Кольцо» и есть такой *вневременной наднациональный* памятник. И очень жаль, что его эпичность, многогранность, «громоздкость» да и, что греха таить, трудность для восприятия не всегда позволяют интерпретаторам донести до зрителя все грани *глубоко гуманистической философии*, заложенной в нем Вагнером. Искать в «Кольце» исключительно отголоски идей Шопенгауэра так же неверно, как и считать, что Вагнер дал лишь простую иллюстрацию к древнему сказанию. Композитор сумел перешагнуть не только прошлое, но и настоящее — он дал универсальный *рецепт спасения человечества* в будущем. И ныне уже можно предъявлять претензии к самому человечеству, которое оказалось неспособно воспринять уроки Вагнера.

Кольцо не только приносит власть над миром — оно таит в себе гибель для каждого, кто им владеет. Б. Левик считает *осуждение жажды мировой власти* идейной основой основ вагнеровской тетралогии: «Сам того не помышляя, композитор в известном смысле оказался пророком будущего своей страны и разоблачил его с такой силой, с какой в опере никто этого не делал ни до, ни после него. Конечно, сказанное не следует понимать буквально, прямолинейно. У Вагнера нет никакой исторической концепции (и нелепо было бы искать ее), у него над всем миром властвует мистическая, фатальная сила рока (поэтому такое огромное значение приобретают лейтмотивы судьбы и

проклятия кольца). Параллель с известными событиями в Германии XX века имеет не конкретно-исторический, а скорее ассоциативно-символический смысл»^[515].

При всей своей трагичности тетралогия Вагнера, как мы уже отмечали, имеет глубочайший гуманистический смысл.

Образ Брюнгильды — это, пожалуй, наивысшее воплощение вагнеровской идеи *искупительной жертвы*. Но если Сента, Елизавета, Изольда, Ганс Сакс приносили себя в жертву во имя любви к *одному человеку*, Брюнгильда приносит себя в жертву во имя *всего человечества*. «Она, — пишет А. Лиштанберже, — поняла вместе с тайной своей судьбы тайну судьбы мира. Она снимает с пальца Зигфрида Кольцо нибелунга — то роковое Кольцо, в котором некогда она видела символ любви и всю печальную силу которого она теперь знает. Она знает, что страданиями своими искупила вместе с Зигфридом и первоначальный грех Вотана; что она может смертью своей освободить мир от причины всякого эгоизма и всякой злобы. И вот свободно, действием сознательной любви, она возвращает Кольцо, очищенное огнем костра Зигфрида, дочерям Рейна. Старый мир гибнет в пламени, боги умирают, небо свободно, благороднейшие из героев погибли, но Человек освобожден от власти золота и эгоизма, и на земле, преображенной самоотверженностью Брюнгильды, может теперь наступить царство любви»^[516]. Смерть таит в себе возрождение; *сумерки богов должны обернуться новой зарей, воскресением человечества*.

Кроме того, тетралогия является очередным соединительным звеном в цепи всего творчества Вагнера, развивающегося *последовательно и логично*. «Кольцо нибелунга» — это своеобразный пролог к «Парсифалю». Тот же Лиштанберже заметил

неразрывную связь этих произведений: «После кровавого, бешеного и тщетного стремления к золоту и власти — тихое и успешное искание Святого Грааля. После трагедии смерти мы предвидим в будущем драму искупления»^[517].

Приведем краткое содержание всех четырех частей «Кольца», чтобы наглядно показать сюжетную основу несколько переосмысленных Вагнером средневековых преданий.

«Золото Рейна»

За абсолютную власть борются живущие в светлых высших сферах боги, великаны — жители земли и карлики-нибелунги, обитающие в ее недрах. А в глубине великого Рейна три его дочери — Воглинда, Вельгунда и Флосхильда — хранят по велению отца сокровище, рейнское золото. По преданию, похитивший его и сковавший из него кольцо станет властелином мира. Но для этого ему нужно будет навечно отречься от любви. От дочерей Рейна о заветном золоте узнает король нибелунгов Альберих. Проклиная любовь, он похищает золото.

Тем временем верховный бог Вотан, мечтающий упрочить свое могущество, обещает отдать великанам Фазольту и Фафнеру сестру своей жены Фрики — богиню юности Фрею, хранительницу волшебных яблок, дающих богам вечную молодость, если они построят в небесных высотах светлый дворец. Всего за одну ночь великаны возводят прекрасное сияющее здание. Но Вотан не спешит исполнять обещание, понимая, что вместе с Фреей боги лишатся и волшебных яблок. После увода великанами Фреи боги сразу начинают стареть и слабеть. По совету хитрого бога огня Логе Вотан рассказывает им о золоте Рейна и о его похитителе Альберихе, который уже сковал для себя кольцо

властелина мира, получил с его помощью несметные богатства и поработил свой народ — нибелунгов. Великаны согласны вернуть Фрею взамен на зачатое кольцо. Тогда Вотан решает сам отобрать у Альбериха кольцо. В сопровождении Логе он спускается под землю...

Но король нибелунгов не дремлет. По его приказу его брат, карлик Миме, выковал шлем, делающий его обладателя невидимым, а также наделяющий его способностью превращаться в любое существо. Альберих, произнеся заклинание, надевает шлем и становится невидимым. Миме, приняв вошедших Вотана и Логе за простых странников, рассказывает им о волшебных свойствах шлема. Вотан и Логе обманом завладевают шлемом и порабощают Альбериха. Он может освободиться лишь ценой своих сокровищ. Альберих согласен на всё, лишь бы сохранить кольцо. Но Вотан отнимает и его. Тогда Альберих прокликает кольцо и предсказывает его обладателю гибель...

Великаны вновь являются к Вотану и требуют за Фрею новый выкуп: столько золота, чтобы она была вся покрыта им. И вот Фрея уже полностью засыпана золотом, но тут Фафнер замечает выбивающиеся из-под золотой кучи выходящие локоны богини и требует еще и кольцо. Вотан не желает расставаться с символом своего могущества, но в этот миг из недр земли выходит вещая богиня мудрости Эрда. Она знает всё — что было, что есть и что будет — и приказывает отдать великанам кольцо, несущее смерть. Вотан кидает кольцо в груды золота, и освобожденная Фрея радостно бросается к богам. Но проклятие кольца уже начинает действовать: при дележе добычи Фафнер убивает Фазольта. Отныне убийца в образе дракона будет стеречь сокровища нибелунгов, волшебный шлем и кольцо. Вотан в ужасе — он знает, что богам вскоре суждена гибель. Но Фрика указывает мужу на

лучезарный дворец. Доннер, бог грома, и Фро, бог света, возводят из радуги мост, по которому боги переходят через долину к своему новому светлому жилищу, названному Вотаном Валгаллой. А из глубины Рейна, словно предвестие грядущих бед, слышится горький плач дочерей Рейна...

«Валькирия»

Предыстория сюжетов такова. Вотан вновь спустился в недра земли. На этот раз он прельщен любовными чарами Эрды, которая родила ему девять дочерей-валькирий: Хельмвигу, Ортлинду, Герхильду, Вальтрауту, Зигруну, Росвейсу, Гримгерду, Швертлейту и Брюнгильду. Отныне они будут оберегать богов от гибели и на своих могучих конях привозить в обитель богов Валгаллу павших в бою бесстрашных воинов. Но угроза исходит от Альбериха, короля нибелунгов, если он снова завладеет кольцом и волшебным шлемом. Правда, ныне их охраняет дракон Фафнер... Эрда советует Вотану найти героя, который сумел бы убить дракона и завладеть кольцом. Тогда Вотан вступает в связь со смертной женщиной, которая в скором времени разрешается от бремени близнецами — Зигмундом и Зиглиндой. Проходит время, и Вотан вместе с Зигмундом отправляется в странствия. В их отсутствие случается беда: мать близнецов убита, а Зиглинда становится женой нелюбимого Хундинга. В день их бракосочетания появляется одноглазый странник и вонзает меч в ствол ясеня, вокруг которого построена хижина Хундинга. Этот меч будет принадлежать лишь тому, кто сможет освободить его из древесного плена. Зиглинда узнает в страннике своего отца (согласно мифологическому сюжету, Вотан изображается одноглазым). Отныне она верит, что и сама будет принадлежать тому, кто вынет из ствола ясеня волшебный меч...

Измученный Зигмунд ищет убежище от урагана в хижине Хундинга. Зиглинда гостеприимно встречает юношу, предлагая ему воду и мед. Вернувшийся домой Хундинг замечает, что его жена и незнакомец очень похожи, и требует, чтобы тот назвал свое имя. Зигмунд, не раскрывая себя, рассказывает свою историю: он лишился матери, потерял сестру, а в последнем поединке, когда он вступился за незнакомую девушку, которую силой хотели выдать замуж за нелюбимого, его оружие сломалось, и он вынужден был бежать. Хундинг узнал в Зигмунде своего старого врага. Завтра они возобновят поединок, несмотря на то, что Зигмунд безоружен. Зиглинда, усыпив Хундинга сонным зельем, рассказывает Зигмунду о мече, воткнутом в ствол ясеня. Зигмунд вспомнил, что когда-то отец обещал даровать ему непобедимый меч. Значит, это и есть меч Вотана! Весенний ветер распахнул дверь хижины, в серебряном свете луны молодые люди узнают друг друга... Их охватывает непреодолимая страсть. Зигмунд бросается к ясеню, выхватывает меч и выбегает из хижины вместе с Зиглиндой.

Тем временем Вотан требует, чтобы его любимая дочь валькирия Брюнгильда даровала Зигмунду победу в предстоящем поединке. Но Фрика настаивает, что Зигмунд должен быть убит, ведь он совершил двойное преступление — прелюбодеяние и кровосмешение: соблазнил чужую жену, которая приходится ему сестрой. После мучительных колебаний Вотан приказывает Брюнгильде объявить Зигмунду свою волю — он падет в поединке.

В дикой горной местности обессиленная Зиглинда засыпает на руках Зигмунда. Появляется Брюнгильда, несущая ужасную весть. Но тронутая любовью близнецов, она решает послушаться повеления отца: во время поединка Брюнгильда закрывает Зигмунда своим щитом. Вотан в бешенстве сам разбивает на части меч

Зигмунда, и тот падает, сраженный Хундингом. Брюнгильда на своем коне уносит бесчувственную Зиглинду и обломки меча. Сестры-валькирии несутся над ними посреди бури, вызванной гневом Вотана. Он одним взглядом убивает Хундинга и кидается в погоню за Брюнгильдой.

Придя в себя, Зиглинда молит о смерти — она не может жить без любимого. Но тут она понимает, что плод их любви уже зародился в ней... Брюнгильда отдает Зиглинде обломки меча Зигмунда, которые она должна сохранить для своего будущего сына Зигфрида, и приказывает бежать в лес, где живет дракон Фафнер. Зигфрид станет величайшим героем и сумеет восстановить меч...

Как только Зиглинда скрывается, появляется разгневанный Вotan. Тщетно валькирии молят его за сестру. Отныне она больше не будет валькирией, заснет волшебным сном и станет женой первого смертного, который сумеет ее разбудить. Брюнгильда покоряется воле отца, но просит об одном одолжении — пусть ее разбудит лишь настоящий герой. Вotan погружает дочь в глубокий сон, а вокруг нее возводит непреодолимую преграду из сплошного огня...

«Зигфрид»

В лесной пещере карлик Миме вновь и вновь пытается выковать меч для своего воспитанника Зигфрида, но каждый раз оружие ломается в руках юноши. Существует только один меч — и имя ему Нотунг, — который останется цел и которым Зигфрид одолеет дракона Фафнера: Миме жаждет отнять у того волшебный шлем и кольцо, дающее власть над миром. Зигфрид в очередной раз пробует на прочность новый меч — и снова разочарование! Миме признается, что когда-то он нашел в лесу умирающую Зиглинду и взял рожденного ею мальчика на воспитание, а также сохранил найденные при ней обломки меча,

принадлежавшего его отцу. Но карлику-нибелунгу не дано снова отковать Нотунг...

Однажды в отсутствие Зигфрида к Миме под видом странника приходит Вотан и сообщает, что меч Зигфрида может выковать только тот, кто не ведает страха, и что сам Миме падет от руки этого человека. Миме вспоминает, что Зигфриду незнаком страх. Он решает напугать юношу рассказом о злобном драконе. Однако Зигфрид, наоборот, жаждет поскорее увидеть и победить чудовище. Он сам заново откует меч своего отца! Под торжественные звуки победной песни рождается в огне великий Нотунг. Чтобы узнать его крепость, Зигфрид ударяет им по наковальне. Наковальня разбивается; Миме в ужасе падает на землю...

Но злобный карлик уже придумал, как завладеть сокровищами, получить вечную власть над nibelungами и всем миром и погубить Зигфрида, лишь только он добудет кольцо и шлем: усыпить его сонным зельем и поразить его же собственным мечом. Однако верховному богу Вотану ведомо всё. Он раскрыл коварный план Миме его брату Альбериху, и тот сам решил воспользоваться им. Альберих прячется возле пещеры Фафнера и ждет появления Зигфрида.

На рассвете приходят Миме и Зигфрид. Фафнер выползает из своей пещеры, и юноша легко поражает врага. Капли крови дракона падают на руку победителя. Он машинально слизывает их и внезапно начинает понимать язык зверей и птиц. Маленькая певчая птичка тут же раскрывает перед героем тайны пещеры дракона. Зигфрид спускается туда и становится обладателем сокровищ nibelungов. Но птичка снова поет тревожную песню, и Зигфрид понимает, что напиток Миме, предложенный ему, отравлен. В гневе он убивает карлика, к великой радости прячущегося за деревом Альбериха...

Зигфрид просит птичку спеть ему еще. На этот раз он узнает о зачарованной горе, объятая пламенем, где спит его будущая невеста Брюнгильда. Не теряя времени, Зигфрид бросается ей на помощь.

А тем временем Вотан не может найти покоя. С тех пор как он лишился любимой дочери, печаль омрачила его сердце. Даже Эр-да отказывается раскрыть перед ним грядущее: она передала свой дар Брюнгильде, и отныне боги должны уступить место смертным. Самому Вотану наследует Зигфрид — герой, которому неведом страх. И вот в зловещую бурную ночь Вотан своим копьем преграждает смелому юноше дорогу к горе, где покоится Брюнгильда. Но копье бога ломается, как щепка, от удара Нотунга. Сбывается пророчество: предчувствуя близкую гибель, Вотан пропускает Зигфрида и удаляется в Валгаллу. Зигфрид смело бросается в пламя. Он находит в нем спящего воина, снимает в его головы шлем и понимает, что перед ним лежит прекрасная девушка. Опьяненный внезапной любовью, Зигфрид целует ее. Брюнгильда просыпается. Ей, в прошлом гордой валькирии, суждено впервые познать блаженство земной любви.

«Сумерки богов»

Три Норны, старшие дочери Эрды, прядут на горе нить судьбы. Будущее открыто им, и оно предвещает великий пожар Валгаллы и гибель богов.

Тем временем из грота выходят влюбленные Зигфрид и Брюнгильда. Увы, ныне им суждено расстаться, так как Зигфрида ждут новые подвиги. Прощаясь с Брюнгильдой, он дарит ей в залог своей любви кольцо Альбериха.

Зигфрид направляется в царство короля Гунтера. Вместе с ним в замке на берегу Рейна живут его сестра Гутруна и единокровный брат Хаген, сын их общей матери Кримхильды и короля нибелунгов Альбериха. Хаген унаследовал от отца не только коварство и

жажду безраздельной власти — он одержим идеей убить Зигфрида и завладеть волшебным кольцом. Однако для этого нужно, чтобы герой изменил Брюнгильде. Злобный Хаген внушает Гунтеру страсть к Брюнгильде, «забывая» сказать о том, что она уже стала женой Зигфрида. По его словам, Зигфрид лишь поможет Гунтеру пройти сквозь пламя, охраняющее дочь Вотана.

Гутруна в свою очередь влюбляется в Зигфрида и лично преподносит пришедшему в замок герою напиток, приготовленный Хагеном. Выпив его, Зигфрид забывает прошлое, забывает Брюнгильду... Его охватывает страсть к Гутруне, и он тут же просит у Гунтера ее руки. Гунтер соглашается, но с одним условием — Зигфрид поможет ему овладеть Брюнгильдой. Свой договор Гунтер и Зигфрид скрепляют союзом братства крови и отправляются к горе, на которой ждет своего любимого ничего не подозревающая Брюнгильда.

Тем временем к ней является одна из валькирий Вальтраута. От имени Вотана она умоляет сестру отдать дочерям Рейна кольцо и тем самым спасти богов от проклятия Альбериха, несущего гибель. Но Брюнгильда ни за что не хочет расстаться с залогом любви Зигфрида. Она отказывается исполнить волю отца, тем более что уже слышит вдали звук рога Зигфрида.

Однако тот является перед Брюнгильдой под личиной Гунтера — в этом превращении Зигфриду помог волшебный шлем Альбериха. От имени Гунтера Зигфрид просит Брюнгильду стать его женой. Когда же та в негодовании отказывается, он силой отнимает у нее кольцо и уводит за собой, чтобы передать в руки настоящего Гунтера. Той же ночью Альберих приходит к Хагену и требует, чтобы он любой ценой добыл заклятое кольцо.

Гунтер счастлив. Он объявляет о своей свадьбе с Брюнгильдой и свадьбе Зигфрида и Гутруны. Брюнгильда, не в силах поверить в происходящее, обвиняет Зигфрида в клятвопреступлении, но тот не реагирует на ее упреки. Хаген подталкивает Брюнгильду к мести. Ослепленная жаждой отмщения, Брюнгильда открывает Хагену тайну Зигфрида: она заколдовала его, сделав неуязвимым, и лишь спина — ахиллесова пята героя. Коварный Хаген вновь предлагает Зигфриду волшебный напиток, на этот раз возвращающий память. Зигфрид вспоминает свою любовь к Брюнгильде, ищет ее среди присутствующих... Но когда герой поворачивается к Хагену спиной, тот пронзает его копьем. Последняя мысль Зигфрида — о «невесте богов Брюнгильде». Гунтер пытается снять кольцо с пальца мертвого Зигфрида, но Хаген смертельно ранит брата. Воспользовавшись замешательством, Брюнгильда забирает кольцо и возвращает его, наконец, дочерям Рейна. В разбушевавшихся волнах гибнет Хаген. Сама же Брюнгильда бросается в погребальный костер Зигфрида. Огонь разгорается, охватывает замок Гунтера. В очистительном пламени сгорает и Валгалла. Пророчество исполнилось. Искупительная жертва принята, и Рейн возвращается в свои берега. В волнах играют с кольцом дочери Рейна...

Казалось бы, по завершении такого гигантского труда у композитора должно было наступить душевное опустошение и появиться настоятельная потребность в отдыхе. Но Вагнер лишь с удвоенной силой стал заниматься подготовкой к своему первому фестивалю. Он позволил себе немного расслабиться лишь во время рождественских празднеств.

В начале января 1875 года выяснилось, что средств снова катастрофически не хватает! Строительство

театра подходило к концу, но денег на оплату самой постановки «Кольца нибелунга» уже не оставалось. В середине февраля Вагнер вновь предпринял концертное турне. Особые надежды он возлагал на Вену, а оттуда направлялся в Будапешт, Лейпциг, Ганновер, Брауншвейг, Берлин. Этими концертами композитор также рассчитывал привлечь внимание музыкальной общественности к своему новому произведению и в основном вставлял в программы выступлений различные отрывки из «Кольца».

Уставший и измученный Вагнер вернулся в Байройт 26 апреля, а 1 мая был сражен новым ударом: любимый ньюфаундленд Русс умер буквально на его руках. Вагнер вообще очень любил собак, но к Руссу был особенно привязан — тот словно олицетворял для Вагнера счастливые дни «трибшеновской идиллии». Русс был похоронен в саду виллы «Ванфрид» под камнем с символической эпитафией: *Hier ruht und wacht Wagners Russ* («Здесь покоится и охраняет Вагнеров Русс»), Эту могилу можно увидеть и сегодня, чуть правее могилы самого Вагнера; на камне всегда трогательно лежат свежая косточка и какая-нибудь игрушка для собак...

Четвертого мая Вагнер, на этот раз вместе с Козимой, вновь выехал в Вену, где два дня спустя состоялся большой концерт, в котором были исполнены отдельные сцены из «Сумерек богов».

Семнадцатого июля в Байройт приехал Ганс Рихтер, «крестный отец» «байройтского дела». Он остался до празднования окончания строительства театра и начала *настоящих* репетиций «Кольца нибелунга». 1 августа на сцене вагнеровского театра, правда, еще не вполне достроенной, впервые зазвучала музыка. Этот день фактически можно считать днем рождения Фестшпильхауса.

Однако следующее торжество, состоявшееся 13 августа, всё же было перенесено в сад виллы «Ванфрид», тем более что оно было приурочено к установлению перед ее фасадом полученного месяц назад бронзового бюста короля Людвига II, главного «патрона» Байройта. В концерте приняли участие 150 музыкантов; это было последнее предварительное торжественное мероприятие перед грандиозным фестивалем.

Вагнер официально объявил, что первый фестиваль пройдет в августе 1876 года.

Настало время сказать несколько слов о самом Фестшпильхаусе, с которым столь тесно связано последнее десятилетие жизни Вагнера. Мы привыкли к термину «театр одного актера». Но своеобразным уникальным явлением в мировой культуре стал «театр одного композитора». Авторами архитектурного проекта были уже знакомый нам Готфрид Земпер и Отто Брюквальд (*Brückwald*), к тому времени уже опытный театральный архитектор, построивший Новый театр в Лейпциге и оперный театр в Альтенбурге.

Однако самую главную для оперного театра проблему — акустики — решал непосредственно сам Вагнер с помощью Карла Брандта (*Brandt*), бывшего технического директора театра Дармштадта. Имея возможность оценить его необыкновенный талант, композитор пригласил Брандта на работу в Байройт, и тот с радостью согласился. Строительство нового *необычного* театра открывало перед ним возможность в полную силу проявить себя в качестве настоящего новатора и мастера своего дела. Кстати, Карл Брандт работал в тесном сотрудничестве со своим сыном Фридрихом Георгом Генрихом, также талантливым инженером, который впоследствии после смерти отца взял на себя техническое обеспечение премьерной постановки «Парсифаля».

Очень многие ставят Вагнеру в вину, что его театр с эстетической точки зрения «некрасив». Но Вагнеру и не было нужды поражать публику различными «барочными изысками». Ведь первоначально он, отчаявшись когда-либо обрести свой театр, вообще планировал к каждому фестивалю сооружать нечто вроде «одноразового павильона», а затем уничтожать его. Но когда обретение собственного «стационарного» театра, предоставлявшего несравненно больше технических возможностей для улучшения качества постановки, стало реальностью, Вагнер к идее «павильона» больше не возвращался. Но суть осталась прежней: важна не форма, а содержание. Байройтский Фестшпильхаус воплощает собой идеальную формулу «ничего лишнего»; он необыкновенно практичен и служит лишь тому, чтобы ничто, даже архитектурные украшения, не отвлекало публику от главного, ради чего она собралась, — от Музыкальной Драмы. Гораздо большую смысловую нагрузку несет окружающий пейзаж. Мы уже упоминали, что театр построен на холме, с которого во времена Вагнера открывался живописный вид. Вокруг театра разбит великолепный парк, в котором зрители могут (и даже должны, так как фойе в театре отсутствует) свободно прогуливаться в антракте, переживая увиденное и услышанное. К началу следующего акта их призовет из парка не механический звонок, а трубачи-глашатаи, играющие один из лейтмотивов идущего в данный вечер произведения. Природа словно является полноправной участницей действия. Здание театра должно сливаться, «прятаться» в пейзаже, стать его частью, а не выделяться из него. Помпезная вычурная архитектура не способствовала бы решению подобной задачи. Таким образом, ставить Вагнеру в вину отсутствие художественного вкуса, по меньшей мере, нелепо.

Зато все самые передовые тогдашние технические новшества были сполна применены при строительстве театра.

Зал Фестшпильхауса и ныне обладает исключительными акустическими качествами, в частности «эффектом эха», когда, благодаря особой конструкции сцены, зрителю кажется, что звук обволакивает его со всех сторон — этакий *Dolby's around* XIX века, достигнутый без всяких электронных средств.

Особым нововведением для того времени стала необычная конструкция оркестровой ямы, «спрятанной» довольно глубоко под сцену: ее пол не горизонтальный, как в остальных театрах, а «уходящий в бездну», то есть продолжающий общий наклон всего зрительного зала, построенного в полукруглой форме амфитеатра. Звук поднимается по залу вверх, а сам оркестр практически невидим для публики, что позволяет ей не отвлекаться на движения музыкантов и взмахи дирижерской палочки. Музыка рождается как бы сама собой, ниоткуда, создавая впечатление чуда, происходящего без всякого вмешательства со стороны человека. Сам Вагнер называл оркестровую яму Фестшпильхауса «мистической бездной»; звучание оркестра получалось чуть приглушенным, более слитным и мягким. Кроме того, это новшество позволяло использовать в оперной постановке увеличенный, иногда вдвое, состав оркестра без страха, что музыканты заглушат певцов. Наоборот, в Фестшпильхаусе достигнуто максимально возможное равновесие между звучанием инструментов и человеческого голоса. Правда, исполнителю необходимо дополнительно приспосабливаться к идеальной байройтской акустике — настолько она несвойственна другим театрам.

Зрительный зал, так же как и всё здание, совершенно лишен украшений. Они всё равно не были бы видны в темноте, в которую Вагнер планировал погружать зал во время действия, чтобы зрители сосредоточивались исключительно на том, что происходит на сцене. Во времена Вагнера это тоже было исключением из общего правила — в других театрах публика на спектакле имела возможность рассматривать при свете и помпезные хрустальные люстры, и роспись потолков, и позолоту лепных украшений, и бриллианты соседей... Во время «причащения высокому искусству» в вагнеровском Храме Музыки подобному не было места. Сюда должна была приходить исключительно подготовленная публика, способная воспринимать всё то, что хотел донести до ее сознания Вагнер.

Зал Фестшпильхауса рассчитан примерно на 1800 мест^[518], расположенных амфитеатром таким образом, чтобы кресла более высокого ряда были несколько смещены по сравнению с креслами более низкого в шахматном порядке, что позволяет избежать ситуаций, когда зрители мешают друг другу, закрывая собой сцену. При этом в зале нет ни балконов, ни ярусов, зато есть девять лож, одна из которых предназначалась для императорской семьи, остальные — для высшей знати и избранных приглашенных гостей. При этом сами кресла снискали славу «самых неудобных театральных кресел в мире», ведь высидеть многочасовые вагнеровские постановки фактически на простом и довольно тесном деревянном стуле проблематично; во всяком случае, безразлично подремать здесь никому не удастся. В связи с этим при театре очень быстро был налажен своеобразный бизнес — зрителям стали предлагать напрокат подушечки для сидения.

Вообще-то идея какого-либо «околотеатрального» бизнеса была глубоко чужда Вагнеру. Он планировал, что «байройтское дело» окажется абсолютно некоммерческим, противопоставленным *индустрии* в вагнеровском понимании этого слова. Никто не должен был извлекать материальную выгоду из спектаклей Фестшпильхауса. Ассоциация «патронов» должна была обеспечивать предприятие средствами, а взамен получать места в зрительном зале. При этом никто не смел входить в Фестшпильхаус *просто за деньги*. А. Лиштанберже отметил: «...его представления являлись частными вечерами, которые зрители устраивали для себя, на свое иждивение и для своего удовольствия; таким образом, публика была призвана принимать активное участие в труде артистов»^[519]. Даже тогда, когда всё дело находилось под угрозой из-за острой нехватки финансирования, Вагнер ни на йоту не отступал от своих принципов. Для него торговля в Фестшпильхаусе действительно была равносильна торговле в храме!

И судьба в последний момент обычно являла ему свою милость — деньги находились. Так, например, после изнурительных гастролей в феврале — апреле 1875 года Вагнера явно «заметили». Поступило предложение поставить в Вене «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Представление первого спектакля прошло 22 ноября, а второго — 15 декабря. Дирижировал обеими постановками Ганс Рихтер. Затем из Берлина пришло приглашение на постановку «Тристана», назначенную на январь будущего года, что также содействовало пополнению «байройтской казны». Кроме того, еще 8 февраля Вагнер совершенно неожиданно получил заказ на написание «Торжественного марша» по случаю празднования столетия провозглашения независимости Соединенных

Штатов Америки. Композитору был обещан гонорар в пять тысяч долларов (около 115 тысяч современных евро), который он получил в конце декабря, когда отослан выполненный заказ за океан. «Торжественный марш» был впоследствии исполнен в Филадельфии в праздничный день 4 июля 1876 года, буквально за месяц до начала торжеств в Байройте. Сам Вагнер скептически относился к любой работе «по заказу» и с иронией говорил, что лучшее в «Марше» — это деньги, которые были получены за него от американцев. Но в данном случае удовлетворение ему принес непосредственно факт заказа немецкому композитору музыки для американского торжества, что уже говорило о том, что Вагнер достиг *мировой славы*.

К «финансовому отчету» за 1875 год необходимо добавить еще и очередной гонорар от издательства «Шотт» в размере девяти тысяч марок (72 тысячи евро) за издание вагнеровских клавираусцугов и партитур. Таким образом, начало «великого 1876-го» Вагнер встретил вполне оптимистично и с надеждой на то, что все неприятности остались в прошлом. Впереди его ждал Фестиваль! Других событий в этот год для Вагнера просто не было...

Напомним, что репетиции «Кольца» начались еще летом 1875 года. Вместе с Вагнером в них принимал участие Ганс Рихтер. Если при подготовке венских спектаклей «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнер лишь на первоначальном этапе наметил Рихтеру основные темпы и устранился от дальнейших репетиций, то теперь он почти всё время проводил в занятиях с певцами и оркестрантами, оттачивая каждую мелочь, каждую интонацию, каждый штрих. Мы уже говорили о том, что вагнеровский театр отвечал одному главному требованию Вагнера — ничто не должно было отвлекать публику от спектакля. Те же требования Вагнер предъявлял к певцам и музыкантам. Для него было

недопустимо, чтобы *его* артист сегодня был занят в фривольной оперетке, а завтра в «Сумерках богов». Артист должен был всецело проникнуться образом, воплощаемым им на сцене, полностью прочувствовать роль и перевоплотиться в нее. Фактически Вагнер в какой-то степени явился предтечей системы К. С. Станиславского. С каждым специально приглашенным певцом он подолгу занимался лично, а лишь потом передавал его в руки Рихтера.

Наконец 3 июня 1876 года Вагнер объявил о начале прогонов всей тетралогии. Он разработал четкий план, согласно которому на каждую часть отводилось всего по три прогона. К 4 августа все прогоны должны были завершиться. После них назначались генеральные репетиции.

Постепенно в Байройт начали съезжаться приглашенные гости. 1 августа для участия в вагнеровских торжествах приехал Лист. В ночь с 5 на 6 августа прибыл король Людвиг II, остановившийся во дворце Эрмитаж. Поприсутствовав на генеральных репетициях, 9 августа король внезапно уехал, не оставшись на открытие фестиваля. В письме Вагнеру он объяснил свое решение тем, что в последнее время его особенно утомляют многолюдная толпа, суета, ажиотаж вокруг его персоны. Он вообще предпочел бы слушать «Кольцо» в одиночестве (генеральные репетиции всегда проходят в присутствии публики), но Вагнеру удалось убедить его не восстанавливать против себя жаждущих попасть на репетиции многочисленных зрителей; кроме того, композитору было необходимо заранее оценить акустические новшества своего театра при полном зале.

Фестиваль обещал пройти с аншлагом. Задолго до его начала все номера в байройтских гостиницах были забронированы. В дни самого торжества нельзя было найти не только свободную комнату, но даже место в

кафе или ресторане, чтобы перекусить: маленький город не был рассчитан на такое скопление народа. Со всех концов Германии и из других стран, включая Соединенные Штаты Америки, в Байройт съезжалась великосветская публика. С прибытием германского императора Вильгельма I вагнеровское торжество получило статус события общенационального значения. В те дни франконский городок почтил своим присутствием даже бразильский император Педру II!

Конечно, придание байройтскому торжеству статуса события общенационального масштаба, с одной стороны, не могло не породить у Вагнера чувство глубокого удовлетворения. Но, с другой стороны, о таких ли зрителях мечтал композитор, говоря о том, что его должна слушать «просвещенная публика»? В первую очередь он хотел, чтобы его поняли «аристократы духа», а не «аристократы крови». Теперь перед ним открылась обратная сторона популярности. Он, всегда беспощадно боровшийся против музыкальной моды, сам становился *модным композитором*. А это убивало всё, ради чего он боролся; за «модной пестрой мишурой» терялось главное — глубина его идей, его предостережений, его уроков. Его *слушали*, но не *слышали*.

Пожалуй, самой наглядной иллюстрацией, рисующей бездну между мечтой и действительностью, стало появившееся в те дни... меню байройтских ресторанов, в которых предлагались, например, блюда и напитки: пиво «Золото Рейна» (*Rheingold-Bier*), «ветчина Вотана» (*Wotanschinken*), «сыр нибелунгов» (*Nibelungenköse*), «суп Флосхильды» (*Flosshilden-Suppe*) и т. д. Подобные фирменные блюда (*Spezialitäten*) можно отведать в Байройте и по сей день! Конечно, всё это можно отнести к разряду курьезов. Но если Вотан начинает ассоциироваться с ветчиной — что может

служить лучшим доказательством той деградации человечества, о которой постоянно говорил Вагнер?

Тогда, в дни первого Байройтского фестиваля, Вагнер понял это с такой убийственной силой, что ужаснулся: он победил, но одновременно и проиграл. Вот почему, как отмечает в своем дневнике Козима, все дни фестиваля он был напряжен, взволнован и... подавлен; его внутреннее недомогание было следствием не одной только усталости.

Забегая вперед скажем, что опасность, которую почувствовал Вагнер, была совершенно реальной. Очень быстро «байройтская идея» выродилась из великой просветительской миссии в стандартное коммерческое предприятие, против чего так рьяно выступал сам ее автор. Более того, как только композитора не стало, Байройт превратился в замкнутую клановую секту. Ныне получить вожделенный билет простому смертному практически невозможно: даже если у него есть средства, чтобы заплатить, он должен «выстаивать» многолетние (!) очереди, год от года возобновляя свою заявку без всякой надежды на то, что в следующем сезоне счастье улыбнется ему. Сегодня Байройт — это «парад престижа»; сюда съезжаются сливки общества со всего мира вовсе не потому, что искренне любят искусство Вагнера, а потому, что это такое же обязательное аристократическое мероприятие, как, например, ежегодные королевские скачки в Эскоте (Британия). Истинные любители Вагнера вынуждены довольствоваться записями, трансляциями и посещениями Байройта в любое другое время, но не в дни фестиваля...

Конечно, первый Байройтский фестиваль посетили и «аристократы духа» из многих стран мира. Вагнер действительно к тому времени уже стал мировой знаменитостью. В Байройт приехали Э. Григ, А. Брукнер (его Вагнер очень ценил как композитора), К. Сен-Санс,

П. И. Чайковский, Ц. А. Кюи, Н. Г. Рубинштейн. Многие из них оставили воспоминания о знаменательном событии, представляющие интерес в качестве «мнения композиторов о композиторе».

До сих пор, не разобравшись, многие бросают Вагнеру обвинения, которые, справедливости ради, нужно адресовать вовсе не ему, а нездоровому вагнерианству. Любая крайность — и «за», и «против» — максимально далека от истины. На фоне истерик как вагнерианцев, так и антивагнерианцев словно глоток свежего воздуха воспринимаются объективные голоса профессионалов, не зараженных болезненным фанатизмом. Поэтому позволим себе привести два мнения о Вагнере тех, кто собственным талантом заслужил право на подобные высказывания: двух равновеликих композиторов, которых трудно заподозрить в чрезмерном пристрастии к Вагнеру, но которые, тем не менее, отдавали должное его искусству — Чайковского и Грига.

Петр Ильич Чайковский не просто присутствовал на первом вагнеровском фестивале. Он писал для «Русских ведомостей» подробный отчет с места событий. Два из пяти очерков были напечатаны под названием «Музыкальное торжество в Байрейте^[520]», а остальные — под заголовком «Байрейтское музыкальное торжество». Все они представляют собой ценные свидетельства очевидца, причем *русского композитора*. Мы уже говорили о том, что в России, особенно после гастролей Вагнера в Санкт-Петербурге и Москве в 1863 году, неоднозначное отношение к его музыке породило настоящую войну между вагнерианцами и антивагнерианцами. Так вот, беспристрастные очерки Чайковского, а также его маленькая заметка «Вагнер и его музыка», написанная значительно позднее, в 1891 году, фактически еще тогда поставили точку в этом

беспочвенном споре. Отдавая должное великому искусству Вагнера, Чайковский совершенно отмежевывается от его многочисленных эпигонов и недалеких апологетов, на самом деле дискредитирующих его идеи. По мнению Чайковского, Вагнер являлся одним «из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия и его влияние на музыку огромно»: «Он был одарен не только большой силой музыкального воображения, он открыл новые формы своего искусства, он нашел пути, неизвестные до него; он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом... Что же сказать о вагнеризме?.. Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к „Лоэнгрина“ и „Полет Валькирий“, преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал»^[521].



Вагнер угощает табаком композитора Антона Брукнера. Карикатура О. Бёлера. 1873 г.

Байройтское торжество Чайковский называет событием, «которому суждено отметить собою одну из интереснейших эпох в истории искусства»: «Этот колоссальный труд („Кольцо нибелунга“. — М. З.) знаменитейшего из живущих композиторов, независимо от степени успеха, который достанется на его долю, представляет, во всяком случае, явление необычайно знаменательное и долженствующее так или иначе оставить за собою яркий исторический след» ^[522].

Что же касается отношения самого русского музыкального гения к музыке Вагнера, в частности к «Кольцу нибелунга», то он признается: «...тетралогия Вагнера произведение столь колоссальное по своим гигантским размерам, столь сложное по фактуре, столь тонко и глубоко обдуманное, обработанное... Во-первых я должен сказать, что всякий верящий в искусство как в цивилизационную силу, всякий поклонник художественности, независимо от утилитарных ее целей, должен испытывать весьма отрадное чувство в Байрейте, при виде громадного художественного предприятия, достигшего вожделенного конца и получившего по великости размеров и силе возбужденного интереса значение исторической эпохи... Байрейтское торжество есть урок для тех закоснелых гонителей искусства, которые относятся к нему с высокомерным презрением, находя, что людям цивилизованным непригодно заниматься ничем иным, кроме того, что приносит непосредственную, практическую пользу... Пусть „Перстень Нибелунгов“ кажется местами скучен; пусть многое в нем на первый раз неясно и непонятно; пусть гармония Вагнера подчас страдает запутанностью и изысканностью; пусть теория

Вагнера ошибочна; пусть в ней немалая доля бесцельного донкихотства... — всё же „Нибелунгов перстень“ составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства. 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»^[523].

Эдвард Григ у себя на родине также печатал заметки о Байройтском фестивале в нескольких номерах газеты «Бергенпостен» в период с 20 августа по 3 сентября 1876 года. «Только духовные импотенты или беспробудные ленивцы, — писал он, — могут остаться здесь равнодушными... Ничего более трогательного не создавала музыка (имеется в виду сцена прощания Вотана с Брюнгильдой из финала „Валькирии“. — *М. З.*)... Каковы бы ни были наши частные возражения, одно несомненно: Вагнер создал грандиозное творение, исполненное смелой оригинальности и трагического величия... Вагнер положил начало новому значительному периоду в истории искусства»^[524].

На первом Байройтском фестивале присутствовали великий герцог Карл Александр Саксен-Веймар-Эйзенахский, художники А. фон Менцель, Ф. фон Ленбах и П. В. Жуковский, всё еще не познакомившийся с Вагнером лично, несмотря на явное желание Козимы, с которой к тому времени у него сложились довольно теплые отношения, а также Фридрих Ницше, Эдуард Шюре, впоследствии написавший книгу «Рихард Вагнер и его музыкальная драма», Антон Пузинелли; Мальвида фон Мейзенбург, Матильда и Отто Везендонк; Джесси Лоссо, Юдит Готье...

Как мы помним, в свое время Вагнера связывали с Джесси Лоссо довольно запутанные отношения. После их прекращения она не перестала быть верной поклонницей его гения. Ныне рядом с Джесси сидела 31-летняя красавица-француженка Юдит Готье (*Gautier*) — талантливая писательница, знаток Востока, дочь знаменитого Теофиля Готье. «Любовное кольцо» Вагнера символически замыкалось. Некоторыми биографами Вагнера Юдит названа «его последней любовью» и, более того, «музой „Парсифаля“» ^[525].

Неужели после всех страданий, вынесенных Рихардом вместе с Козимой, его сердце смогло изменить этой жертвенно преданной ему женщине? На первый взгляд факты подтверждают это. Сохранилась и даже была частично опубликована переписка Вагнера с Юдит, где можно прочесть откровенные и недвусмысленные строки. 4 сентября 1876 года он пишет: «Может быть, это было в последний раз, когда я держал Вас в своих объятиях сегодня утром? Нет, я хочу Вас видеть. Я желаю этого, потому что я Вас люблю» ^[526]. Всего лишь несколькими днями позже в Париж отправлено послание: «Драгоценная душа моя! Очаровательная подруга! Всё еще люблю Вас! Вы всегда оставались для меня единственным лучом любви в течение тех дней, которые были так радостны для одних и так печальны для меня. Но Вы были для меня полны очищающего, умиротворяющего и пьянящего огня! О, как хотел бы я еще вновь и вновь целовать Вас. Дорогая, очаровательная... Каков глупец! Прежде всего, я сам — ведь я хотел последовать Вашему совету и забыть Вас!» ^[527] Казалось бы, все сомнения отпадают...

Вагнер был знаком с Юдит со времен «трибшеновской идиллии». Она гостила у него одновременно с четой Серовых летом 1869 года, что подтверждает Валентин Серов в своих воспоминаниях.

Однако лишь во второй половине 1876 года, практически сразу после Байройтского фестиваля, в письмах Рихарда начинает преобладать «лейтмотив любви». Сама же переписка прерывается в 1878 году не без участия Козимы, решительно потребовавшей прекратить «отношения с француженкой» и взявшей на себя написание нескольких ответных писем в Париж. Но были ли эти отношения любовными на самом деле? В том, что чувства Вагнера к Юдит носили исключительно платонический характер, не сомневаются даже сторонники «теории последней вагнеровской весны». Кроме упомянутых писем, больше нигде — ни в дневнике Козимы, ни в вагнеровской переписке с другими многочисленными корреспондентами, ни в воспоминаниях современников — нет ни одного свидетельства того, что Вагнер в эти годы *страдал*. Вернее, он страдал по вполне понятным и явным причинам — из-за банкротства фестиваля, из-за постепенной утраты веры в торжество своих идей, из-за злобной критики в свой адрес, которую он никогда не мог переносить спокойно. Но от несчастной любви Вагнер не страдал! И это он, чья порывистая, неукротимая, страстная натура не мыслила любви, не освященной страданием. Тем более что он находился в разлуке с предполагаемым предметом своей страсти. Тем более что он должен был испытывать муки вины перед Козимой, если бы подобная страсть действительно имела место. Тем более что он работал над «Парсифалем» — этим гимном сердечной чистоте.

Вагнер продолжал жить своей обычной жизнью: работал, писал статьи, занимался детьми, принимал участие в концертах для поддержания финансового благополучия семьи, общался с друзьями, путешествовал, причем совершенно не рвался во Францию. Зная натуру Вагнера, предположить, что он был при этом в кого-то влюблен и никто из окружающих

не догадывался о его чувствах, совершенно невозможно.

Конечно, самой Юдит Готье льстило внимание немецкого гения и она сделала всё возможное, чтобы об этом стало широко известно. Вот только можно ли считать объективной подобную оценку самолюбивой творческой личности? Или она выдавала желаемое за действительное — хотела видеть себя возлюбленной, будучи на самом деле просто хорошим другом и приятной собеседницей?

Процитированные нами отрывки из писем есть не что иное, как очередной пример высокопарной и экзальтированной эпистолярной стилистики XIX века. Еще раз обращаем внимание на переписку Вагнера с Людвигом II. Общаться с *другом* как с возлюбленной было для того времени в порядке вещей. Рассматривать Вагнера вне среды, в которой он жил, и мерить его сегодняшними мерками — значит исказить его психологический портрет.

Но при всем этом вполне можно понять ревность Козимы; на ее месте многие жены отреагировали бы аналогично и в XIX, и в XXI веке. Козима вообще отличалась ревнивым характером и не собиралась разбираться в тонкостях этих взаимоотношений. И это тоже можно понять: после всего, что она вынесла во время борьбы за свою любовь, она считала, что имеет право ни с кем не делить своего мужа, что со времени переезда в Байройт становилось всё проблематичнее. Но такова участь всех спутников жизни публичных людей. Имея не менее страстную натуру, чем Вагнер, его жена старалась не давать волю своим эмоциям. Но и ее терпению иногда (вернее, весьма часто и не всегда обоснованно) приходил конец. Таким образом, реакцию Козимы на отношения Вагнера и Юдит Готье никак нельзя считать доказательством их любовной связи.

Весьма сомнительным нам представляется также утверждение, что Юдит была для Вагнера «музой „Парсифаля“». «Парсифаль» был задуман Вагнером еще в 1857 году, задолго до знакомства с ней, а музыкальное воплощение получал в течение пяти лет — с 1877 по 1882 год; при этом отношения с Юдит были прерваны в 1878-м. Значит, целых четыре года Вагнер творил без своей музыки? Не говоря уже о том, что в самом содержании «христианской мистерии» нет ни намека на реальных прототипов, в отличие, например, от «Тристана и Изольды». А раз Юдит нет места в творчестве, значит, ей не было места и в сердце Вагнера.

Повторим еще раз — по-настоящему Вагнер любил только дважды в жизни, и его муз звали Матильда и Козима! Кем была для Вагнера Юдит Готье? Поклонницей его таланта, умной и образованной собеседницей, наконец, просто красивой женщиной, созерцание которой должно было доставлять эстетическое удовольствие мужчине, наделенному богатым художественным воображением. Но нам представляется очевидным, что никакой сердечной раны она ему не нанесла. В 1878 году Вагнер сказал Козиме: «Ты увидишь, я умру на твоих руках...»^[528] Это больше, чем любовное признание. Рядом с ним меркнут все «юдит готье» вместе взятые; после него теряют смысл все рассуждения на тему неверности Вагнера.

...Торжественное открытие фестиваля состоялось 13 августа 1876 года исполнением Девятой симфонии Бетховена и спектаклем «Золото Рейна». На следующий день на сцене Фестшпильхауса шла «Валькирия», 15-го — «Зигфрид»; 16-го — «Сумерки богов». В течение фестиваля тетралогия «Кольцо нибелунга» была дана полностью трижды: второй цикл прошел с 20 по 23 августа; третий — с 27 по 30 августа.

Крайняя усталость, опустошенность и разочарования стали для Вагнера итогом первого Байройтского фестиваля. Возможность дальнейшей борьбы за высокое искусство он в те дни для себя исключал. К тому времени были подведены финансовые итоги предприятия и выяснилось, что вместо ожидаемой прибыли фестиваль принес дефицит бюджета в размере 148 тысяч марок (по современному счету — миллион 184 тысячи евро). Блестящая публика, собравшаяся в Байройте в августе 1876 года, вовсе не торопилась раскошелиться; «патроны» молчали; взять денег снова было неоткуда. Практически сразу после первого фестиваля Фестшпильхаус на неопределенное время был закрыт, что означало поражение дела всей жизни Вагнера. В связи с закрытием театра 9 сентября Козима записала в дневнике: «Рихард крайне подавлен, говорит, что может умереть»^[529].

Забегая вперед скажем, что Фестшпильхаус вновь открылся для второго Байройтского фестиваля лишь в 1882 году. С тех пор фестивали стали проводиться в июле — августе почти ежегодно (за исключением 1885, 1887, 1890, 1893, 1895, 1898, 1900, 1903, 1905, 1907, 1910, 1913, с 1915-го по 1923-й, 1926, 1929, 1932, 1933, 1935 годов и с 1945-го по 1950-й) и длились по три-четыре недели. После смерти Вагнера в 1883 году руководство Байройтскими фестивалями перешло в руки Козимы, затем в период с 1908 по 1930 год ими руководил сын Вагнера Зигфрид, с 1930 по 1944 год — жена Зигфрида Винифред, а с 1951-го — два внука композитора, Виланд и Вольфганг Вагнеры. В перипетии современных «войн за байройтское наследство» мы углубляться не будем — наша книга не об этом.

В конце сентября 1876 года Рихард и Козима отправились в путешествие по Италии — эта страна всегда благотворно действовала на душевное состояние Вагнера. 5 октября они прибыли в Сорренто, где предполагали задержаться до конца месяца, и остановились в отеле «Виктория». Здесь, в Сорренто, 2 ноября состоялась последняя встреча Вагнера и Ницше, также путешествовавшего в это время по Италии. Творческим воображением Вагнера тогда уже всецело владел «Парсифаль»; Ницше воочию убедился, что между ним и его бывшим кумиром отныне лежит пропасть...

Через три дня Рихард и Козима отправились дальше. Их маршрут пролегал через Неаполь, Рим, Флоренцию и Болонью. Тем временем из Байройта приходили тревожные вести. Покрыть финансовый дефицит, вызванный фестивалем, было нечем. Обращение за помощью к Людвигу II на этот раз не дало результата — он был занят проектами своих замков Нойшванштайна и Линдерхофа и сам нуждался в деньгах. Вагнер был близок к тому, чтобы официально объявить Фестшпильхаус банкротом, а «Ванфрид» продать за долги. По возвращении из Италии он фактически смирился с неизбежным. Свое решение он объявил 21 января 1877 года. Казалось, всё погибло...

И вдруг 25 января он позвал к себе Козиму и торжественно объявил ей: «Я начинаю „Парцифалья“ и, пока не закончу его, никуда не уеду отсюда»^[530]. Финансовые проблемы были отодвинуты на второй план; Вагнер нашел в себе силы занять «выжидательную позицию», которая, как показало будущее, вполне себя оправдала. Великая «христианская мистерия» победила «презренного золотого божка»!

Вплоть до 1877 года Вагнер вслед за Вольфрамом фон Эшенбахом называл своего героя Парцифалем: и когда впервые обратился к этому сюжету в 1857 году, и когда писал первый вариант поэмы по просьбе Людвига II в 1865 году. Известна точная дата «переименования» Парцифала в Парсифала — 13 февраля 1877 года. В письме Юдит Готье композитор разъясняет его причины: «Его имя арабское. *Parsi* означает „чистый“, *fal* — „безрассудный“»^[531]. Таким образом, Вагнер положил начало новой «филологической» традиции написания имени этого средневекового героя.

Работа шла быстро. 23 февраля поэма была полностью завершена и тут же отдана в печать (к Рождеству 1877 года она уже появилась в продаже). Сам Вагнер тут же начал писать музыку к своей новой драме. Но этот труд растянулся у композитора на целых пять лет...

Пять лет он шел к полному воплощению идеалов всей своей жизни, неуклонно и последовательно выкристаллизовавшихся из всего предыдущего творчества, поднимался к своей вершине, после достижения которой признался: «Больше я не напишу ни одной ноты». В 1874 году Вагнер поторопился назвать свой приют «Покой мечты». Его мечты еще не «упокоились»; они вели его дальше, туда, где ждало мистериальное *вознесение Парсифала*.

Глава одиннадцатая ВОЗНЕСЕНИЕ ПАРСИФАЛЯ (март 1877 года — 1883 год)

Грубая действительность вернула Вагнера из «страны Святого Грааля» на грешную землю. Он больше не мог продолжать работу, не обеспечив себя и свою семью материально. Несмотря на самонадеянное заявление о том, что он не покинет «Ванфрид», пока не завершит «Парсифаля», Вагнер был вынужден отправиться в новое концертное турне, иначе угроза банкротства (даже учитывая полученный за поэму гонорар) становилась всё реальнее.

В мае 1877 года Вагнер выехал в Лондон. Ему казалось, что несколько блестящих концертов в Альберт-холле, прошедших при полном аншлаге, позволят покрыть долги фестиваля, которые, напомним, составляли 148 тысяч марок. Однако довольно значительное количество репетиций (учитывая сложность исполняемой музыки) и увеличение состава оркестра до 170 музыкантов, которым нужно было платить жалованье, вновь оставили композитора практически без прибыли. Доход от лондонских концертов составил всего 700 фунтов (82 600 евро) — чуть меньше десяти процентов от общей суммы дефицита бюджета фестиваля. Единственным удовлетворением от поездки стал прием в Виндзорском замке, устроенный в честь Вагнера английской королевой Викторией.

Вернувшись 28 июля в Байройт фактически ни с чем, Вагнер в отчаянии даже начал, по дневниковому свидетельству Козимы, задумываться об эмиграции в Америку. Уже было совершенно ясно, что фестиваль

1877 года не состоится. Однако решиться на столь экстраординарный поступок, как бегство за океан, было нелегко, и Вагнер предпринял новую решительную попытку найти необходимые средства для выхода из беспросветного финансового кризиса. Он решил основать при Фестшпильхаусе школу, где смогли бы обучаться певцы, оркестранты и дирижеры. При этом предполагалось, что ее ученики получат всестороннее музыкальное образование и по окончании обучения смогут не только достойно исполнять произведения современных им композиторов, таких как Вагнер или Лист, но также понимать и доносить до слушателей всю глубину сочинений классиков, в том числе Баха, Моцарта и Бетховена. Доходы от учебного заведения Вагнер предполагал пустить на покрытие издержек фестиваля; он даже разработал учебный план и рассчитывал начать занятия с 1878 года.

Свою концепцию создания учебного заведения, призванного повысить престиж и значимость Байройта в национальном масштабе, Вагнер представил 15 сентября делегатам основных «Вагнер-ферейнов», собравшимся по этому случаю в зале Фестшпильхауса. Для осуществления своего плана композитор предложил объединить все общества в единый «Союз патроната для попечения и поддержки торжественных представлений в Байройте». Ежегодный членский взнос должен был составлять всего 15 марок (120 современных евро). В качестве информационной поддержки новой организации Вагнер предполагал начать выпуск собственного печатного издания, вскоре получившего название «Байройтские листки» (*Bayreuther Blätter*). Пожалуй, в тот период это было единственное из всех начинаний Вагнера, которое воплотилось в жизнь. Поступлений от «Союза» ждать было еще слишком рано, а от идеи школы вскоре

вообще пришлось отказаться ввиду слишком малого количества поданных заявок на прием в нее...

Второго февраля 1878 года вышел первый номер «Байройтских листков». Вагнер хотел, чтобы издание выпускалось регулярно, сам писал основные статьи в эту «домашнюю газету», но основное руководство печатным органом Байройта было возложено на барона Ганса Пауля фон Вольцогена (*Wolzogen*), опытного журналиста и поклонника творчества Вагнера. Среди вагнеровских статей для «Байройтских листков» заслуживают внимания «Публика и популярность» (1878), «Хотим ли мы надеяться?» и «О применении музыки к драме» (1879), «Религия и искусство», «Познай самого себя» и «В чем польза интеллектуального познания» (все — 1881). В последней публикации Вагнер выступает самым непримиримым *врагом войны*, нещадно осуждая ввязывание в любые военные конфликты, так как «одна война неизменно повлечет за собой другие войны». Он провозглашает мирный договор единственно возможным средством улаживания любых разногласий между странами и единственной гарантией всеобщей безопасности в мире. Именно эту статью Вагнера неплохо было бы прочесть всем, кто считает его «идеологом Третьего рейха».

Вагнер всё больше времени старался уделять творчеству. Он «болел» «Парсифалем», и любые неурядицы, отвлекавшие от работы, выводили его из себя. Козима отмечала, что муж стал слишком раздражительным и вспыльчивым, временами домашние его «буквально боялись». С другой стороны, такое состояние Вагнера было понятно при столь интенсивной работе.

Поэтому Козиме, чтобы хоть как-то облегчить жизнь мужа, ничего не оставалось, как взять на себя рутинные переговоры с Мюнхенским придворным театром

относительно авторских отчислений за готовящиеся постановки «Кольца нибелунга». К тому времени Вагнер дал разрешение ставить тетралогия и в других театрах. Разумеется, первым заявил о своем желании видеть «Кольцо нибелунга» на своей сцене Мюнхенский придворный театр, где уже были представлены и «Золото Рейна», и «Валькирия» (правда, тогда спектакли прошли вопреки воле композитора). На этот раз Вагнер выдвинул неременное условие, что «Кольцо» ставится только целиком или не ставится вовсе, и оно было принято.

В это тяжелое в финансовом отношении время «спонсором» Вагнера вновь выступил Людвиг II. Он заранее выкупил у композитора право поставить «Парсифаля» в Мюнхене, а в ожидании этого счастливого события заплатил ему довольно солидное вознаграждение. Таким образом, доходы, полученные от мюнхенских представлений «Кольца», и аванс за «Парсифаля» от баварского короля помогли если не покрыть долги, то, по крайней мере, благополучно просуществовать до лета 1878 года. Вагнер занимался исключительно «Парсифалем». Если 1847 год был в его жизни «годом Лоэнгрина», то 1878-й поистине стал «годом Парсифаля».

К лету стало ясно, что и в 1878 году фестиваль не состоится. Вагнер был вынужден признать, что любые «патронатные общества» или «союзы» не в состоянии обеспечивать финансирование «байройтского дела». Он с горечью констатировал, что у его великого начинания фактически никогда «не было „патронов“, а были только зрители, весьма любезно оплачивающие свои места». Судьба сыграла с композитором злую шутку: идея создания идеального театра, задуманного в качестве средства борьбы с коммерциализацией искусства, погибла в этой неравной битве — деньги победили...

Забегая вперед скажем, что целых пять лет потребовалось преобразованному в 1877 году «Союзу патроната» на то, чтобы собрать необходимые средства для постановки «Парсифаля», премьера которого восстановила традицию проведения Байройтских фестивалей. Второй Байройтский фестиваль не только покрыл все финансовые издержки, но и принес значительную прибыль. Однако после смерти Вагнера Фестшпильхаус стал таким же платным театром, как и любой другой.

На очередном собрании делегатов от «Союза патроната» в сентябре 1878 года Вагнер подвел печальный итог всего предприятия: «Мы находимся в ужасном состоянии. О помощи со стороны Рейхстага не стоит и думать. В Рейхстаге заседает не тот человек, который в состоянии понять и поддержать наше дело. Бисмарк, вероятно, сказал бы в ответ на нашу просьбу о поддержке: „Вагнер достаточно получил; многие князья, даже сам кайзер приезжали к нему, чтобы посмотреть его спектакли; к чему еще стремится этот человек?“»^[532] Ответ на этот вопрос даст сам композитор в 1882 году своим «Парсифалем».

В декабре 1878 года Вагнер написал полное горечи письмо Людвигу II (в конце концов, без его помощи и первый фестиваль не состоялся бы): «Я больше не надеюсь на „немецкий дух“, на который раньше уповал, выражая доверие к нему еще в посвящении к „Нибелунгам“; у меня есть мой опыт, и я молчу. Я не надеюсь ни на Померанию, ни на маркграфство Бранденбург, ни на какую-либо еще провинцию этого странного германского Рейха; я даже не надеюсь на маркграфство Байройт. Но — я заключаю мир с этим Миром, и первый пункт моего договора с ним гласит: пусть Мир оставит меня в покое!»^[533]

После такого признания кажется, что, кроме творчества, композитора в «этом Море» удерживала лишь его семья, его любимая жена и дети. К дню рождения Козимы, 24 декабря, Вагнер, несмотря на свое угнетенное состояние, фактически повторил волшебство «Идиллии „Зигфрид“», только на этот раз для Козимы прозвучало вступление к «Парсифалю» в исполнении специально приглашенного оркестра и со специально сочиненной для этого случая концовкой.

Нет, пока не окончен «Парсифаль», Вагнер не может уйти из «этого Мира»!

Наступивший 1879 год, по его мнению, непременно должен был стать годом завершения «Парсифаля». Он считал, что дольше просто не выдержит такого напряжения душевных и физических сил, и непрерывно работал над партитурой, никуда не выезжая вплоть до начала лета.

Стоит ли говорить, что уже заранее было ясно: в 1879 году Байройтский фестиваль вновь не состоится. Представленный Вагнеру отчет «Союза патроната» доказывал, что дефицит не покрыт и средств на новые постановки нет. Статья Вагнера «Хотим ли мы надеяться?», написанная в то время для «Байройтских листков», в основном посвящена больному для композитора вопросу взаимоотношений искусства и социума. На фоне финансового кризиса «байройтского дела» она воспринимается как вопль одинокого художника, отчаявшегося, но всё еще из последних сил борющегося за торжество своих принципов, на которое остается лишь надеяться.

В конце лета в Байройт приехал Лист. 28 августа, в день 130-летнего юбилея Гёте, он исполнил на рояле в библиотеке виллы «Ванфрид» свою «Фауст-симфонию» для узкого круга избранных гостей. Лист вообще славился умением «превращать» рояль в целый оркестр; уезжая, он предложил Вагнеру регулярно

проводить в «Ванфриде» музыкальные вечера, создав, таким образом, настоящий музыкальный салон. При этом не было совершенно никакой необходимости приглашать даже камерный оркестр, можно было вполне обойтись одним роялем. Лист хотел тем самым поддержать и ободрить друга; создать «иллюзию фестиваля». Вагнер и сам временами устраивал музыкальные вечера, но давать их регулярно всё же не собирался. Творчество отнимало слишком много сил и времени, чтобы размениваться на что-то помимо него, не говоря уже о том, что воспитание детей тоже требовало усилий со стороны отца семейства.

Со своей стороны Козима старалась максимально оградить Вагнера от любых дополнительных забот. Кроме того, она, всячески подчеркивая значимость сохранения наследия своего гениального супруга, особенно усиленно работала в те месяцы над третьим томом автобиографии Вагнера «Моя жизнь». Благодаря ее стараниям в начале 1880 года книга была завершена и начата подготовка к ее изданию.

Супруга Вагнера не ограничивалась лишь записыванием под диктовку его автобиографии, а делала собственные записи, о которых сам композитор сообщал в письме Людвигу II: «При этом она ведет для нашего сына необычайно подробный дневник, в котором каждый день записываются мое состояние, итоги моей работы, мои случайные высказывания»^[534]. Этим дневникам долгое время не было суждено выполнять свое прямое назначение — показывать потомкам, каким был в домашней обстановке великий Рихард Вагнер. Дело в том, что Ева, вторая дочь Вагнера и Козимы, запретила публиковать записи матери. Согласно ее завещанию, лишь 30 лет спустя после ее собственной смерти эти дневники могли быть извлечены из закрытого семейного архива. Ева умерла в

1942 году, и только в 1972-м дневники Козимы Вагнер (с купюрами) увидели свет.

Забота о детях в семье Вагнеров не ограничивалась музыкальным воспитанием и «культом отца». К «наследнику престола», десятилетнему Зигфриду, был приглашен частный учитель. Им стал начинающий поэт и философ Генрих фон Штайн (*Stein*). Штайн заступил на новую должность 30 октября 1879 года и с тех пор был практически неразлучен с семьей Вагнер.

Только ранняя смерть в 1887 году не позволила этому талантливому молодому человеку занять достойное место в истории литературы.

В декабре 1879 года стало совершенно ясно, что здоровье Вагнера подорвано изнурительным трудом и довольно сырым климатом Байройта. Пришлось спешно отправляться в более теплую любимую Италию. А партитура «Парсифаля» всё еще не была завершена...

На этот раз Вагнер с семьей обосновался под Неаполем, сняв виллу «Ангри» (*Angri*), расположенную на холме Посилиппо (*Posilippo*), знаменитом своими живописнейшими видами, благодаря которым это место еще со времен Древнего Рима было облюбовано для строительства вилл богатых патрициев. 4 января Вагнеры въехали в свое временное жилище. По счастливой случайности буквально в нескольких минутах ходьбы от него в то время находилась и мастерская талантливого «русского немца» П. В. Жуковского, о котором мы уже не раз упоминали. Художник, очень много путешествовавший по Европе, черпал вдохновение в прекрасной природе Италии и делал многочисленные наброски неаполитанских окрестностей. Узнав о том, что его кумир ныне живет совсем рядом, Жуковский посчитал это знаком судьбы. Испытывая вполне естественную робость перед мировой знаменитостью, отличавшейся еще и довольно вздорным и непредсказуемым характером (Жуковский

был уведомлен об этом Козимой в дни первого Байройтского фестиваля, когда его личное знакомство с композитором так и не состоялось), 18 января художник появился на пороге виллы «Ангри». Но он был приятно удивлен, найдя в Вагнере радушного и гостеприимного хозяина. Между ними мгновенно установились полное взаимопонимание и симпатия. Прощаясь под вечер, Вагнер настаивал, чтобы Жуковский непременно посетил его снова, причем в самое ближайшее время.

Надо сказать, что Вагнеру постоянно требовалось общество друзей и единомышленников. Он никогда не был угрюмым отшельником, обожал принимать гостей и находиться в центре внимания. Вагнер очень быстро очаровывался каждым новым знакомым, максимально приближал его к себе. Но такая мгновенно возникавшая симпатия очень часто оборачивалась столь же быстрым разочарованием. Могучий интеллект Вагнера требовал от «ближайшего круга» соответствовать ему. Такого рода испытание выдержать было под силу далеко не всем. Но в случае с Жуковским, несмотря на то, что их отношения развивались довольно непросто, интуиция не подвела Вагнера: художник оставался рядом с ним до конца его жизни, и вскоре именно он в тесном союзе с композитором начал работать над сценическим воплощением «Парсифаля».

Вагнер сумел по достоинству оценить талант Жуковского. Ровно через месяц он заказал Павлу Васильевичу большой, в человеческий рост, портрет Козимы. Тогда же он проникся твердой уверенностью, что Жуковский — это именно тот художник, который способен воплотить для сцены образы «Парсифаля».

Здесь же, на вилле «Ангри», Вагнера посетил еще один талантливый молодой человек, начинающий композитор, в то время проходивший обучение в Неаполе. Его звали Энгельберт Хумпердинк^[535]. Вскоре

вслед за Вагнером он отправится в Байройт, станет членом «Канцелярии нибелунгов», будет переписчиком партитуры «Парсифаля», примет участие в подготовке к его премьере. А в 1889 году, уже после смерти Вагнера, именно Хумпердинк станет преподавать композицию его сыну Зигфриду.

Будучи окружен приятными людьми, наслаждаясь мягким итальянским климатом, Вагнер очень быстро восстановил свои силы. Его 67-й день рождения прошел как никогда счастливо. Силами «своего домашнего кружка» была представлена «Сцена в храме Грааля» из первого действия «Парсифаля»: сам Вагнер с дочерьми принимал участие в импровизированном спектакле, а Хумпердинк аккомпанировал им на фортепьяно. 26 мая, в сопровождении Жуковского, все отправились дальше путешествовать по Италии и посетили город Равелло, жемчужину Амальфитанского побережья. Там композитор обратил особое внимание молодого друга на палаццо Руфоло, построенное между XI и XIII веками. Именно таким представлял себе Вагнер волшебный зачарованный сад злого волшебника Клингзора. Жуковский тут же сделал эскизы с натуры для будущих декораций «Парсифаля».

Из Равелло компания переехала в Венецию. Она поистине мистически затягивала Вагнера в свои сети, вновь и вновь заставляя возвращаться к лабиринтам каналов и узких улочек, роскоши Дворца дождей и многочисленных палаццо патрициев. Вагнер был бессилен противиться очарованию этого загадочного древнего города, словно сам был рыцарем, гибнущим в садах Клингзора...

В Венеции Вагнеры остановились в палаццо Контарини (*Contarini*) на Большом канале и прожили там до 24 августа, когда, завершив свой итальянский тур, отправились, наконец, в обратный путь. По дороге они посетили Рим, Сан-Марчелло, Пистойю, Флоренцию,

Сиену. В Сиене Вагнер, глядя на кафедральный собор, сказал Жуковскому о том, что именно таким ему видится храм Святого Грааля. Павел Васильевич учел и это пожелание композитора.

Таким образом, некоторые подлинные «природные» декорации вагнеровской «священной мистерии» можно до сих пор увидеть в реальности, так сказать, в натуральную величину.

По возвращении в Германию Вагнер не спешил в Байройт, а 31 октября прибыл в Мюнхен. Здесь он встретился с Людвигом II. В двух частных концертах 10 и 12 ноября Вагнер продирижировал для короля отрывками из «Лоэнгрина» и «Парсифаля» и вновь заручился его материальной поддержкой предстоящей премьеры «Парсифаля» в Байройте. Вагнер специально отметил, что в программе второго Байройтского фестиваля будет только этот спектакль, именно тогда названный им «Бюненвайфестшпиль»^[536]. (Этот термин с тех пор используется исключительно применительно к вагнеровскому «Парсифалю», иногда даже опускается само название.) Людвиг II тут же великодушно распорядился о безвозмездном предоставлении для Фестшпильхауса хора и оркестра Мюнхенского придворного театра.

Кроме короля, Вагнер встретился в Мюнхене еще с одним человеком, который сыграл не последнюю роль в важнейшем событии в жизни композитора — премьере «Парсифаля». Этим человеком был первый капельмейстер Мюнхенского придворного театра Герман Леви (*Levi*). Он был назначен на этот пост в 1872 году и бессменно находился на нем вплоть до 1896-го. Вагнер побывал на нескольких постановках, которыми дирижировал Леви (особенно он прославился как интерпретатор опер Моцарта), и был очарован его мастерством. Композитор тут же решил, что пригласит

именно Леви дирижировать премьерой «Парсифаля» (тут как нельзя кстати пришлось распоряжение Людвига II о предоставлении оркестра Мюнхенского придворного театра) и, тепло простившись с ним, 17 ноября выехал в Байройт.

Первого декабря всем «патронам Байройта» Вагнер официально объявил, что премьера «Парсифаля» состоится летом 1882 года. Сам же он продолжал усиленно работать над партитурой, чтобы успеть закончить ее к назначенному сроку. Правда, репетиции планировалось начать заранее, летом наступающего 1881 года.

Этот год начался с непредвиденных волнений. Не подозревая о договоренности Вагнера с Людвигом II, Ханс Пауль фон Вольцоген, к тому времени не только отвечавший за выход «Байройтских листков», но фактически являвшийся пресс-секретарем Вагнера, подтвердил слухи о том, что композитор заручился поддержкой нескольких высших аристократических фамилий Германии и именно они будут официальными «патронами» второго Байройтского фестиваля. Но Людвиг II, узнав об этом, ничуть не обиделся на друга. Последствием необдуманного поступка фон Вольцогена стала вовсе не катастрофа, как казалось в первое время Вагнеру, а, наоборот, победа: король официально объявил, что *единолично* возглавит второй Байройтский фестиваль, более того, отказывается от приобретенного им в 1878 году права на постановку «Парсифаля» в Мюнхене без возврата денег, заплаченных за него. Король также подтвердил свое прежнее решение о предоставлении в распоряжение Вагнера хора и оркестра Мюнхенского придворного театра. Судьба фестиваля была решена.

Уже 14 апреля Герман Леви прибыл в Байройт и поселился в «Ванфриде». А 31 мая композитор начал

работать над инструментовкой второго акта «Парсифаля».

Здесь нам придется еще раз вернуться к болезненной теме антисемитизма Вагнера. Итак, прекрасный дирижер *еврейской национальности* Герман Леви жил в доме Вагнера. Композитор принял его как самого дорогого друга. Довольно странный поступок для «патологического антисемита», каким часто рисуют Вагнера. Но этого мало. 28 июня Вагнер получил анонимный донос, в котором сообщалось, что у Леви якобы роман с Козимой; автор пасквиля также советовал Вагнеру «соблюсти чистоту его произведения» и не позволять дирижировать на премьере еврею. Сам факт получения подобной анонимки (автора так и не удалось найти) говорит о том, в какой среде жил композитор, насколько всё тогдашнее общество было отравлено ядом антисемитизма. Что же предпринял «антисемит» Вагнер? Он откровенно показал клеветнический пасквиль самому Леви, тем самым давая ему понять, что, во-первых, не верит ни одному слову, а во-вторых, считает, что национальность дирижера не имеет для него ровно никакого значения. Но Леви не оценил откровенности Вагнера, посчитал себя оскорбленным и на следующий же день уехал в Бамберг. Вагнер послал ему вдогонку отчаянное письмо: «Ради Бога, поворачивайте назад и давайте же, наконец, узнаем друг друга как следует! Пусть Ваша вера не станет меньше, а к ней добавится мужество! Может быть, в Вашей жизни произойдет большая перемена, но в любом случае — Вы мой дирижер „Парсифаля“!» ^[537]

Леви сменил гнев на милость и 2 июля возвратился в Байройт. Вся описанная ситуация была бы просто невозможна от начала до конца, если бы Вагнер действительно был *идейным* антисемитом. Но он сам

опровергает подобные инсинуации в письме опять же к еврею Ангело Нойману (*Neumann*), берлинскому театральному директору и антрепренеру, активному пропагандисту вагнеровской музыки, в особенности «Кольца нибелунга». (Благодаря его стараниям «Кольцо» было поставлено не только в Германии, но и в Австрии, Чехии, Бельгии, Голландии, Италии, России; гастрольные труппы Ноймана в Санкт-Петербурге прошли в 1889 году.) Вагнер писал: «Я совершенно далек от антисемитского движения: ближайшая моя статья в „Байройтских листках“ объявит об этом настолько прямо, что остроумцам невозможно будет связать даже мое имя с этим движением!»^[538]

К сожалению, «остроумцы», несмотря ни на что, до сих пор продолжают ставить знак равенства между именем Вагнера и понятием «антисемитизм», хотя сам композитор своим глубоко гуманистическим творчеством давно уже поставил точку в данном вопросе.

С возвращением Леви в Байройт репетиции «Парсифаля» возобновились и активно шли всё лето. Одновременно Вагнер со всей страстью отдавался художественному воплощению спектакля вместе с Павлом Жуковским, поселившимся в Байройте всего в нескольких минутах ходьбы от виллы «Ванфрид». Тогда-то художник и прочувствовал на себе в полной мере непростой характер Вагнера, который вникал во всё, в каждую мелочь и часто бывал недоволен достигнутым результатом. Он требовал *идеала*, причем сразу, без ошибок и проволочек. Если нарисованная Жуковским декорация или даже малейшая деталь ее, например ларец для хранения Святого Грааля, по какой-либо причине не устраивали композитора, то он мог устроить декоратору настоящий скандал, совершенно упуская из виду, что Жуковский работал на Вагнера

бесплатно, повинуюсь исключительно душевному порыву. Часто художник, впадая в отчаяние, был готов бросить всё и уехать из Байройта, но, услышав на следующий день колдовские звуки вагнеровской музыки, снова забывал свои обиды, понимал перфекционизм композитора и прощал ему несдержанный нрав. При этом Павлу Васильевичу приходилось всё больше залезать в долги, но мир «Парсифаля» уже не отпускал его...

Осенью, с наступлением сырости и холодов, Вагнер решил с семьей и несколькими близкими друзьями вновь отправиться в Италию, где планировал, как и в прошлом году, пробыть до весны. 1 ноября он выехал в направлении Неаполя, но на этот раз целью его путешествия был Палермо на Сицилии, где Вагнер остановился в «Отель дес пальмес». Здесь он продолжал день за днем скрупулезно работать над третьим актом «Парсифаля», его не отвлекали ни репетиции, ни подготовка декораций (хотя Жуковский, конечно, поехал в Палермо вслед за Вагнером). У композитора все чаще случались непродолжительные сердечные приступы, но он не обращал на собственное здоровье никакого внимания, твердо веря, что благоприятный итальянский климат и на этот раз поможет ему победить болезнь.

И вот 13 января 1882 года партитура «Парсифаля» была завершена.

Легенда о Парсифале была знакома Вагнеру еще со времен работы над «Лоэнгрином». В своем произведении он полностью опускает и детство Парсифаля, и всю предысторию его встречи с Гурнеманцем. Отметим только, что, согласно Вольфраму фон Эшенбаху, однажды юноша встретил на своем пути женщину, которая раскрыла его происхождение и истинное имя: «Ты — Парсифаль (позволим себе использовать „вагнеровскую“

транскрипцию имени, хотя речь и идет пока об эшенбаховском персонаже. — М. З.). И твое имя означает — „Пронизывающий насквозь“»^[539]. (Как мы помним, Вагнер дал совершенно иную трактовку имени своего героя — «чистый и безрассудный», другими словами, «святой простец».)

Старый Гурнеманц взял Парсифаля на воспитание и раскрыл перед ним не только рыцарские, но и христианские добродетели. Одним из первых его подвигов было освобождение королевы Кондвирамур, ставшей его женой. Они жили счастливо, у них родился сын Лоэрангрин (Лоэнгрин). Но вот Парсифаль повстречался со странным рыбаком в богатых одеждах, поведавшим ему о замке, на пути к которому «легко заплутать». Найдя дорогу, — видно, сама судьба вела его к цели, — Парсифаль узнал, что хозяин замка тяжело болен. Король тщетно ожидал от гостя одного-единственного вопроса, который Парсифаль так и не задал: «Отчего ты страдаешь?» Юноша боялся нарушить законы формальной рыцарской вежливости, поэтому ничем не проявил сострадания, а именно в сострадании к ближнему заключается основная заповедь рыцарства; сила, доблесть и даже справедливость — ничто без умения чувствовать чужую боль, как свою собственную. Наутро Парсифаль обнаружил, что замок словно вымер. Он покинул зачарованное место, но с тех пор не знал покоя, не выдержав *испытания на сострадание*. Однажды Парсифаль пришел к пещере, в которой жил отшельник, и тот поведал ему, что отважные рыцари Святого Грааля вступают с кем-либо в бой исключительно во имя искупления своих грехов, ибо смирение — это первая добродетель, которую требует Грааль^[540]. У Вагнера же первой добродетелью Грааля является целомудрие. Еще отшельник сообщает Парсифалю, что

король Грааля Анфортас (в вагнеровском «Парсифале» Анфортас именуется Амфортасом) был ранен отравленным копьем в битве с язычником. И когда все рыцари молили Грааль вернуть здоровье королю, на священном камне появилась надпись, гласившая: король исцелится, когда в замок явится неизвестный рыцарь и спросит — сам, без чьего-либо побуждения — о причине страданий короля. Если вопрос прозвучит, этот рыцарь займет место Анфортаса на престоле Грааля...

В вагнеровской интерпретации легенды, при сохранении общей сюжетной канвы, значительно усилена «христианская» составляющая. «Парсифаль» Вагнера действительно получает мистериальную силу воздействия на слушателя, когда, по словам А. Лиштанберже, «хочется прямо из театра бежать в храм». Он «есть самое верное, самое искреннее, самое полное и, во всяком случае, самое прекрасное выражение философских и религиозных идей Вагнера»^[541].

В чаще величественного леса рыцарь Гурнеманц встречает рассвет. До его слуха доносятся звуки труб — это играют зорю на вершине горы Монсальват, где находится храм Святого Грааля, охраняемого рыцарями, главный завет которых — целомудрие. Гурнеманц погружается в молитву, а в это время на поляну выносят на носилках Амфортаса, сына короля Грааля Титуреля; в водах озера он тщетно ищет исцеления от жестокой раны... Раздается топот копыт, и на поляну выезжает женщина по имени Кундри. Она передает Гурнеманцу бальзам, чтобы смазать рану Амфортаса, и в изнеможении падает на землю. Гурнеманц открывает тайну страданий Амфортаса. Когда-то давно тот, вооруженный священным копьем, прервавшим

крестные муки Спасителя, отправился на поединок с коварным колдуном Клингзором. Не желая честно биться с рыцарем Святого Грааля, колдун послал навстречу Амфортасу прекрасную Кундри, чтобы та соблазнила его. Амфортас поддался ее чарам, а в это время Клингзор, завладев священным копьем, нанес ему незаживающую рану... Тут рыцари подводят к нему юношу, виновного в страшном преступлении, — из своего лука он застрелил одного из священных лебедей Монсальвата. Но Гурнеманц лишь мягко упрекает неизвестного в отсутствии сострадания, обращая внимание юноши на горькую муку в глазах умирающего лебедя. В порыве раскаяния тот ломает свой лук; он сотворил зло, не ведая. Отныне он не причинит страдания ни одному живому существу! Сам юноша ничего не может рассказать о себе, не зная даже собственного имени. Пришедшая в себя Кундри словно в пророческом трансе сообщает, что его имя — Парсифаль. Гурнеманц уводит безутешного Парсифаля с собой. Слышится звон колоколов. Парсифаль, Гурнеманц и рыцари входят в огромный роскошный зал храма Грааля, посреди которого находится алтарь, озаренный таинственным светом, на котором установлена Чаша, обернутая покрывалом. Служители Грааля в белых одеждах славят Тайную вечерю и искупительные страдания Христа. Вид Чаши доставляет Амфортасу невыносимые страдания, ведь в объятиях Кундри он поддался греху, за который несет свою кару — его рана болит всё сильнее. Но долг превышает всех страданий. Амфортас снимает покрывало, луч света освещает Грааль, совершается великое таинство Причастия. Обессиленный, Амфортас опускается на носилки, и рыцари уносят его. Парсифаль остается в храме один... Голос, исходящий от Грааля, возвещает пророчество: «Умудренный состраданием, простодушный с чистым сердцем принесет

избавление!» Но Гурнеманц изгоняет Парсифаля из храма: лишь тот, кто совладеет с грехом там, где не смог устоять рыцарь-грешник, займет его место.

Тем временем в волшебном замке Клингзор сидит перед магическим зеркалом. Теперь Кундри, находящаяся всецело в его власти, должна соблазнить Парсифаля... Перед приближающимся к замку Парсифалем внезапно возникает прекрасный волшебный сад. В нем резвятся очаровательные девы-цветы, из сладких объятий которых не так-то легко освободиться. До его слуха доносится нежный голос: Кундри зовет его по имени и приглашает прилечь с ней рядом на ложе из цветов. Она рассказывает Парсифалю, что знала его мать, которая очень любила своего сына, а тот позабыл ее ради своих скитаний по свету. При упоминании матери Парсифаль в горе опускается перед Кундри на колени; она нежно обнимает и целует его... И вдруг жестокая боль в груди — воспоминание об ужасной ране Амфортаса — возвращает Парсифаля к действительности. Он в ужасе вскакивает, отталкивает Кундри, начинает отчаянно молиться. Отвергнутая Кундри призывает на помощь Клингзора. Маг бросает в Парсифаля священное копье, но оно застывает в воздухе, даже не коснувшись головы юноши. Зато сам Парсифаль, схватив священную реликвию, сотворяет им крестное знамение. И в тот же миг Клингзор и наваждение, вызванное его чарами, исчезают, а Кундри без чувств падает на землю.

В окрестностях Монсальвата Гурнеманц находит Кундри. Приведя женщину в сознание, он обнаруживает разительную перемену, произошедшую с ней. Печаль и раскаяние читаются в ее глазах, на ней одежды кающейся грешницы. В это время с копьем наперевес появляется рыцарь в черных латах, лицо которого скрыто забралом. Гурнеманц спрашивает рыцаря, знает ли он, что ныне Страстная пятница и что в этот день

рыцарям не дозволено носить оружие. Вместо ответа неизвестный втыкает копье в землю, поднимает забрало и начинает истово молиться. Гурнеманц узнает в рыцаре Парсифаля, а в его оружии — священное копье. Видя в юноше избранника Святого Грааля, Гурнеманц совершает над ним обряд посвящения в братство рыцарей. Кундри бросается на колени перед Парсифалем, моля его о прощении. Слезы, проливаемые у его ног, она отирает своими волосами... Видя искренность женщины, Парсифаль прямо в лесу совершает над ней таинство святого крещения. Неужели спасение для всех теперь близко? Но нужно поторопиться — Амфортас находится при смерти. Поднимаясь всё выше по священной горе, все трое наконец достигают храма. Парсифаль касается копьем раны Амфортаса и исцеляет его со словами: «Будь здоров, безгрешен и прощен; ныне я служу здесь за тебя!» Затем он всходит на алтарь, берет в руки Святую Чашу и высоко поднимает над головой. Грааль начинает сиять в его руках, возвещая о своем избраннике — новом короле Святого Грааля; белый голубь слетает с небес и реет над Чашей. А у подножия алтаря лежит бездыханная Кундри...

Кундри — это, пожалуй, самый сложный и трагический персонаж Вагнера. Она одновременно является олицетворением и первородного греха, и спасительной силы раскаяния, Евой и Марией Магдалиной в одном лице. Находясь между адом и раем, между губительной властью Клингзора и интуитивным стремлением к добродетели, она испытывает жестокие муки и не может найти себе покоя. Всю жизнь Вагнер проповедовал искупительную силу жертвенной любви. На этот раз именно любовь — эта величайшая сила, против которой невозможно устоять смертному, — является проклятием Кундри. Она

всем сердцем жаждет любви, чувствует ее животворящий жар и в то же время понимает, что ее любовь способна приносить лишь погибель всем, кого она позволит себе полюбить. Через чувственные вожделения плоти в этот мир пришел грех; это Вагнер проповедовал еще в «Тангейзере»; Венера — «родная сестра» Клингзора. Но если чистая дева Елизавета, противопоставив чувственной любви духовную и принеся себя в жертву во имя искупления грехов Тангейзера, одерживает победу за одну душу, получившую благодаря ей спасение, то ныне в искупление грехов всего человечества одной жертвы Кундри, которая к тому же сама является носителем этих грехов, явно недостаточно.

Кундри у Вагнера — это символ *женского начала*, способного и губить, и спасать. А. Лиштанберже тонко подмечает: «...отчаянное стремление к искуплению соединяется у нее с преступным желанием, вечным источником всякого греха и всякого страдания. Эти два чувства сливаются у нее в один непреодолимый, скорбный инстинкт, который влечет ее, против воли, к человеку и принуждает ее завлекать последнего. Но в тот решительный момент, когда в глазах своего любовника она уже думает видеть луч того взора Христа, которого она тщетно ищет из века в век, иллюзия ее внезапно рассеивается: она чувствует, что в своих объятиях держит не искупителя, а грешника... Таким образом, история Кундри показывает нам в удивительном символе *вечную трагедию любви* (курсив наш. — М. З.)... Теперь любовь — не могучая избавительница, которая учит нас отрешаться от своего эгоизма и приводит к спасению; она есть высшая иллюзия, которая своими миражами влагает в сердце человека обманчивую надежду на искупление, и

пагубная сила которой навек продолжает на земле грех и скорбь»^[542].

На этот раз Вагнеру мало противопоставить чувственной греховной страсти жертвенную *человеческую* любовь; он восходит еще выше. Эволюция достигает своего пика: от образов просто «чистых сердцем» Вагнер восходит до «спасительницы человечества» Брюнгильды; Парсифаль же вообще сумел встать рядом с Богочеловеком. «Парсифаль, — замечает А. Лиштанберже, — так сказать, возобновил чудо из чудес — искупление человечества Иисусом Христом... Грехом, нечистым желанием, эгоистической волей божественный элемент человечества был осквернен, унижен; поднявшись до сознательной жалости, сделав все человеческие страдания своими страданиями, искупив все грехи, Парсифаль возвратил этому божественному элементу его первобытный свет и снова возвел на престол упавшего, страждущего Бога, который плачет в сердце греховного человека»^[543].

От любви *искупительной* Вагнер поднимается до любви *сострадательной*, синонимом которой служит любовь *божественная*. Лучше всего сказал Лист в письме княгине Каролине Витгенштейн: «...„Парсифаль“ нечто большее, чем просто шедевр. Это откровение в рамках музыкальной драмы. Правильно говорили, что после „Тристана и Изольды“, этой Песни Песней земной любви, Вагнер в „Парсифале“ одарил мир самой возвышенной, насколько это только возможно в узких рамках сцены, песней божественной любви»^[544].

«Парсифаль» — это апофеоз самой гуманистической, самой высоконравственной и добродетельной философии — философии Рихарда Вагнера. После «Парсифаля» ему действительно больше нечего было сказать; он выполнил свою миссию; ему оставалось только уйти...

До начала апреля Вагнер оставался в Палермо, где был закончен «Парсифаль». Обратный путь через Неаполь и Венецию занял почти весь апрель. Лишь 1 мая Вагнер вновь переступил порог виллы «Ванфрид». Там 22 мая в тихой домашней обстановке было отмечено 69-летие композитора, его последний день рождения.

А с 2 июня начались практически ежедневные репетиции второго Байройтского фестиваля. Вагнер практически сутки напролет проводил в театре. Герман Леви неустанно репетировал с оркестром и певцами; Фридрих Георг Генрих Брандт, сын умершего к тому времени Карла Брандта, руководил технической стороной постановки; Павел Жуковский заканчивал оформление. Внося по требованию Вагнера бесконечные исправления в уже готовые декорации и костюмы и одновременно заведя всем реквизитом, Жуковский тоже чуть ли не ночевал за кулисами. Находясь в крайней степени усталости, он решил, что постоянные придирки композитора вызваны желанием от него избавиться, что его талант не соответствует гениальности творца «Парсифаля». Кроме того, долги Жуковского, не получавшего за свои титанические труды ничего, росли день ото дня. Молодой человек принял горькое решение, что по окончании фестиваля распродаст свое имущество и покинет Байройт, тем более что его уже приглашал приехать в Веймар великий герцог Карл Александр Саксен-Веймар-Эйзенахский. В конце августа Жуковский уехал от Вагнера...

Наконец 24 июня с блеском прошла генеральная репетиция «Бюненвайфестшпиля», на которой присутствовали такие будущие столпы немецкой музыки, как Антон Брукнер и Рихард Штраус.

Двадцать шестого июля 1882 года после длительного и мучительного перерыва второй

Байройтский фестиваль был открыт премьерой «Парсифаля». Вагнер завещал, чтобы вершина его творчества не ставилась больше нигде, кроме «неоскверненного» храма Высокого Искусства — байройтского Фестшпильхауса. Еще 28 сентября 1880 года Вагнер писал королю Людвигу II, делая его в некотором роде своим душеприказчиком: «...я принужден был отдать в руки нашей публики и театральных дирекций, в глубокой безнравственности которых я убежден, мои произведения, несмотря на всю их идеальную концепцию. Теперь я задаю себе важный для меня вопрос, не следует ли это последнее священнейшее для меня создание спасти от пошлой карьеры обыкновенных оперных спектаклей? К этому особенно побуждает меня чистая тема, чистый сюжет моего „Парсифаля“. В самом деле, разве возможно, чтобы драма, которая дает нам в сценическом образе возвышеннейшие мистерии христианской веры, исполнялась в таких театрах, как наши, с их оперным репертуаром, с их публикой? Я не стал бы обвинять наше духовенство, если бы оно выразило обоснованный протест против постановки священнейших мистерий на тех самых подмостках, которые вчера и завтра были и будут залиты широкой волной фривольности, перед публикой, для которой эта фривольность является единственной притягательной силой. Постигая то, что происходит кругом, я назвал своего „Парсифаля“ „сценическим священнодействием“. Им я должен освятить мой театр, мой фест-театр в Байройте, одиноко стоящий в стороне от всего мира. Только там будет поставлен „Парсифаль“. Его не должны давать на других сценах — для забавы публики. Но как осуществить это на деле — этот вопрос составляет предмет моих забот и размышлений. Я думаю о том, каким путем, какими средствами я могу упрочить за

пробуждения «мистической бездны», из которой изливаются сокровенные звуки «священной мистерии». Впечатление от вагнеровского шедевра для многих было сродни откровению. Так, спустя год после посещения второго Байройтского фестиваля юный Густав Малер^[546] писал: «Когда я, не в состоянии произнести ни слова, вышел из театра, я знал, что пронесу это через всю жизнь»^[547].

В отличие от первого Байройтского фестиваля, второй принес значительный доход. Чистая прибыль составила 143 тысячи марок (1 миллион 144 тысячи современных евро). Кроме того, издательство «Шотт» выплатило Вагнеру гонорар за издание «Парсифаля» в размере 100 тысяч марок (800 тысяч евро). Вагнеру можно было больше не опасаться за судьбу «байройтского дела».

Но он устал, устал как никогда. Казалось, даже исчезновение Жуковского он заметил не сразу, а заметив, был крайне удивлен, откровенно не понимая, чем был вызван столь поспешный отъезд друга. Вагнер, постепенно возвращавшийся к действительности, не отдавал себе отчета в том, каким невыносимым он был всё время подготовки фестиваля.

Но наступала осень, оставаться в сыром и промозглом Байройте композитор не собирался; его звала Италия, ждала Венеция. 14 сентября Вагнер со всей семьей уехал в «благословенный город», чтобы восстановить силы и хорошенько отдохнуть. По приезде в Венецию Вагнер остановился в палаццо Вендрамин-Калерджи^[548] на Большом канале. Вспоминал ли он, как 24 года назад, когда он первый раз попал в Венецию после пережитой любовной драмы с Матильдой Везендонк, «траурный» вид гондол под черным покрывалом приводил его в мистический ужас? Вряд ли. Теперь Вагнер пребывал в отличном расположении

духа. Он прекрасно обставил снятые комнаты, регулярно отправлялся в гондоле обедать в рестораны на площади Святого Марка, писал статьи, проводил тихие вечера в обществе Козимы и детей. Сердечные приступы периодически нарушали эту идиллию, но быстро проходили. Для полного восстановления душевного равновесия Вагнер попросил Козиму написать письмо в Веймар, Жуковскому, с просьбой вернуться.

Девятнадцатого ноября к семейству Вагнеров присоединился Лист и оставался у него в гостях до января 1883 года. В Веймаре перед самым отъездом в Венецию Лист повидался с Жуковским и, не зная о произошедшей между ними размолвке, пригласил того присоединиться к нему. Спокойные дни в Веймаре благотворно подействовали на художника; физические силы тоже были восстановлены. Павел Васильевич решил вернуться к Вагнеру. Вскоре, в самом начале декабря, композитор уже радостно принимал его в палаццо Вендрамин. Впоследствии Жуковский назовет дни, проведенные им в Венеции в обществе Вагнера и Листа, самыми счастливыми в своей жизни.

Из Венеции Лист собирался отправиться к себе на родину, в Венгрию, в Будапешт. 13 января 1883 года он покинул гостеприимный дом Вагнеров. Прощаясь, оба, Вагнер и Лист, были полны самых радужных надежд на будущее. Они не предполагали, что их встреча в Венеции будет последней.

К началу февраля Вагнер почувствовал себя окончательно отдохнувшим. Он пребывал, пожалуй, в самом благодушном настроении за всю свою жизнь. 6 февраля он даже принял участие в традиционном венецианском карнавале и был необычайно оживлен и весел во все последующие дни. К нему вновь вернулось вдохновение.

Тринадцатого февраля 1883 года Вагнер с утра сел работать над статьей «О женственном начале в человеке» (*Über das Weibliche im Menschlichen*), но внезапно сильный сердечный приступ прервал его труд. Последним предложением в этой незаконченной работе стала символическая фраза: «Любовь — трагизм». Козима, находившаяся в это время в соседней комнате и игравшая на фортепьяно «Хвалу слезам» Франца Шуберта, услышав звук падающего тела, вбежала к Рихарду, но спасти его было уже нельзя. Вагнер скончался от инфаркта в объятиях жены, как пророчески предсказывал еще в 1878 году: «Я умру на твоих руках...»

Павел Васильевич Жуковский был потрясен смертью Вагнера и всепоглощающим горем Козимы. Впоследствии он вспоминал: «Она была наедине с ним весь первый день и первую ночь. Затем доктору удалось проводить ее в другую комнату. С тех пор я больше не видел ее и не увижу более... Так как ее самое страстное желание умереть вместе с ним не осуществилось, то по меньшей мере она будет мертва для всех остальных и вести жизнь, которая кажется ей единственно возможной, — жизнь монахини»^[549].

Восемнадцатого февраля Вагнер был похоронен в саду виллы «Ванфрид» в Байройте в могиле, которую сам для себя выбрал. Ангело Нойман, присутствовавший на похоронах, писал в те дни: «Мне казалось, будто Бог покинул нас»...^[550]

Павел Васильевич Жуковский оказался неправ относительно Козимы. Очень скоро, несмотря на невозполнимую потерю, она нашла в себе силы жить дальше; ее миссия была еще не закончена. Все 47 лет, на которые она пережила мужа, Козима посвятила неустанной пропаганде и сохранению его творческого

наследия, чтобы у последующих поколений не оставался без ответа вопрос: *Кто вы, Рихард Вагнер?*

ИЛЛЮСТРАЦИИ



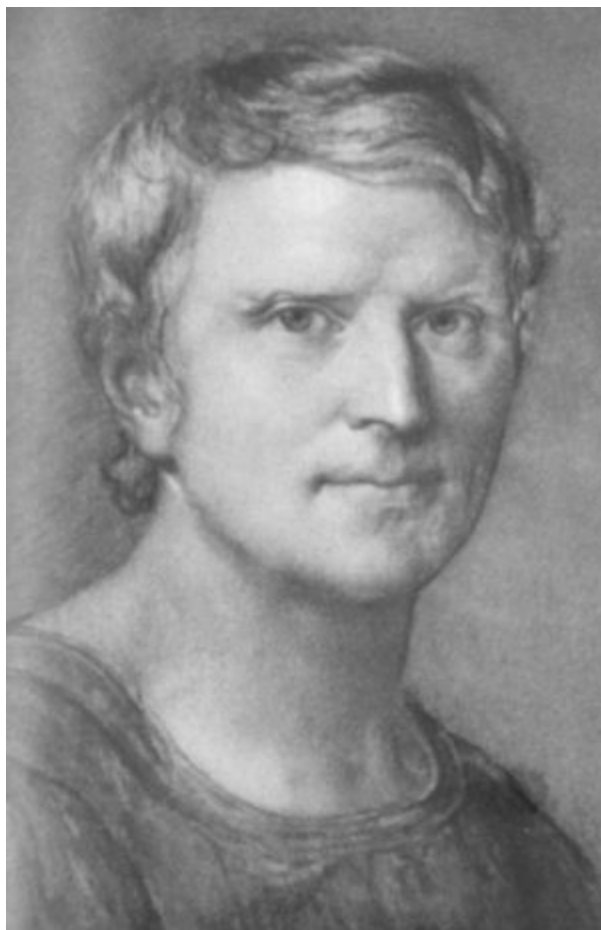
***Людвиг Гейер, отчим Рихарда Вагнера.
Автопортрет. 1806 г.***



***Иоганна Розина Вагнер, мать композитора.
Л. Гейер. 1813 г.***



Доходный дом в Лейпциге на улице Брюль, на третьем этаже которого 22 мая 1813 года родился Вагнер



Адольф Вагнер, дядя композитора



Розалия, любимая сестра Вагнера



Церковь Святого Фомы в Лейпциге, в которой был крещен Вагнер



В 1822 году Рихард Гейер (Вагнер) был отдан в школу Святого Креста в Дрездене



В 1828-1830 годах Вагнер учился в гимназии Святого Николая в Лейпциге



Композитор Карл Мария фон Вебер



Оперная прима Вильгельмина Шрёдер-Девриент



***Дрезденский оперный театр, где Вагнер с 1843
года служил капельмейстером***



***Минна Планер, первая жена композитора, с
собачкой Пепсом. К. Штокар-Эшер. 1853 г.***



Премьера оперы Вагнера «Риенци» в Дрезденском театре. 20 октября 1842 г.



Рихард Вагнер. Э. Китц. 1843 г.



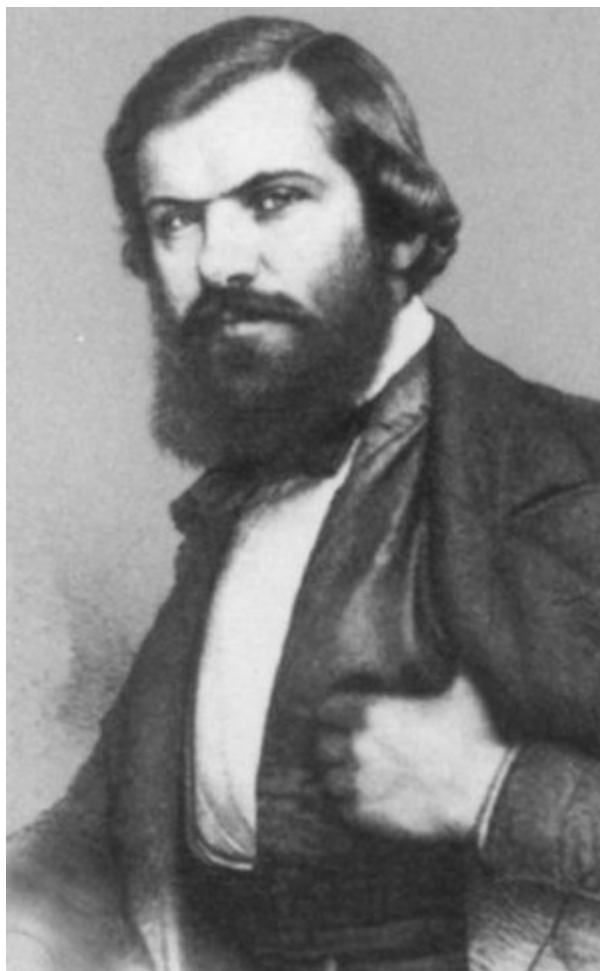
Август Рёкель, «революционный гений» Вагнера



Михаил Александрович Бакунин



Дрезденское восстание 1849 года



Отто Везендонк. Ф. Хикманн. 1848-1849 гг.



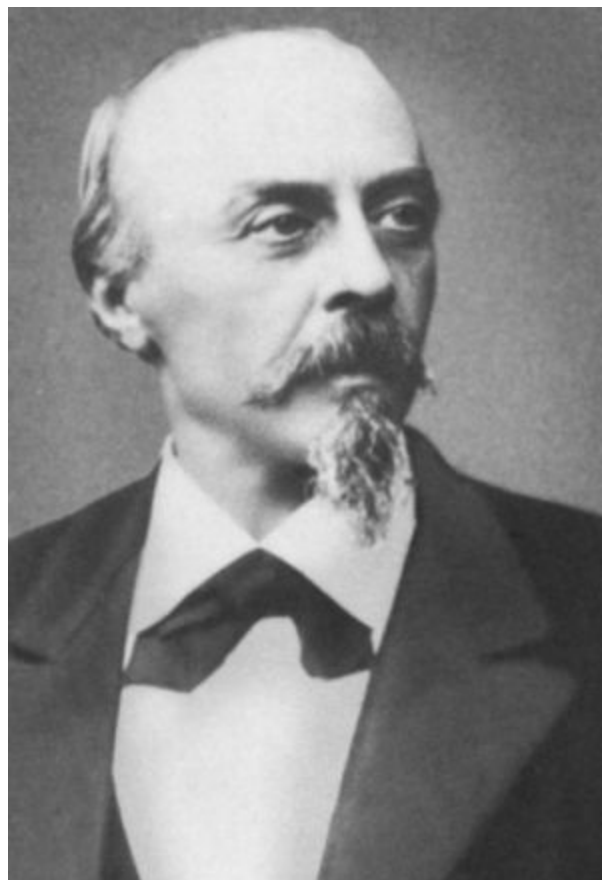
Матильда Везендонк. К. Зонн. 1850 г.



***Эскизы костюмов к опере «Тристан и Изольда».
1865 г.***



***Козима фон Бюлов, впоследствии вторая жена
Вагнера. 1865 г.***



Дирижер, композитор и пианист Ганс Гвидо фон Бюлов. Около 1889 г.



***Премьера «Тангейзера» на сцене парижской
Гранд-опера. 1861 г.***



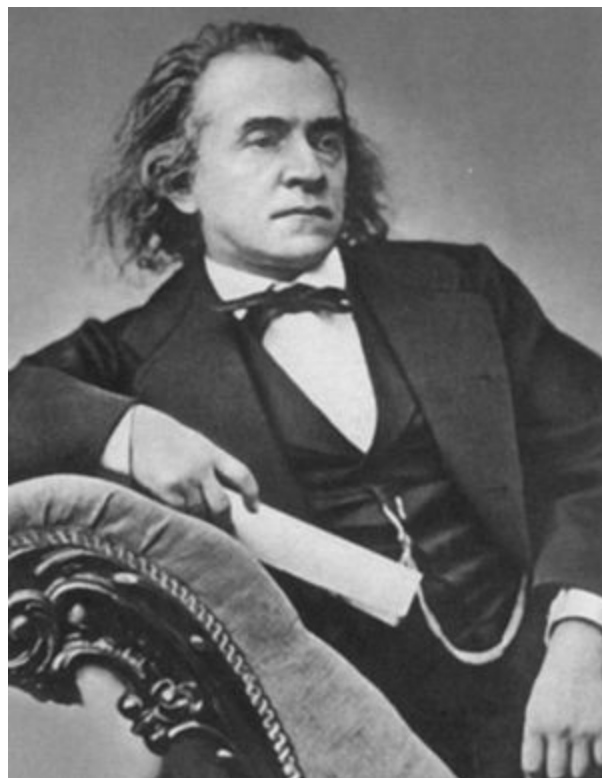
Король Людвиг II Баварский. Ф. Пилоти. 1865 г.



Строительство замка Нойшванштайн. Между 1882 и 1885 гг.



Бювар, в котором Людвиг II хранил письма Вагнера



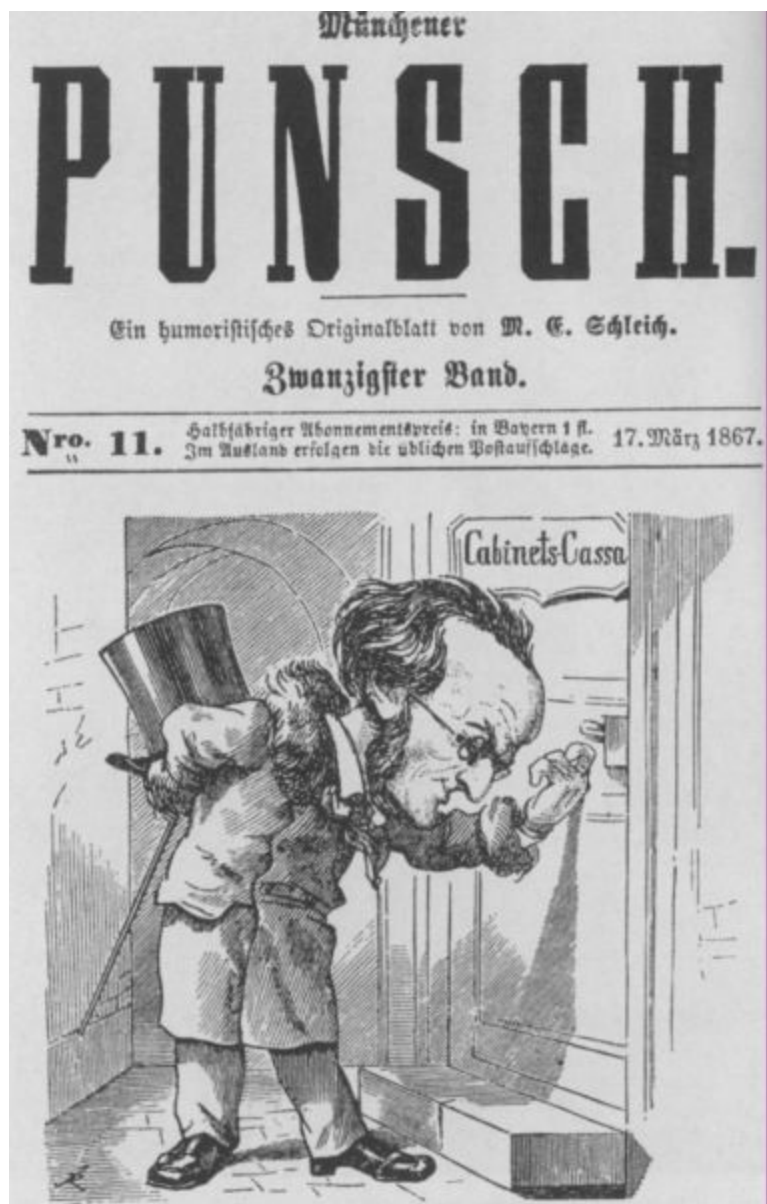
«Русский друг» Вагнера Александр Николаевич Серов



«Трибшеновская идиллия»



Вагнер в Трибшене с дочерью Евой. 1867г.



Вагнер в очередной раз пришел за деньгами баварской казны. Карикатура мюнхенской газеты «Пунш». 17 марта 1867 г.



С англичанкой Джесси Лоссо



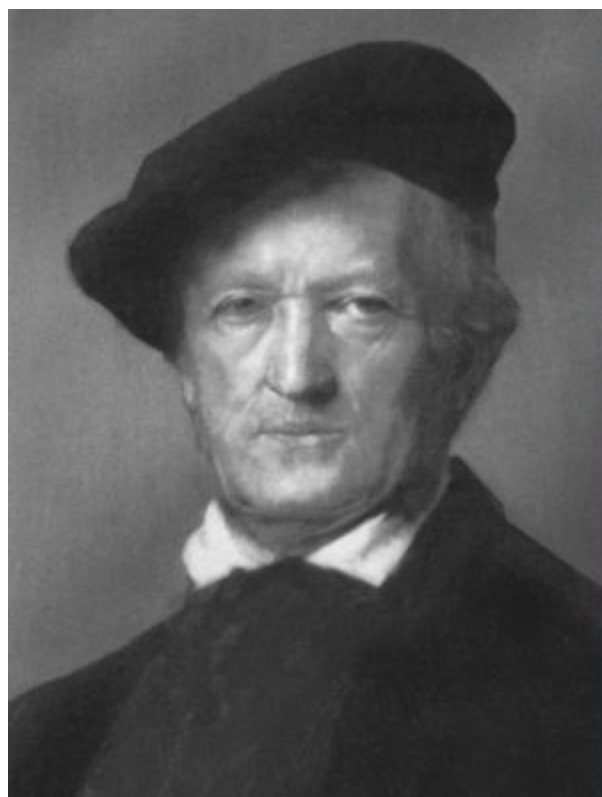
***и француженкой Юдит Готье композитора
ввязывали романтические отношения***



Рихард Вагнер.



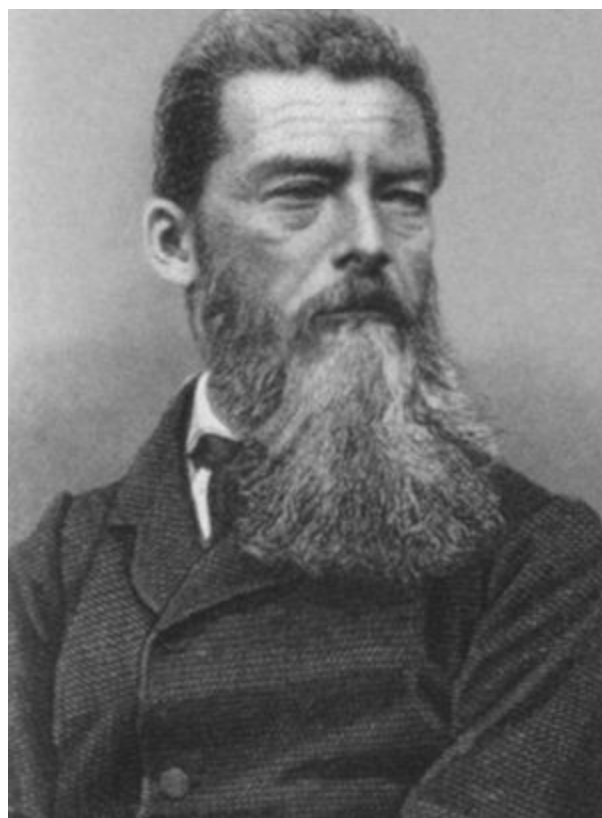
Рихард Вагнер. 1864 г.



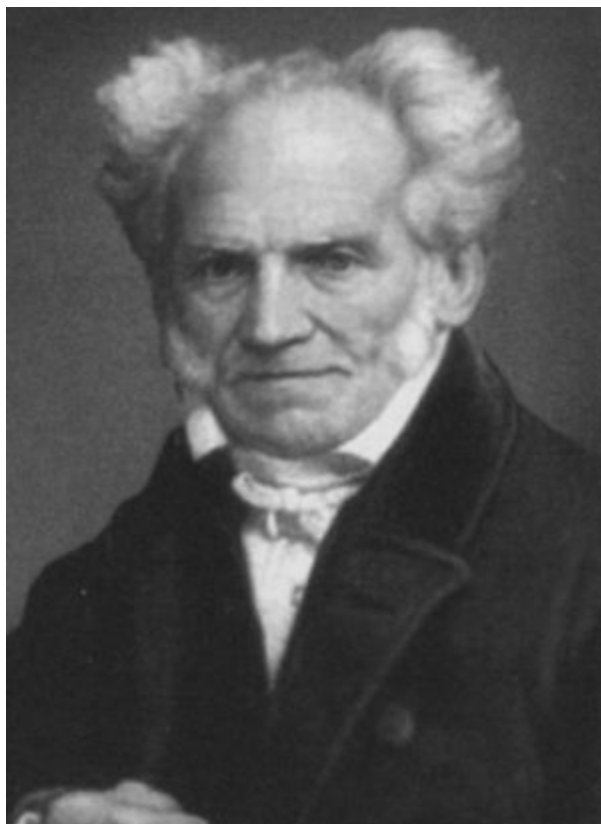
Рихард Вагнер. Ф. Ленбах. 1874 г.



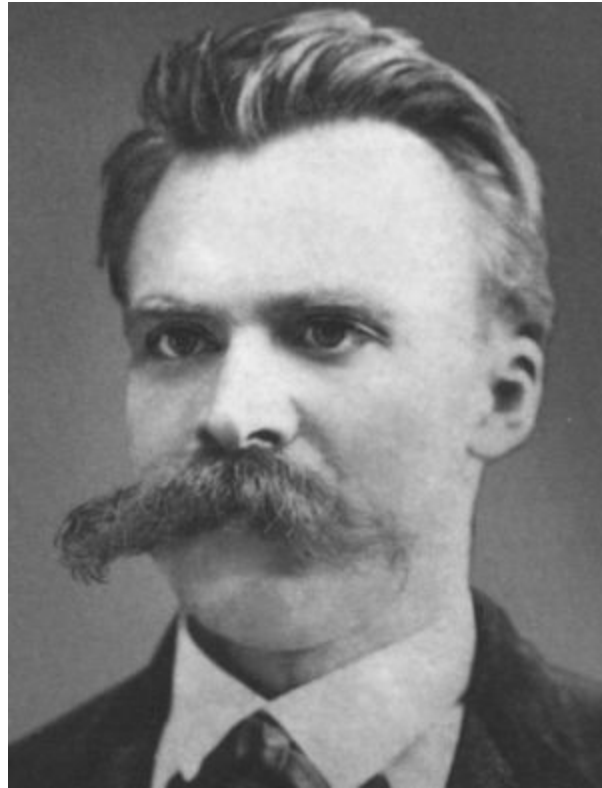
В Трибшене. 1867 г.



Людвиг Фейербах



Артур Шопенгауэр



Фридрих Ницше. Около 1875 г.



**Вилла Вагнера «Ванфрид» в Байройте. Перед
входом — бюст Людвига II**



**Могила любимого пса Вагнера в саду виллы
«Ванфрид»: «Здесь покоится и охраняет Вагнеров
Русс»**



Вагнеровский рояль



Кабинет композитора



***Сквер перед Байройтским оперным театром с
бюстом маркграфини Вильгельмины***



Байройтский театр — прекрасный образец архитектуры барокко, а его сцена в свое время была самой большой в Германии



Фестшпильхаус в год проведения первого фестиваля. 1876 г.



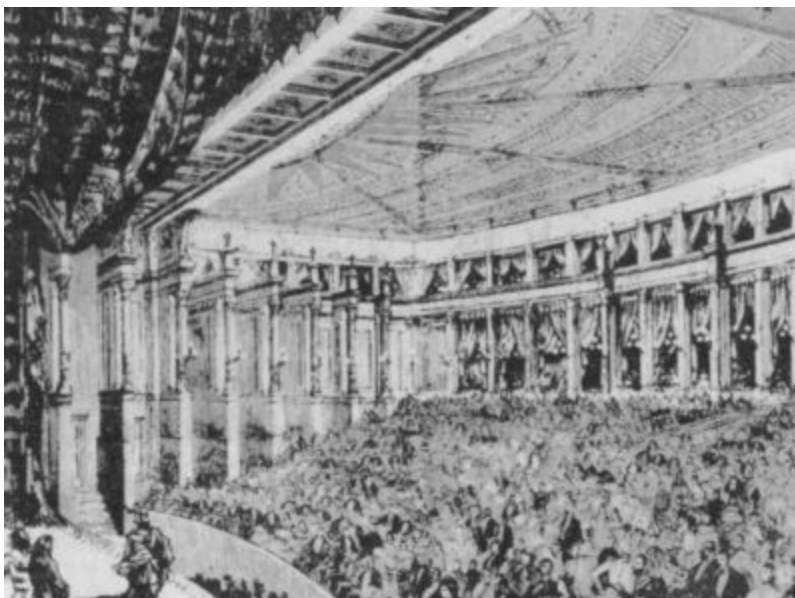
Зрительный зал Фестшпильхауса



Козима и Рихард Вагнер. 9 мая 1872 г.



Вагнер в кругу друзей и родных на вилле Ванфрид под портретом Людвига II. Ф. Паппериц. 1882 г.



Премьера оперы «Золото Рейна» на сцене Фестшпильхауса. 1876 г.



Вагнеры с сыном Зигфридом. 1874 г.



«Домашний кружок» на вилле «Ванфрид». В переднем ряду слева направо: Изольда и Даниела Сента фон Бюлов, Ева и Зигфрид Вагнер. В заднем ряду: Бландина фон Бюлов, учитель Генрих фон Штайн, Козима и Рихард Вагнер, Павел Васильевич Жуковский. 23 августа 1881 г.



***«Отцы Парсифаля». Слева направо: дирижер
Герман Леви, художник Павел Васильевич
Жуковский и технический директор Байройтского
фестиваля Фридрих Георг Генрих Брандт***



Козима, Рихард Вагнер, Франц Лист, издатель «Байройтских листков» Ганс Пауль фон Вольцоген на вилле «Ванфрид». В. Бекманн. 1882 г.



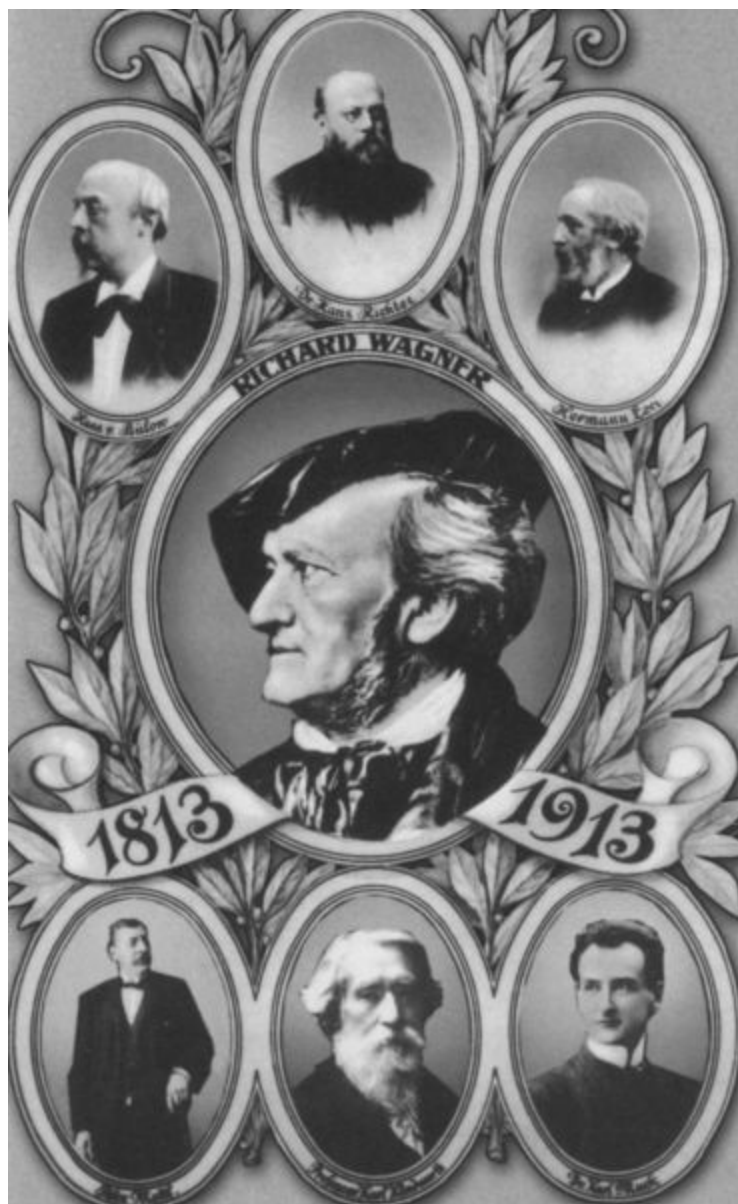
Последняя фотография Вагнера в кругу семьи. Слева направо: Рихард и Козима, Генрих фон Штайн, Павел Жуковский, Даниела Сента и Бландина фон Бюлов



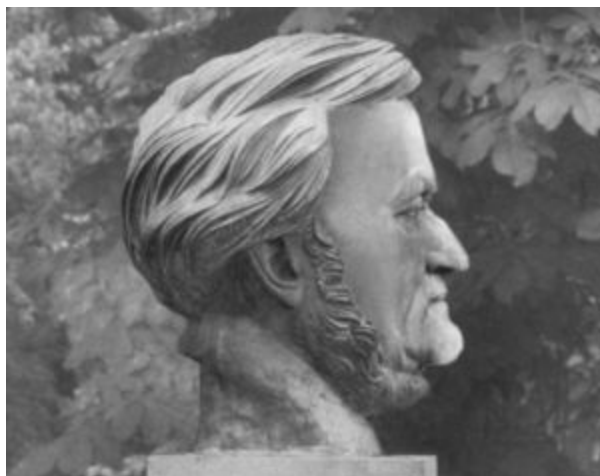
***13 февраля 1883 года Вагнер умер в венецианском
палаццо Вендрамин-Калерджи***



***На могильной плите Вагнера в саду виллы
«Ванфрид» не написано его имя***



Плакат к столетию композитора



Бюсты Рихарда



***и Козимы Вагнер в саду виллы «Ванфрид» в
Байройте***

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Р. ВАГНЕРА

1813, 22 мая — рождение Рихарда Вагнера в Лейпциге.

24 мая — крещение в церкви Святого Фомы.

23 ноября — смерть отца, Карла Фридриха Вильгельма Вагнера.

1814, 28 августа — мать Вагнера Иоганна Розина вторично вышла замуж за Людвиг Гейера.

1815 — переезд в Дрезден.

1819 — занятия у пастора Ветцеля.

1821, 30 сентября — смерть отчима Вагнера Людвиг Гейера.

1822, 2 декабря — зачисление в школу Святого Креста.

1824 — первые уроки музыки, увлечение творчеством К. М. Вебера.

1826 — первое посещение Праги, знакомство с творчеством Л. ван Бетховена.

1827 — конфирмация, смена фамилии Гейер на Вагнер, возвращение в Лейпциг.

1828 — зачисление в школу Святого Николая; написание первой собственной драмы «Лойбальд и Аделаида»; принятие окончательного решения стать композитором, самостоятельно пишущим либретто для своих опер.

1829 — написание первой сонаты *d-moll*; струнного квартета *D-dur*; пасторали по мотивам «Причуд возлюбленной» И. В. Гёте.

1830 — отчисление из школы Святого Николая; написание увертюры «Фридрих и свобода»; поступление в Лейпцигский университет в качестве студента музыки; написание увертюры *C-dur* и сонаты в

четыре руки *B-dur*. Провал публичного исполнения увертюры *B-dur* («с литаврами»).

1831 — написание и опубликование сонаты *B-dur*, *op. 1*; написание фантазии *fis-moll*, увертюры *d-moll*, увертюры *c-moll*, Большой концертной увертюры *C-dur*, Первой симфонии *C-dur*, увертюры к драме Э. Раупаха «Король Энцио», семи вокальных пьес на тексты из «Фауста» И. В. Гете.

1832 — посещение Вены и Праги; написание первой оперы «Свадьба» (уничтожена композитором).

1833, 10 января — исполнение в Гевандхаузе Первой симфонии *C-dur*.

Знакомство с Генрихом Лаубе; работа над оперой «Феи» по пьесе К. Гоцци «Женщина-змея» (завершена к Рождеству); служба в должности хормейстера в Вюрцбургском театре; кратковременные романы с Терезой Рингельман и Фредерикой Гальвани.

1834 — возвращение в Лейпциг; получение должности капельмейстера в Лаухштедте; знакомство с будущей женой Минной Планер; начало работы над либретто оперы «Запрет любви, или Послушница из Палермо» по пьесе У. Шекспира «Мера за меру»; работа над незаконченной симфонией *E-dur*.

1835 — служба музикдиректором в Магдебурге; написание увертюры «Колумб»; продолжение работы над «Запретом любви».

1836, 24 ноября — женитьба на Минне Планер.

Завершение «Запрета любви»; создание увертюр «Правь, Британия!» и «Польша»; замысел оперы «Счастливое медвежье семейство»; переезд в Кёнигсберг.

1837, август — переезд в Ригу в качестве капельмейстера; работа над либретто оперы «Риенци» по роману Э. Д. Бульвер-Литтона.

21 ноября — первое исполнение написанного Вагнером русского «Национального гимна».

1838, 7 июля — начало работы над музыкой «Риенци».

Жизнь в Риге.

1839, март — увольнение с поста капельмейстера.

Июнь — бегство из Риги.

Июль — начало августа — морское путешествие в Лондон; замысел оперы «Летучий голландец».

20 августа — приезд во Францию.

1840, 19 ноября — завершение «Риенци».

Осень — мимолетное знакомство с Ф. Листом.

Полная нужды жизнь в Париже; работа над увертюрой «Фауст»; сотрудничество в «Музыкальной газете» Мориса Шлезингера.

1841, конец марта — вторая встреча Вагнера с Листом.

Июнь — август — работа над «Летучим голландцем».

22 августа — завершение «Летучего голландца».

1842, 12 апреля — прибытие в Дрезден.

20 октября — премьера «Риенци» в Дрезденском театре.

1843, 2 января — премьера «Летучего голландца» в Дрезденском театре.

2 февраля — назначение на должность королевского капельмейстера в Дрездене.

Май — завершение либретто оперы «Тангейзер».

1844, январь — завершение первого акта «Тангейзера».

15 октября — завершение второго акта «Тангейзера».

29 декабря — завершение третьего акта «Тангейзера».

1845, 13 апреля — окончание работы над «Тангейзером».

Октябрь — начало работы над оперой «Лоэнгрин».

17 ноября — публичное прочтение готового текста «Лоэнгрина».

1846, *лето* — знакомство с Хансом фон Бюловым.

1847, *5 марта* — завершение третьего акта «Лоэнгрина».

12 мая — 6 июня — завершение первого акта «Лоэнгрина».

18 июня — 2 августа — завершение второго акта «Лоэнгрина».

28 августа — окончание работы над «Лоэнгрином».

1848, *9 января* — смерть матери.

Март — знакомство с Джесси Лоссо.

Лето — осень — сближение в Дрездене с революционерами, историко-филологическое исследование «Нибелунги».

Ноябрь — разработка темы оперы «Смерть Зигфрида».

Декабрь — составление плана музыкальной драмы «Иисус из Назарета».

1849, *апрель* — знакомство с М. А. Бакуниным.

3-9 мая — Дрезденское восстание.

13-23 мая — Вагнер скрывается у Листа в Веймаре после бегства из Дрездена.

31 мая — переезд в Цюрих.

1850, *март — апрель* — проживание в Бордо, отношения с Джесси Лоссо.

28 августа — премьера «Лоэнгрина».

1851, *16 февраля* — завершение статьи «Опера и драма».

3—24 июня — написание текста поэмы «Юный Зигфрид».

Август — завершение статьи «Обращение к моим друзьям».

Ноябрь — оформление плана тетралогии «Кольцо нибелунга».

1852, *январь* — знакомство с четой Везендонк.

1 июля — завершение либретто оперы «Валькирия».
Ноябрь — завершение либретто оперы «Золото Рейна».

1853, *сентябрь* — первое путешествие в Италию.

10 октября — первое мимолетное знакомство с дочерью Листа Козимой.

1854, *январь* — начало работы над музыкой «Золота Рейна».

28 мая — завершение «Золота Рейна».

Июль — завершение первой сцены «Валькирии».

30 декабря — завершение «Валькирии».

1855, *январь* — переработка увертюры «Фауст».

Март — июнь — поездка в Лондон; аудиенция у королевы Виктории и принца Альберта; знакомство с Карлом Клиндвортом и Готфридом Земпером.

Лето — осень — разработка сюжета буддийской поэмы «Победители»; работа над «Валькирией».

1856, *март* — завершение «Валькирии».

22 сентября — окончательный композиционный набросок к опере «Зигфрид».

1857, *февраль* — завершение первого акта «Зигфрида».

27 апреля — переезд в «Убежище»; первые наброски к опере «Парсифаль».

Август — завершение второго акта «Зигфрида»; начало отношений с Матильдой Везендонк.

18 сентября — окончание стихотворного текста оперы «Тристан и Изольда».

Октябрь — декабрь — работа над музыкой первого акта «Тристана и Изольды».

1858, *3 апреля* — написание рокового письма Матильде Везендонк, объяснение с Минной.

Июнь — работа над вторым актом «Тристана и Изольды».

17 августа — отъезд из «Убежища».

29 августа — прибытие в Венецию.

Сентябрь — декабрь — работа над вторым актом «Тристана и Изольды»; окончательная обработка вокального цикла «Пять песен на стихи Матильды Везендонк» («Wesendonck-Lieder»).

1859, 20 марта — завершение второго акта «Тристана и Изольды».

Апрель — июль — переезд в Люцерн, возобновление отношений с Везендонками.

8 августа — завершение «Тристана и Изольды».

Август — знакомство с А. Н. Серовым.

17 ноября — воссоединение с Минной в Париже.

1860, 25 января — первый вагнеровский концерт в Париже.

1 февраля — второй концерт.

8 февраля — третий концерт.

12 октября — рождение Даниелы Сенты, первого ребенка Козимы и Ганса фон Бюлов.

1861, 13 марта — первое представление оперы «Тангейзер» в Гранд-опера.

18 марта — второе неудачное представление «Тангейзера» в Париже, вызвавшее бурный скандал.

28 марта — амнистия от саксонского правительства, но с запретом проживать в городах Саксонии.

7 августа — посещение Листа в Веймаре; создание Всеобщего немецкого музыкального союза.

14 августа — прибытие в Вену для постановки «Тристана и Изольды». *Декабрь* — начало работы над оперой «Нюрнбергские мастерзингеры», отъезд в Париж.

1862, 30 января — завершение поэтического текста «Нюрнбергских мастерзингеров».

1 февраля — отъезд из Парижа.

Лето — получение полной амнистии от саксонского правительства; завершение увертюры к «Нюрнбергским мастерзингерам»; приезд четы Бюлов; зарождение чувства между Вагнером и Козимой; издание «Пяти

песен на стихи Матильды Везендонк». *Октябрь — ноябрь* — турне по городам Саксонии; прибытие в Вену.

26 декабря — первый концерт в «Театер ан дер Виен».

1863, *1 января* — второй концерт в «Театер ан дер Виен».

8 января — третий концерт в «Театер ан дер Виен».

22 февраля — отъезд в Санкт-Петербург.

3 марта (19 февраля), 10 марта (26 февраля), 18(6) марта (бенефис), 2 апреля (21 марта), 14 (2) апреля (бенефис), 17(5) апреля — концерты в Санкт-Петербурге.

20 марта — прибытие Вагнера в Москву; рождение у Козимы и Ганса фон Бюлов дочери Бландины Елизаветы.

25 (13) марта, 27(15) марта, 29(17) марта — концерты в Москве.

21 апреля — отъезд из России.

12 мая — переезд в Пенцинг.

Июль — концерты в Будапеште.

28 ноября — признание в любви к Козиме.

1864, *март* — бегство из Пенцинга.

4 мая — первая встреча с баварским королем.

Май — начало октября — пребывание в усадьбе «Пеллет» близ замка Берг; общение с Людвигом II; возвращение к работе над «Кольцом нибелунга» и замыслом «Парсифаля».

Начало октября — декабрь — переезд в Мюнхен, встреча с четой Бюлов, работа над постановкой «Тристана» в Мюнхенском придворном театре.

1865 — написание первоначального варианта поэмы «Парцифаль».

10 апреля — рождение дочери Изольды — первого ребенка Вагнера и Козимы.

10 июня — премьера «Тристана и Изольды» в Мюнхенском придворном театре под управлением Ганса

фон Бюлова.

17 июля — начало работы над автобиографией «Моя жизнь».

6 декабря — получение письма Людвига II с просьбой покинуть Мюнхен.

10 декабря — отъезд в Швейцарию.

1866, *25 января* — смерть Минны в Дрездене.

30 марта — первое знакомство с Трибшеном.

15 апреля — окончательный переезд в Трибшен и возобновление работы над «Нюрнбергскими мастерзингерами».

1867, *17 февраля* — рождение дочери Евы.

24 октября — завершение «Нюрнбергских мастерзингеров».

1868, *21 июня* — триумфальная премьера «Нюрнбергских мастерзингеров» в Мюнхенском придворном театре.

Сентябрь — первое совместное с Козимой путешествие в Италию.

8 ноября — знакомство с Фридрихом Ницше.

16 ноября — переезд Козимы в Трибшен.

1869, *23 февраля* — начало работы над третьим актом «Зигфрида».

17 мая — первый визит Фридриха Ницше в Трибшен.

6 июня — рождение сына Зигфрида.

14 июня — завершение «Зигфрида».

Июль — начало работы над оперой «Сумерки богов».

1870, *март* — первые мысли о Байройте.

2 июля — завершение первого акта «Сумерек богов».

25 августа — заключение законного брака Рихарда и Козимы в протестантской церкви Люцерна.

25 декабря — первое исполнение для Козимы «Идиллии „Зигфрид“».

Декабрь — завершение первого тома автобиографии «Моя жизнь».

1871, 16-20 апреля — первое посещение Байройта.

Лето — зима — организация «Вагнер-ферейнов», работа над «Сумерками богов».

1872, 27 апреля — переезд из Трибшена в Байройт.

22 мая — торжественная закладка первого камня Фестшпильхауса. *Лето — осень* — завершение второго тома автобиографии; переезд в дом 7 на Даммалее; получение баварского гражданства.

1873, *зима — весна* — концерты по городам Германии для сбора дополнительных средств на постройку театра в Байройте; первые признаки заболевания сердца.

22 мая — торжественное празднование шестидесятилетия в здании Маркграфской оперы.

2 августа — празднование подведения здания Фестшпильхауса под крышу.

1874, 28 апреля — переезд на собственную виллу «Ванфрид».

26 июня — завершение второго акта «Сумерек богов».

10 июля — начало инструментовки третьего акта «Сумерек богов».

21 ноября — окончание работы над «Сумерками богов», а тем самым над всей тетралогией «Кольцо нибелунга».

1875, 1 августа — «день рождения» Фестшпильхауса, ознаменованный первым концертом на его сцене.

Ноябрь — декабрь — постановки в Вене «Тангейзера» и «Лоэнгрина»; написание «Торжественного марша» для празднования столетия провозглашения независимости Соединенных Штатов Америки.

1876, *зима — лето* — репетиции «Кольца нибелунга».

13 августа — открытие первого Байройтского фестиваля.

2 ноября — последняя встреча с Ницше.

1877, *25 января — 23 февраля* — работа над поэмой «Парцифаль», в процессе которой герой переименован в Парсифаля.

Осень — зима — воплощение идеи выпуска «Байройтских листков»; работа над музыкальным воплощением «Парсифаля».

1878, *2 февраля* — выход первых «Байройтских листков».

Работа над оперой «Парсифаль».

1879, *Декабрь* — отъезд в Италию.

Работа над «Парсифалем» и третьим томом автобиографии.

1880, *январь — май* — знакомство с П. В. Жуковским, завершение автобиографии «Моя жизнь».

31 октября — приезд в Мюнхен.

17 ноября — отъезд в Байройт.

1881 — работа над музыкой «Парсифаля» и его сценическим воплощением.

1882, *13 января* — завершение «Парсифаля».

26 июля — премьера «Парсифаля» в Фестшпильхаусе.

14 сентября — отъезд в Венецию.

1883, *13 февраля* — смерть Рихарда Вагнера.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Александрова В. Людовик II, король Баварский. М., 1911.

Браудо Е. М. Рихард Вагнер и Россия. Пг., 1923.

Браудо Е. М. Рихард Вагнер. Опыт характеристики. М., 1922.

Бэлан Д. Я. Рихард Вагнер. М., 1985.

Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.

Вагнер Р. Кольцо нибелунга. М., 2001.

Вагнер Р. Моя жизнь: В 2 т. М., 2003.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям: В 4 т. СПб., 1911.

Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. М., 1986.

Гозенпуд А. А. Рихард Вагнер и русская культура. Л., 1990.

Грубер Р. И. Р. Вагнер. М., 1934.

Ильинский А. Рихард Вагнер: его жизнь и творения. М., 2009.

Капп Ю. Рихард Вагнер. М., 1913.

Каратыгин В. Г. «Парсифаль»: Торжественная сценическая мистерия Р. Вагнера. СПб., 1914.

Левик Б. В. Рихард Вагнер. М., 1978.

Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997.

Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // *Он же.* Собрание сочинений. М., 1961. Т. 10.

Маркус С. А. Музыкально-эстетические воззрения Вагнера // *Он же.* История музыкальной эстетики: В 2 т. М., 1968. Т. 2.

Ницше Ф. Письма / Пер. и сост. И. Эбаноидзе. М., 2007.

Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. М., 2004.

Серов А. Н. Рихард Вагнер и его реформа в области оперы // *Он же.* Избранные статьи: В 2 т. М.; Л., 1957. Т. 2.

Серов А. Н. Собрание статей. СПб., 1894.

Сидоров А. А. Р. Вагнер. М., 1934.

Соллертинский И. И. «Моряк-скиталец» Вагнера // *Он же.* Избранные статьи о музыке. М.; Л., 1946.

Соллертинский И. И. О «Кольце нибелунга» Вагнера // Там же. *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004.

Ферман В. Э. Рихард Вагнер. М., 1929.

Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1986.

Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: В 17 т. М., 1953. Т. 2.

Чешихин В. Вагнер в Риге // *Музыка.* 1913. № 130. С. 356–360.

Штайнер Р. Рихард Вагнер и новые поиски Грааля. Ереван, 2009.

Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. СПб.; М., 1909.

Adler G. R. Wagner. München, 1923.

Adorno T. W. Versuch über Wagner. München, 1964.

Altmann W. Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. Leipzig, 1905.

Armando W. G. R. Wagner: Eine Biographie. Hamburg, 1962.

Barth H., Mack D., Voss E. Richard Wagner: Leben und Werk in zeitgenus-sischen Bildern und Dokumenten. Wien, 1975.

Bartlett G. Wagner and Russia. Cambrige, 1995.

Bauer H.-J. Die Wagners. Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie. Frankfurt/Main, 2001.

Bauer H.-J. Richard Wagner: Sein Leben und Wirken oder Die Gefühlwerdung der Vernunft. Berlin, 1995.

Beidler F. W. Cosima Wagner-Liszt: Der Weg zum Wagner-Mythos. München, 1991.

Bermbach U. Richard Wagner: Stationen eines unruhigen Lebens. Hamburg, 2006.

Bertram J. Mythos, Symbol, Idee in R. Wagners Musikdramen. Hamburg, 1957.

Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagner: Idee, Dichtung, Wirkung. Stuttgart, 1982.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Bd. 1-2. Leipzig, 1887.

Breig W., Dürrer M., Mielke A. Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner. Wiesbaden; Leipzig: Paris, 1998.

Bülow H. von. Brief und Schriften. Hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig, 1895-1908.

Chamberlain H. S. R. Wagner. München, 1942.

Dahlhaus C. (Hrsg.) Richard Wagner. Werk und Wirkung. Regensburg, 1971.

Dinner H. Richard Wagners geistige Entwicklung. Leipzig, 1892.

Eger M. Nietzsches Bayreuther Passion. Freiburg, 2001.

Familienbriefe von Richard Wagner. 1832-1874. Berlin, 1907.

Fischer-Dieskau D. Wagner und Nietzsche: der Mystagoge und sein Abtrünniger. Stuttgart, 1974.

Friedrich S. Richard Wagner: Deutung und Wirkung. Würzburg, 2004.

Fries O. R. Wagner und die deutsche Romantik. Zürich, 1952.

Geck M. Richard Wagner. Hamburg, 2004.

Glasenapp C. F. Das Leben Richard Wagners. Bd. 1-6. Leipzig, 1923.

Gregor-Dellin M. Richard Wagner: Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert. München, 1980.

Gutmann R. W. Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit. München, 1970.

Hansen W. Richard Wagner: Biographie. München, 2006.

Herzfeld F. Königsfreundschaft Ludwig II und Richard Wagner. Leipzig, 1939.

Janetscheck O. Der König und sein Meister: Ein Roman um Ludwig II von Bayern und Richard Wagner. Wien, 1952.

Joukowsky P. von. Richard Wagner. Stuttgart, 1933.

Kaiser J. Leben mit Wagner. München, 1990.

Kapp J. Richard Wagner und die Frauen. Berlin, Wunsiedel, 1951.

Kastner E. (Hrsg.) Briefe von Richard Wagner an seine Zeitgenossen. Berlin, 1897.

Kloss E. (Hrsg.) Richard Wagner: Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Leipzig, 1909.

Knopf K. Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners. Jena, 1932.

Köbell L. von. König Ludwig II und die Kunst. München, 1898.

Kolb A. König Ludwig von Bayern und Richard Wagner. Amsterdam, 1947.

König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel. Hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fond und Winifred Wagner. Karlsruhe, 1936–1939.

Kronberg M. König und Künstler: Roman König Ludwigs II und Richard Wagner. Leipzig, 1937.

Lavignac A. Music dramas of R. Wagner. N. Y., 1932.

Letters of Richard Wagner; the Burrell Collection. Edited with notes by John N. Burk. N. Y., 1950.

Liszt F. Briefe. Leipzig, 1909.

Louis R. Die Weltanschauung Richard Wagners. Leipzig, 1898.

Luck R. Richard Wagner und Ludwig Feuerbach. Breslau, 1905.

Nägele V. Parsifals Mission Ludwig II und Richard Wagner. Köln, 1995.

Newman E. The Life of Richard Wagner. 4 Bd. N. Y., 1933-1946.

Otto W. (Hrsg.) Richard Wagner: Briefe 1830-1883. Berlin, 1986.

Overhoff K. Die Musikdramas R. Wagner. Leipzig, 1967.

Petzet D., Petzet M. (Hrsg.) Die Richard Wagner Bühne Ludwigs II. München, 1970.

Prawy M. Richard Wagner, Leben und Werk. München, 1982.

Richard-Wagner-Handbuch / Hrsg. von U. Müller, P. Wapnewski. Stuttgart, 1986.

Röckl S. Ludwig II und Richard Wagner. München, 1920.

Sabor R. (Hrsg.) Der wahre Wagner. Wien, 1987.

Schmitz E. Richard Wagner. Leipzig, 1918.

Skelton G. Wagner at Bayreuth. London, 1965.

Stein J. M. R. Wagner and the synthesis of the arts. Detroit, 1960.

Strobel O. (Hrsg.). König Ludwig II und Richard Wagner. Bd. 1-4. Karlsruhe, 1936.

Tappert W. Richard Wagner, sein Leben und sein Werke. Elberfeld, 1883.

The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music. N. Y., 1992.

Wagner C. Die Tagebücher. Bd. 1-2. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München; Zürich, 1976.

Wagner Cosima und Ludwig II von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz. Bergisch Gladbach, 1996.

Wagner R. Gesammelte Briefe, Hrsg. von Julius Kapp und Emerich Kastner. Bd. 1-2. Leipzig, 1914.

Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1871-1911.

Wagner R. Mein Denken. Hrsg. und eingeleitet von M. Gregor-Dellin. München, 1982.

Wagner R. Mein Leben. Bd. 1-2. München, 1911.

Weber S. Das Bild Richard Wagners. Mainz, 1990.

Westernhagen C. von. Wagner. Zürich, 1968.

Wölfel K. Richard Wagner und König Ludwig II. von Bayern. Stuttgart, 1993.

notes

Примечания

Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997.

Лист был крещен Франциском, венгерский аналог этого латинского имени — Ференц, как чаще всего и называют композитора. Однако сам он обычно произносил свое имя на немецкий лад — Франц; так же и подписывал корреспонденцию. Поэтому и мы будем так его называть. *(Здесь и далее — примечания автора.)*

Фестшпильхаус (нем. *Festshpielhaus* — букв. Дом торжественных представлений) — оперный театр в Байройте, построенный исключительно для постановок музыкальных драм Рихарда Вагнера. (Учитывая не вполне устоявшиеся в русском языке правила произношения немецких имен и многих географических названий, в настоящем издании во избежание путаницы в ряде случаев в скобках дается оригинальное написание.)

Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004. С. 246.

Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 16.

Брюль (*Brühl*) — одна из центральных улиц Лейпцига, до Второй мировой войны была центром пушной торговли. Дом, в котором родился Вагнер, не сохранился.

Ранштедтер Тор — одни из четырех средневековых ворот Лейпцига, у западной городской стены; разобраны в 1822 году.

Актуарий — чиновник, занимавшийся регистрацией и хранением актов присутственных мест.

Мы будем часто цитировать мемуары Вагнера не потому, что они являются бесспорным фактическим источником — совсем наоборот, любые мемуары грешат субъективизмом, — но чтобы заставить «говорить» самого Вагнера, почувствовать эмоциональную окраску того или иного события, так сказать, «в авторской редакции». Спорные же факты будут проверяться нами по другим источникам.

Вагнер Р. Моя жизнь. М., 2003. Т. 1. С. 28.

Там же. С. 40-41.

См.: *Bauer H. J.* Die Wagners: Macht und Geheimnis einer Theaterdynastie. Frankfurt/Main, 2001.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 28.

По правилам произношения немецкого языка *Geyer* звучит как Гайер. Но в русской «вагнериане» уже сложилась традиция перевода фамилии отчима Вагнера в форме Гейер. В настоящем издании мы будем придерживаться этой устоявшейся формы.

Там же. С. 31.

Карл Фридрих Глазенапп (1847–1915) — немецкий литературовед, основатель и руководитель Вагнеровского общества в Риге. Изучал эстетические принципы творчества Вагнера. Автор монументальных работ «R. Wagners Leben und Wirken» (Leipzig, 1910–1923. Bd. 1–6), «Wagner-Lexikon» (Stuttgart, 1883), «Wagner-Enzyklopädie» (Leipzig, 1891. Bd. 1–2).

См.: *Glazenapp C. F.* Richard Wagners Leben und Wirken. Leipzig, 1910–1923. Bd. 1–6.

Глазенапп к недоброжелателям Вагнера конечно же не относится. Он просто в своем объемном труде скрупулезно и педантично передает, наряду с фактами, и гипотезы, касающиеся жизни композитора.

Карл Мария фон Вебер (Weber) (1786–1826) — немецкий композитор, дирижер, пианист, основоположник романтической оперы. Его оперы «Вольный стрелок» (*Der Freischütz*, 1821), известная также под названием «Волшебный стрелок», «Эврианта» (1823), «Оберон» (1826) стали той основой, на которой формировался немецкий романтический оперный театр XIX века, а следовательно, оказали непосредственное влияние на творчество молодого Вагнера.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 31.

Там же. С. 33.

Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768) — немецкий историк античного искусства. В поисках образцов героического и патриотического искусства обращался к наследию Древней Греции. Главное его произведение — «История искусства древности» (*Geschichte der KunsI des Altertums*, 1763), изданное на русском языке в 1888, 1890 и 1933 годах.

Винкельман И. И. История искусства древности. М., 1933. С. 121, 123.

Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь. Т. 1. С. 34.

Там же. С. 38.

Там же. С. 39.

Бреслау (с 1945 года Вроцлав) — город на юго-западе Польши в исторической области Силезия.

Там же. С. 45.

Там же. С. 69.

Там же. С. 67.

Там же. С. 50.

Конфирмация — у протестантов обряд сознательного принятия веры, воцерковление; человек по собственной воле становится частью Церкви. В отличие от католического обряда, у протестантов конфирмация проходит без миропомазания.

В западноевропейской музыке принято следующее буквенное обозначение тональностей, согласно латинскому алфавиту: *A* (ля), *B* (си-бемоль в русскоязычной и си в англоязычной музыкальной теории), *H* (си в русскоязычной музыкальной теории), *C* (до), *D* (ре), *E* (ми), *F* (фа), *G* (соль). Мажорные тональности обозначаются прописными буквами, а минорные — строчными. Мажор обозначается словом — *dur* (*C-dur* — до мажор); минор — словом — *moll* (*f-moll* — фа минор). Для диэзных тональностей к основному обозначению добавляется слог — *is* (например, *fis* — фа-диез); для бемольных — *es* (например, *des* — ре-бемоль), кроме *h* (си-бемоль), *as* (ля-бемоль) и *es* (ми-бемоль).

Там же. С. 71.

Гевандхауз (нем. *Gewandhaus* — букв. Дом одежды) — концертный зал в Лейпциге, возведенный на месте Дома гильдии ткачей и унаследовавший от него название. Первый Гевандхауз был построен в 1781 году, второй — в 1884-м. Он был разрушен во время Второй мировой войны, в 1944 году, и восстановлен лишь в 1981-м.

Генрих Август Маршнер (Marschner) (1795–1861) — немецкий композитор и дирижер. Его опера «Генрих IV и д’Обинье» была впервые поставлена Вебером в Дрездене (1820). В Лейпциге шли оперы Маршнера «Вампир» (1828) и «Храмовник и еврейка» (по роману Вальтера Скотта «Айвенго», 1829). В 1833 году Маршнер закончил свою лучшую оперу «Ганс Гейлинг», которая была поставлена в этом же году в Берлине. В истории немецкой романтической оперы Маршнеру отводится промежуточное место между Вебером и Вагнером.

Левик Б. В. Рихард Вагнер. М., 1978. С. 27.

Фирма имеет отделения в Лондоне и Париже. В 1890 году в Санкт-Петербурге было основано издательство «Брокгауз — Ефрон».

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 81.

Часто имя главного героя передают как «Лейбальд», но, согласно немецкой транскрипции, правильнее произносить «Лойбальд».

Генерал-бас (букв, общий бас), или цифрованный бас — басовая партия с цифрами, обозначающими созвучия, на основе которой строится аккомпанемент. Методические пособия по генерал-басу во времена Вагнера еще использовались в качестве учебников по построению и соединению аккордов, то есть по гармонии.

Там же. С. 73.

Там же. С. 70.

Вильгельмина Шрёдер-Девриент (Schröder-Devrient) (1804–1860) — немецкая певица-сопрано; ведущая солистка Дрезденской придворной оперы. Гастролировала в других городах Германии, Италии, Париже, Лондоне, Праге, Риге, Санкт-Петербурге. Европейскую известность получила после исполнения партии Леоноры в «Фиделио». Первая исполнительница ряда партий в операх Р. Вагнера. Ее памяти он посвятил очерк «Более чем актриса и певица» (*Über Schauspieler und Sänger*) (1872).

В немецком языке имя героини (*Senta*) произносится как Зента. Но мы не будем ломать сложившуюся русскую традицию, согласно которой используется форма имени Сента.

Там же. С. 86.

Имелся в виду Фридрих Август II (1836–1854), будущий король Саксонии из альбертинской линии династии Веттинов, а в то время объявленный соправителем старого и бездетного короля Антона (1829–1836) при конституционном строе.

Там же. С. 87.

Там же. С. 88-89.

Там же. С. 107.

Генрих Людвиг Эгмонт Дорн (*Dorn*) (1804–1892) — немецкий композитор и дирижер, одно время был другом молодого Вагнера. В 1823 году Дорн начал изучать право в Берлине, однако быстро отказался от этого занятия ради музыки. В 1826 году написал первую оперу «Оруженосцы Роланда» (*Rolands Knappe*) на либретто собственного сочинения. Служил музикадиректором в родном Кёнигсберге, в 1830 году занял пост капельмейстера в Лейпцигском придворном театре, был наставником Роберта Шумана и Клары Вик по композиции. В 1836 году занял должность музикадиректора в рижском Немецком театре, в 1843–1849 годах возглавлял в Кёльне оркестр Кёльнского концертного общества. С 1849 года Дорн жил и работал в Берлине, был капельмейстером Придворного театра, некоторое время преподавал в Новой академии музыки Теодора Куллака, сотрудничал в «Новой берлинской музыкальной газете». Основные сочинения: оперы: «Нищенка» (*Die Bettlerin*, 1828), «Парижский судья» (*Der Schöffe von Paris*, 1838), «Английский флаг» (*Das Banner von England*, 1841), «Нибелунги» (*Die Nibelungen*, 1854), комическая опера «Один день в России» (*Ein Tag in Russland*, 1856).

Музикдиректор (нем. *Musikdirektor*) — должность музыкального руководителя в австро-германской традиции XVIII–XX веков. Существовали университетсмузикдиректор — музыкальный руководитель университета, диоцесанмузикдиректор — музыкальный руководитель прихода, штадтмузикдиректор — музыкальный руководитель города (в наиболее крупных городах — генеральмузикдиректор). Музикдиректор нес ответственность за широкий круг вопросов, от собственно управления концертами и сочинения музыки для них до обучения студентов. В XIX столетии в круг обязанностей музикдиректора входило руководство как симфоническим оркестром, так и оперной труппой.

Там же. С. 109.

Цит. по: Там же. С. 114.

Там же.

Игнац Йозеф Плейель (Pleyel) (1757–1831) — австрийский композитор, музыкальный издатель, ученик Й. Гайдна. С 1783 года был регентом церковной капеллы в Страсбурге. Жил в Лондоне (1791–1795), потом переселился в Париж, где основал музыкальное издательство, а в 1807 году открыл фортепьянную фабрику «Плейель». Автор оперы «Ифигения в Авлиде» (1785) и «Гимна Свободе» для хора и оркестра (1791). Известность Плейелю как композитору принесли струнные квартеты, одобренные Моцартом (всего им написано 45 струнных квартетов). Он сочинил также симфоний; два фортепьянных, два скрипичных, четыре виолончельных концерта, камерные ансамбли и фортепьянные произведения, в том числе 12 сонат.

«Брейткопф и Гертель» (*Breitkopf und Härtel*, более правильное произношение — «Брайткопф и Хертель») — старейшее музыкальное издательство в мире, существующее и по сей день. Было основано 27 января 1719 года в Лейпциге Бернхардом Кристофом Брайткопфом. Первоначально печатало религиозную литературу; первое музыкальное издание — сборник немецких песен «Музыкалишес Гезанг-Бух» (*Musicalisches Gesang-Buch*) — было опубликовано в 1736 году. Издательство Брайткопфа сотрудничало с ведущими немецкими и австрийскими композиторами, в частности с Г. Ф. Телеманом и Й. Гайдном. В 1770 году здесь было напечатано первое стихотворение юного И. В. Гёте. В 1795 году компаньоном издательства стал Готфрид Кристоф Гертель. В 1798 году издательством были начаты два масштабных проекта: издание полного собрания сочинений Моцарта и выпуск еженедельной «Всеобщей музыкальной газеты». С 1800 года с ним тесно сотрудничал Л. ван Бетховен. В 1807–1872 годах фирма также занималась производством роялей, на которых играли, в частности, Ф. Лист и К. Шуман.

Эрнст Беньямин Соломон Раупах (Raupach) (1784–1852) — немецкий драматург. Родился в Силезии, учился в Галле. Карьеру начинал в России в качестве преподавателя философии и истории, сначала в частном доме, а с 1816 по 1822 год — профессором Педагогического института; однако, подвергшись обвинению в вольнодумстве, должен был оставить кафедру и покинуть страну. Автор многочисленных пьес, ныне утративших свое литературное значение, и одной из первых драматических обработок «Песни о Нибелунгах» (*Nibelungenhort*). Он всегда старался идти на поводу у публики, чем и объясняется его успех у современников. Раупах писал также рассказы, изданные в 1821 и 1833 годах.

Там же. С. 117.

Польское восстание (польск. *Powstanie listopadowe*) 29 ноября 1830 года — 21 октября 1831 года — национально-освободительное восстание против власти Российской империи на территории автономного Царства Польского, Литвы и сопредельных с ним губерний Российской империи. Велось под лозунгом восстановления «исторической Речи Посполитой» в границах 1772 года. Во всем мире, за исключением России, и само восстание, и его поражение были встречены с большим сочувствием. В России преобладали противоположные настроения: так, например, А. С. Пушкин в своих стихах, написанных летом 1831 года, приветствовал подавление восстания.

Там же. С. 118.

Там же. С. 126.

Там же. С. 134.

Там же.

Генрих Лаубе (*Laube*) (1806–1884) — немецкий писатель, с 1830-х годов один из главных представителей политического и литературного движения «Молодая Германия», друг Вагнера. Автор романов «Молодая Европа» (1833–1837), «Немецкая война» (1865–1866). Впоследствии Лаубе отошел от идеалов «Молодой Германии» и во время революции 1848 года был членом Франкфуртского парламента. Будучи редактором «Цайтунг фюр ди элганте Вельт», играл заметную роль в культурной жизни Германии. В 1849–1867 годах служил директором Венского Хофбургтеатра (*Hofburgtheater*).

Там же. С. 137.

Джакомо Мейербер (Якоб Либман Бер) (1791–1864) — французский композитор, пианист, дирижер, происходил из немецкой еврейской семьи. Был учеником М. Клементи (фортепьяно) и Г. И. Фоглера (теория музыки, композиция). Жил и работал в Париже, где его постоянным либреттистом был Э. Скриб. Создатель жанра так называемой большой оперы: «Роберт-Дьявол» (1830), «Гугеноты» (1835), «Пророк» (1849). Творчество Мейербера оказало серьезное влияние на развитие европейского оперного искусства. Во времена Вагнера успех начинающего композитора в Париже практически всецело зависел от благосклонности Мейербера.

Там же. С. 138.

Там же. С. 141.

Первоначально гульденом или флорином называли золотую монету, чеканившуюся в Германии с XIV века. В 1559 году основной золотой монетой Священной Римской империи стал дукат, а в 1566 году основной серебряной монетой — талер. Гульден был приравнен к $\frac{2}{3}$ талера. После введения конвенционного талера в 1754 году гульден был приравнен к $\frac{1}{2}$ конвенционного талера. С созданием единого Немецкого монетного союза (1857), объединившего в том числе Австрию и Пруссию, основной денежной единицей был признан союзный талер. После создания Германской империи (1871) и единой монетной системы новой денежной единицей Германии стала марка, равная 100 пфеннигам. Сравним денежные единицы, принятые во времена Вагнера и упоминаемые в нашей книге, с современным евро: талер — 25 евро, марка — 8 евро; южногерманский гульден — 14 евро; австрийский гульден — 16 евро; золотой дукат — 55 евро; франк до 1866 года — 6 евро; франк после 1866 года — 6,5 евро; рубль — 29 евро; фунт стерлингов — 118 евро; доллар — 23 евро (согласно изданию: *Hansen W. Richard Wagner. Biographie. München, 2006. S. 344*).

Там же. С. 142-143.

Там же. С. 146.

Там же. С. 148.

Там же. С. 149.

Людвиг Шпор (Spohr) (1784-1859) — немецкий композитор, скрипач, дирижер и педагог, один из основоположников немецкой скрипичной школы. Автор более десяти опер, среди которых «Испытание» (1806), «Горный дух» (1825), «Алхимик» (1830), «Крестоносцы» (1845), а также ораторий, концертов, камерных ансамблей и песен.

Он же. Немецкая опера // Избранные статьи. М., 1935. С. 14.

Он же. Моя жизнь. Т. 1. С. 67.

В русском переводе встречается также вариант «Запрещенная любовь», но перевод «Запрет любви» более верен.

Там же. С. 157.

Там же. С. 168.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 168.

В операх Д. Россини «Отелло» и В. Беллини «Капулетти и Монтекки».

Там же. С. 178.

Там же. С. 196–197.

Бенефис (фр. *Benefice* — доход, польза) — спектакль в честь одного исполнителя, автора или работника театра. Весь доход от бенефисного спектакля, за исключением необходимых расходов, шел в пользу бенефицианта.

Там же. С. 200.

Там же. С. 211.

Натали Бильц (*Bilz*), урожденная Планер (1826–1892), собрала значительный архив писем и воспоминаний о своем приемном отце и об их отношениях с матерью. Ныне архив Бильц составляет большую часть ценнейшей коллекции, посвященной жизни Рихарда Вагнера, собранной в период с 1883 по 1898 год большой почитательницей его таланта англичанкой Уиллогби Баррелль (*Willoughby Burrell*) и насчитывающей в общей сложности 840 единиц хранения, каталогизированных в 1929 году. В 1932-м коллекция была подарена Кёртисовскому институту музыки в Филадельфии. В 1950 году письма Вагнера из коллекции Баррелль были опубликованы: *Letters of Richard Wagner; the Burrell Collection*. Edited with notes by John N. Burk. N. Y., 1950. 665 p.

Там же. С. 225-226.

Там же. С. 231.

Там же. С. 238-239.

Там же. С. 240.

Там же. С. 244.

Эдвард Джордж Бульвер-Литтон (Edward George Bulwer Lytton) (1803–1873) — английский писатель и драматург. Его исторические романы напоминают произведения Вальтера Скотта («Кола ди Риенци», «Последний король саксов», «Последний барон», «Последние дни Помпеи»). Одна из основных тем его творчества — выживание дворянина в условиях капиталистического общества («Пелгем», «Деверо», «Лишенный наследства», «Деньги»). Бульвер-Литтон пробовал свои силы также в жанрах уголовного («Лукреция, или Дети ночи») и юмористического романа («Кэкстон», «Мой рассказ»). Творчество Бульвер-Литтона было очень популярно среди современников, его произведения переведены на многие языки, в том числе на русский.

Прототипом героя стал итальянский политический деятель Кола ди Риенцо (Никола ди Лоренцо Габрини) (1313–1354), мечтавший о восстановлении былого величия Рима. 20 мая 1347 года он возглавил восстание, в ходе которого были захвачены правительственные здания на Капитолийском холме, а Рим объявлен народной республикой. Риенцо провозгласил себя «трибуном свободы, мира и справедливости». Папа был лишен светской власти и объявил Риенцо еретиком и узурпатором. За время недолгого пребывания у власти Риенцо упорядочил налоги, отменил стеснявшие торговлю таможенные пошлины, ввел единую систему мер и весов, выпустил новую монету с надписью «Родной трибунал. Рим — глава мира». Он призвал все итальянские города сплотиться вокруг Рима как столицы единой Италии. Но городские республики Италии не хотели терять независимость и начали открытую борьбу с Римом. 15 декабря 1347 года Риенцо был вынужден бежать из Рима и снова появился там в 1354 году в качестве посланца папы, который хотел использовать его популярность в целях восстановления своей власти в Риме. 1 августа 1354 года Кола ди Риенцо с отрядом кондотьеров вступил в Рим и вновь провозгласил республику. Но из-за последовавшего вскоре увеличения налогов и тиранических методов его правления 8 октября 1354 года произошло восстание населения Рима, во время которого Риенцо был убит.

Большая опера — оперный жанр, сложившийся во Франции в конце 1820-х годов, для которого характерны монументальность, исторический сюжет, героико-романтическая приподнятость, драматизм, красочность и декоративность, изобилие сценических эффектов и массовых сцен и, соответственно, большие исполнительские составы — оркестр, хор, балет. Основоположником жанра считается Л. Обер («Немая из Портичи», 1828), в числе виднейших представителей этого оперного направления Д. Россини («Вильгельм Телль», 1829), Ж. Ф. Галеви («Иудейка» или «Жидовка», 1835) и в особенности Д. Мейербер (упомянутый «Роберт-Дьявол», 1831; «Гугеноты», 1836; «Пророк», 1849 и др.).

Чешихин В. Вагнер в Риге // Музыка. 1913.18 мая.
№ 130. С. 356–360.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 259.

Цит. по: *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 53.

Роберт Шуман (Schumann) (1810–1856) — один из самых значительных композиторов первой половины XIX века, дирижер, музыкальный критик, педагог. Уже в возрасте десяти лет стал сочинять музыку, рано приобщился также к профессиональной литературной работе, составляя статьи для энциклопедии, выходившей в издательстве его отца. В 1830 году начал брать профессиональные уроки фортепьяно у Ф. Вика и композиции у Г. Дорна. Мысль о карьере профессионального пианиста пришлось оставить, после того как Шуман повредил руку. Тогда он серьезно занялся композицией и одновременно музыкальной критикой. В 1834 году он основал одно из влиятельнейших музыкальных периодических изданий — «Новый музыкальный журнал», который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в него статьи под различными псевдонимами, боролся с филистерами, своей ограниченностью и отсталостью тормозившими развитие музыки. Круг друзей-единомышленников, объединившихся вокруг журнала, Шуман назвал «Давидсбундом» (по имени библейского царя Давида, победившего филистимлян). В 1840 году Лейпцигский университет присвоил Шуману звание доктора философии.

Цит. по: Там же.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 257.

Там же. С. 261.

В России эта вагнеровская опера долгое время была известна под названием «Моряк-скиталец». Но ее оригинальное название *Der fliegende Hollander* дословно переводится именно как «Летучий голландец».

Там же. С. 277.

Учитывая то, что Ф. Лист оставался *ангелом-хранителем* Вагнера с момента знакомства с его творчеством и на протяжении всей своей жизни. мы расширили временные рамки данной главы вплоть до даты смерти Листа.

Там же. С. 288.

Там же. С. 289.

Карл Людвиг Бёrne (Börne), настоящее имя Иуда Лейб Барух (*Juda Löb Baruch*) (1786–1837) — немецкий публицист еврейского происхождения, один из создателей жанра фельетона, поборник уравниения в правах евреев и представителей титульных наций.

Гектор Берлиоз (Berlioz) (1803–1869) — французский композитор-новатор, дирижер, музыкальный критик и писатель. Он смело преобразовывал традиционные жанры, синтезировал элементы оперы, оратории, симфонии. Ему принадлежат открытия в области оркестровки, в частности развитие принципов тембровой драматургии, что впоследствии оказало влияние на формирование вагнеровской теории «бесконечной мелодии». Его «Фантастическая симфония» (1830) стала, по словам Е. Ф. Бронфина, «художественным обобщением идейно-эстетических устремлений эпохи, манифестом французского романтизма в музыке».

Джоаккино Антонио Россини (Rossini) (1792–1868) — итальянский композитор, уже в 14 лет (1806) стал членом Болонской филармонической академии; королевский композитор и генеральный инспектор пения в Париже (1826–1836), директор Болонского музыкального лицея (1845–1848), в 1855 году окончательно переселился в Париж. Автор 39 опер, в том числе «Деметрио и Полибио» (1806), «Танкред» и «Итальянка в Алжире» (1813), «Севильский цирюльник» и «Отелло» (1816), «Золушка» и «Сорока-воровка» (1817), «Дева озера» (1819), «Вильгельм Телль» (1829).

Там же. С. 298–299.

Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1953. Т. 2. С. 91-92.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 311.

В работах о Вагнере на русском языке фамилия *Pillet* транскрибировалась как Пиллэ, Пилле или Пилье, но согласно правилам французского языка произносится как Пийе.

В 1842 году эта статья была напечатана в миланской «Музыкальной газете», а на немецком языке впервые вышла в берлинской музыкальной газете «Эхо» (1855. № 23). Впоследствии для первого тома собрания сочинений Вагнер объединил написанные для Шлезингера статьи в цикл «Немецкий музыкант в Париже», отступив от хронологического порядка.

Там же. С. 324-325.

Опера «Три Пинто» (*Die Drei Pintos*) была написана К. Вебером в 1821 году, окончательно завершена Г. Малером и поставлена в Лейпциге лишь в 1888 году.

Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. С. 60.

Цит. по: *Галь Г.* Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. М., 1986. С.137.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям: В 4 т. СПб., 1911-1912. Т. 4. С. 428-429.

Там же. С. 3.

123

Здесь: утренний концерт.

«Лесной царь», баллада на стихи И. В. Гёте.

Имеется в виду *Иоганн Гофрид Карл Лёве (Löwe)* (1796–1869) — немецкий композитор, дирижер и певец, автор более пятисот песен, пяти опер, семнадцати ораторий, двух симфоний и двух фортепьянных концертов. Наряду с Ф. Шубертом Лёве считается создателем жанра романтической вокальной баллады.

Он же. Моя жизнь. Т. 1. С. 393–394.

Цит. по: *Надор Т.* Если бы Лист вел дневник...
Будапешт, 1977. С. 117.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 394.

Цит. по: Там же. С. 396.

Там же. С. 397.

Козима Франческа Гаэтана Лист (1837–1930) — внебрачная дочь композитора Франца Листа и графини Марии д'Агу. В 1857 году вышла замуж за Ганса фон Бюлова, а в 1870-м после развода с ним стала женой Рихарда Вагнера. После смерти второго мужа Козима более двадцати лет руководила организацией Байройтских фестивалей.

Каролина Сайн-Витгенштейн (Sayn-Wittgenstein), урожденная Ивановская (1819–1887) — подруга и фактическая жена Ф. Листа. В 1836 году она была выдана замуж за Н. П. Витгенштейна, в 1837-м родила дочь Марию. Спустя еще десять лет в Киеве она встретила и полюбила Листа и вскоре приняла решение навсегда уехать с ним в Европу. На протяжении многих лет Каролина пыталась получить развод, чтобы обвенчаться с Листом, но вопрос несколько раз пересматривался папской курией. В 1864 году, после смерти князя Витгенштейна, когда, казалось, все препятствия были устранены, Каролина, воспринимавшая их как волю Божию, приняла тяжелое решение навсегда отказаться от заключения брака с Листом.

Цит. по: *Надор Т.* Указ. соч. С. 168.

Цит. по: Там же.

Цит. по: Там же. С. 169.

Мария Павловна (1786–1859) — дочь императора Павла I, ее воспитанием и образованием руководила бабушка Екатерина II, давшая внучке прозвище «гвардеец в юбке». В 1804 году в Петербурге состоялось бракосочетание Марии Павловны с герцогом Карлом Фридрихом Саксен-Веймар-Эйзенахским (*Sachsen-Weimar-Eisenach*), и в конце того же года она покинула Россию. Она прославилась покровительством наукам и искусствам. И. В. Гёте, принадлежавший к числу друзей великой герцогини, называл ее «одной из лучших и наиболее выдающихся женщин нашего времени». При ней Веймар стал поистине «культурной столицей» Германии.

Цит. по: Там же. С. 169-170.

Цит. по: Там же. С. 170.

Цит. по: Там же. С. 170-171.

Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 10.

Цит. по: Там же. С. 15.

Цит. по: *Надор Т.* Указ. соч. С. 178.

Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 20–23.

Очень часто встречается ошибочный перевод названия вагнеровской тетралогии — «Кольцо нибелунгов», что искажает само ее содержание: кольцо выковал для себя ценой проклятия король нибелунгов Альберих, и только ему оно принадлежит. Использование множественного числа допустимо лишь в сокращенной и упрощенной форме названия — «Нибелунги».

Артур Шопенгауэр (Schopenhauer) (1788–1860) — немецкий философ-иррационалист. Его основной труд, который увлек Вагнера, — «Мир как воля и представление» (1819). Шопенгауэр считал необходимым синтезировать рациональное и интуитивное начала разума, причем последнее, считал он, имеет основополагающее значение. Человеческому разуму противостоит «мировая воля», во многом делающая человеческую жизнь «цепью непрерывных страданий», и цель истинного искусства — освободить человека от них, создавая иллюзию красоты, а цель истинной философии — объяснить причины трагичности бытия. При этом путь самопожертвования и отказа от соблазнов этого мира есть высшее проявление свободы от «мировой воли», на что способны лишь немногие избранные. В рабочем кабинете Шопенгауэра мирно соседствовали бюст Канта, портреты Гете, Декарта и Шекспира, тибетская статуя Будды и гравюры с изображением собак.

Ее официальное название — «Симфония к „Божественной комедии“ Данте».

«Ты мой учитель, мой пример любимый» — 85-я строка первой песни «Божественной комедии» Данте (приводится по переводу М. Лозинского).

Цит. по: *Надор Т.* Указ. соч. С. 216.

Мильштейн Я. Лист: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 230.

Цит. по: Там же. С. 505.

Там же. С. 503.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 122–123.

Часто в русском переводе имя этого персонажа (*Hunding*) пишут и произносят как «Гундинг». Мы будем придерживаться немецкой транскрипции.

Цит. по: Надор Т. Указ. соч. С. 220.

Мари Катрин Софи графиня д'Агу (d'Agoult), урожденная де Флавины (1805–1876) — подруга Листа, мать его троих детей, французская писательница, печатавшаяся под псевдонимом Даниель Стерн. В 1834 году, будучи замужем, познакомилась с Листом и вскоре стала его любовницей. 18 декабря 1835 года у них рождается дочь Бландина; 24 декабря 1837-го — дочь Козима, 9 мая 1839-го — сын Даниель. В 1844 году между любовниками произошел разрыв, а в 1845-м Даниель Стерн опубликовала роман «Нелида», в котором завуалированно, но довольно пристрастно описала свои взаимоотношения с Листом. Она оставила мемуары, опубликованные в 1877 году, уже после ее смерти. Даниель Лист (1839–1858) изучал юриспруденцию в Венском университете, но, не успев защитить диплом, скоропостижно скончался 13 декабря 1858 года. Лист очень тяжело переживал его смерть. Когда 12 октября 1860 года Козима родила дочь, в память о дяде девочку окрестили Даниелой Сентой. Бландина Рашель (1835–1862), старшая дочь Листа и графини д'Агу, 22 октября 1857 года вышла замуж за Эмиля Оливье, министра юстиции при Наполеоне III. 3 июля 1862 года у них родился сын Даниель Эмиль, а 11 сентября Бландина скоропостижно умерла. Смерть второго ребенка стала для Листа страшным ударом.

Ганс Гвидо барон фон Бюлов (Hans Guido Freiherr von Bülow) (1830–1894) — немецкий дирижер, пианист и композитор, с 1851 года являлся учеником Франца Листа, называвшего его «одним из величайших музыкальных феноменов, которые ему приходилось встречать». Служил придворным капельмейстером в Мюнхене, но вынужден был покинуть этот пост, в том числе по причине разрыва с женой, ушедшей к Вагнеру. Несмотря на это, Бюлов всегда оставался преданным поклонником творчества Вагнера, правда, никогда не приезжал на фестиваль в Байройт.

Цит. по: Там же. С. 231.

Цит. по: Там же. С. 254.

Цит. по: Там же. С. 292–293.

Цит. по: Там же. С. 293.

Об отношениях Вагнера и Ницше речь пойдет ниже, в девятой главе.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 507.

Великого прощения (*ит.*).

Цит. по: Надор Т. Указ. соч. С. 294.

Цит по: Там же. С. 309.

См.: Надор Т. Указ. соч. С. 347.

Цит. по: Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 531.

Мильштейн Я. Указ. соч. Т. 1. С. 384.

Жак Франсуа Фроманталь Эли Галеви (Halévy, настоящее имя Элиас Леви) (1799–1862) — французский композитор, музыкальный критик и педагог, с 1827 года профессор Парижской консерватории, среди учеников которого Ж. Бизе, Ш. Гуно, К. Сен-Санс; один из создателей жанра большой оперы. Наибольшую известность получила его опера «Еврейка» («Иудейка») (1835), известная в России под названием «Жидовка», а в СССР — «Дочь кардинала».

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 348–350.

Гогенштауфены (Hohenstaufen) — швабский княжеский род, династия германских королей и императоров Священной Римской империи германской нации в 1138–1254 годах. Название получили по родовому замку в Швабии. В 1138 году представитель рода Конрад III впервые занял императорский престол. Однако попытка Гогенштауфенов сделать престол наследственным не увенчалась успехом. К этому роду принадлежали (в скобках даются годы правления): племянник Конрада III Фридрих I Барбаросса (1152–1190), сыновья Барбароссы Генрих VI (1190–1197) и Филипп Швабский (1198–1208), сын Генриха VI Фридрих II Штауфен (1212–1250), его сын Конрад IV (1250–1254). В 1194 году Генрих VI женился на наследнице сицилийского короля Констанции, и Гогенштауфены утвердились также в Сицилийском королевстве. Во времена борьбы с папством они потерпели полное поражение; в XIII веке погибли последние представители рода: внебрачный сын Фридриха II сицилийский король Манфред (1266) и сын Конрада IV Конрадин (1268).

Там же. С. 354-355.

Вагнер Р. Искусство и революция // Избранные работы. М., 1978. С. 129–130.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 357–358.

Там же. С. 365–366.

Феликс Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) (1809–1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, общественный деятель. По его инициативе была открыта (1843) Лейпцигская консерватория. Являясь представителем немецкого романтизма, Мендельсон в то же время был тесно связан с классическими традициями. Его композиторский стиль отличают стремление к ясности и уравновешенности, опора на немецкие народные мелодии.

Миннезингер (нем. *Minnesinger* — букв, поэт любви) — в XII–XIV веках в Германии и Австрии поэт-певец, исполнитель произведений рыцарской лирики — миннезанга. Расцвет миннезанга приходится на XII–XIII столетия, когда творили Райнмар фон Хагенау, Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде. Миннезингеров сменили мастерзингеры (нем. *Meistersinger* — букв, мастер-певец) — поэты-певцы из церковных певческих братств, затем — из цехов ремесленников. (Согласно немецкой транскрипции они должны называться «майстерзингеры», но в большинстве русскоязычных работ употребляется транскрипция «мейстерзингеры», которой мы подчиняемся с учетом сложившейся традиции перевода.) Основателем первой певческой школы был Генрих Фрауэнлоб. Вплоть до XV века мейстерзингеры создавали песни исключительно на религиозные темы, с XVI столетия — и на светские, в том числе любовные. Особенно славилась Нюрнбергская певческая школа.

Там же. С. 382–383.

Там же. С. 384–385.

Там же. С. 389.

Там же. С. 400.

Цит. по. *Лиштанберже А.* Указ. соч. С. 88.

Левик Б. Рихард Вагнер. М., 1978. С. 108.

Гейне Г. Избранные произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 353–356.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 351–352.

Там же. С. 352.

Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь. Т. 1. С. 406.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 82.

Левашева О. Е. М. И. Глинка: В 2 кн. М., 1987–1988.

Иоганн Непомук Гуммель (Hummel) (1778–1837) — австрийский композитор, пианист, педагог. Ученик В. А. Моцарта, А. Сальери и И. Г. Альбрехтсбергера, автор девяти опер, пяти балетов, семи концертов для фортепьяно с оркестром, кантат, месс, фортепьянных сонат, вариаций, рондо, этюдов и др.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 419.

Людвиг Тик (Tieck) (1773–1853) — немецкий писатель-романтик, автор сказочных комедий «Кот в сапогах» (1797), «Синяя Борода» (1797), сборника «Народные сказки» (1797), а также многочисленных романтических поэм, драм и повестей, в которых он идеализировал Средневековье.

Он же. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 355.

Вольфрам фон Эшенбах (Wolfram von Eschenbach) (ок. 1170–1220) — немецкий поэт-миннезингер, странствующий певец, автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль» (1198–1210, издан в 1783), входящего в цикл романов о короле Артуре. Прославление рыцарства сочетается в романе с проповедью религиозного искупления и отречения. Тем же умонастроением проникнуты и его незаконченные романы «Виллегальм» и «Титурель». В образе Вольфрама в опере «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» Вагнер вывел фигуру миннезингера, сознательно дав ему имя великого Вольфрама фон Эшенбаха, который, согласно народному преданию, принимал участие в одном из поэтических турниров в Вартбурге.

В данном случае допущена неточность в терминологии — в XIII веке господствовало искусство не мастерзингеров, а миннезингеров.

Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма.
М., 2007. С. 91-92.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 441.

Там же. С. 450.

Там же. С. 487.

Он же. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 366.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 123-124.

Существует несколько традиций написания и произношения этого имени. Согласно французскому романисту XII века Кретьену де Труа (французская традиция), оно выглядит как *Perceval* (Персеваль); согласно Вольфраму фон Эшенбаху (немецкая традиция) — *Parzifal* (Парцифаль) (правда, в его поэме, основанной на романе Кретьена де Труа, многие имена собственные и географические названия представляют собой «кальку» со старофранцузского языка); согласно кельтским источникам (кельтская и староанглийская традиции) — *Percyvelle* (Персивелль). Первоначально сам Вагнер придерживался эшенбаховского варианта, называя своего героя Парцифалем, однако в 1877 году «переименовал» его в Парсифаля (*Parsifal*). В данной книге мы будем в основном использовать окончательную вагнеровскую огласовку.

Ганс Сакс (Sachs) (1494–1576) — поэт, композитор, представитель Нюрнбергской певческой школы мастерзингеров. В данном издании мы будем придерживаться традиционного энциклопедического варианта его имени, хотя более верная, с точки зрения правил произношения в немецком языке, транскрипция Закс.

Вагнер, у которого были проблемы с пищеварением, принимал в Богемии, славящейся своими целебными водами, полный курс водолечения.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 1. С. 493.

В Дрездене сохранилось здание по адресу Фридрихштрассе (*Friedrichstrasse*), дом 39, где Вагнер жил с 1847 по 1849 год и где написал «Лоэнгрина».

Там же. Т. 2. С. 32.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 8.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 155–156.

Там же. С. 35.

Там же. С. 40.

Там же. С. 40-41.

Рихард Штраус (1864–1949) — немецкий композитор и дирижер, занимал пост президента Имперской палаты музыки (1933–1935), но вступил в конфликт с режимом и подал в отставку в знак протеста против антисемитской политики нацистов. Автор нескольких опер, среди которых «Саломея» (1905), «Кавалер розы» (1911), «Женщина без тени» (1919), балетов, симфоний, в том числе симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» (1896), камерных ансамблей, хоров, музыки к драматическим спектаклям.

Цит. по: *Пленков О. Ю.* Третий рейх: Арийская культура. СПб., 2005. С. 104.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 55-56.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 159.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 166.

Вагнер Р. Искусство и революция. С. 137–138.

Там же. С. 139.

Он же. Произведение искусства будущего // Там же.
С. 166.

Он же. Моя жизнь. Т. 2. С. 57.

Он же. Искусство и революция. С. 140.

Кондратьев А. Нордическая религиозность и научные мифы // Торп Б. Нордическая мифология. М., 2008. С. 9.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 168.

Там же. С. 170.

Вагнер Р. Искусство и революция. С. 141.

Он же. Моя жизнь. Т. 2. С. 70–71.

Цит. по: Материалы для биографии М. Бакунина: В 3 т. / Под ред. Вяч. Полонского. М.; Л., 1933. Т. 2. С. 50.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 79–80.

230

Там же. С. 82.

Там же. С. 85-87.

Там же. С. 91-93.

Там же. С. 105.

Там же. С. 108.

Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. С. 183.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 114.

Там же. С. 117-118.

Там же. С. 122.

Цит. по: *Лиштанберже А.* Указ. соч. С. 182.

Цит. по: *Вагнер Р.* Моя жизнь. Т. 2. С. 123.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 56–58.

Гарин И. И. Пророки и поэты. М., 1992. Т. 1. С. 694.

Вагнер Р. О сущности немецкой музыки // Избранные работы. С. 54-55.

Вагнер Р. Производство искусства будущего. С. 243–244.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 22.

Вагнер Р. Производство искусства будущего. С. 190–191.

Гарин И. И. Указ. соч. Т. 1. С. 696.

Вагнер Р. Искусство и революция. С. 119–120.

Йосеф Алоиз Тихачек (Tichatschek) (1807–1886) — знаменитый оперный певец, тенор. Начинал музыкальную карьеру хористом в венском театре «Кернтнертхор» (*Kärnthnerthor*), в качестве солиста дебютировал в Граце (1834). С 1838 по 1870 год был ведущим солистом Дрезденского Королевского оперного театра, первым исполнителем партий Риенци (1842) и Тангейзера (1845). Современники отмечали редкую красоту тембра, музыкальность и драматический талант певца.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 150.

Вагнер Р. Искусство и революция. С. 109.

Он же. Музыка будущего // Избранные работы. С. 510.

Гарин И. И. Указ. соч. Т. 1. С. 700–701.

Кондратьев А. Герман Феликс Вирт и «Хроника Ура Линда» // Вирт Г. Хроники Ура Линда. М., 2007. С. 40.

Вагнер Р. Искусство и революция. С. 110.

Фёлькише бевегунг (нем. *Völkische Bewegung* — народное движение) — идеология, основанная на философском течении ариософии и элементах традиционализма, распространенная в Германии в конце XIX — начале XX века, и политическое движение сторонников этой идеологии, пропагандировавших идеи пангерманизма, реакционного романтизма и социал-дарвинизма.

Он же. О сущности немецкой музыки. С. 51-52.

Он же. Произведение искусства будущего. С. 159.

Он же. Паломничество к Бетховену// Избранные работы. С. 102.

Он же. Произведение искусства будущего. С. 155, 157.

Гарин И. И. Указ. соч. Т. 1. С. 684.

Вагнер Р. Производство искусства будущего. С. 160–161.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 455.

Там же. С. 363–365.

265

Там же. С. 456.

См.: *Вагнер Р.* Еврейство в музыке. СПб., 1908.

Он же. Моя жизнь. Т. 1. С. 524-525.

См.: *Маркс К.* К еврейскому вопросу // [http://rus-sky.org/history/](http://rus-sky.org/history/marks.htm) marks.htm.

См.: *Майбурд Е. М.* Гений & злодейство, Inc.: Евреи для Вагнера. Вагнер для евреев// Еврейская старина. 2008. № 5 (58) // <http://berkovich-zametki.com/2008/Starina/Nomer5/Majburdl.php>.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 17.

Там же. С. 19-20.

См .: *Speer A.* Inside The Third Reich: Memoirs. London, 1971. P. 103-105.

Гарин И. И. Указ. соч. Т. 1. С. 612.

См. *Пленков О. Ю.* Указ. соч. С. 107.

См.: *Evans R. J.* The Third Reich in Power. 1933–1939. London, 2005 P. 201.

Винифред Вагнер (урожденная Уильямс) (1897–1980) — приемная дочь Карла Клиндворта, ученика Франца Листа, в 1915 году вышла замуж за Зигфрида Вагнера (1869–1930), сына композитора. У них родилось четверо детей: сыновья Виланд (1917–1966) и Вольфганг (1920–2010) и дочери Верена (род. 1920) и Фриделинд (1918–1991). Винифред возглавляла Байройтский фестиваль с 1931 по 1944 год.

Цит. по: *Кноп Г. Женщины Гитлера и Марлен. М., 2006. С. 203.*

Нике Вагнер (род. 1945) — дочь Виланда Вагнера (1917–1966) и Гертруды Райссингер (1916–1998), внучка Зигфрида и Винифред, возглавляла фестиваль искусств в Веймаре, автор книги «Театр Вагнера» (1998).

Цит. по: Там же. С. 203.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 128.

Людвиг Андреас фон Фейербах (Feuerbach) (1804–1872) — немецкий философ, изучал теологию в Гейдельбергском университете, испытал влияние гегелевской философии, затем отстаивал антропологическую точку зрения на религию.

Он же. Производство искусства будущего. С. 141-142.

Он же. Моя жизнь. Т. 2. С. 129.

Там же. С. 130.

См.: *Glazenapp C. F.* Op. cit.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 196–197.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 132.

Там же. Т. 2. С. 137.

Он же. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 548.

Там же. С. 47.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 127.

Исследователям так и не удалось установить, существовал ли Киот-провансалец, как его называет Вольфрам, в действительности. По одной из версий, Киот (Кийо) — это анаграмма другого имени, назвать которое Вольфрам не решился, так как, скорее всего, его обладатель принадлежал к ереси катаров. Согласно другой, Киот был хронистом папы Сильвестра II (999—1003); предположить это позволяют характерные латинские вставки, якобы принадлежавшие перу Киота.

См.: *Лаурин М.* Парцифаль и путь к Граалю. М., 2002.
С. 6–9.

См.: *Эшенбах В. фон.* Титурель. М., 2009.

Согласно более ранним источникам, Монсальват — не замок, а гора в то ли на Дальнем Востоке, то ли на границе с Индией, на вершине которой стоит белая твердыня из сверкающего мрамора, представляющая собой храм, в котором живут рыцари Святого Грааля.

Цит. по: *Лаурин М.* Указ. соч. С. 117.

Цит. по: Там же. С. 109, 111.

Шюре Э. Указ. соч. С. 129–130.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 143.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 29.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 213.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 29.

303

Там же.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 191.

Он же. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 74–75.

Он же. Моя жизнь. Т. 2. С. 199.

Там же. С. 213.

Там же. С. 227-228.

Там же. С. 234-235.

Там же. С. 242-245.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 308.

Там же. С. 308–309.

Там же. С. 321.

Там же. С. 312.

Карл Клиндворт (Klindworth) (1830–1916) — пианист-виртуоз, дирижер, композитор, профессор Московской консерватории (1868–1884), основатель Берлинской консерватории, автор многочисленных фортепьянных переложений опер Вагнера, приемный отец невестки Вагнера Винифред Уильямс.

316

В русских переводах его часто называют Семпером.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 273.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 426-427.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 279.

Wagner R. Mein Leben. Bd. 1-2. München, 1911. Bd. 2.
S. 644.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 296.

322

Там же. С. 302.

См.: *Wagner R.* Op. cit. Bd. 2. S. 649.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 308.

325

Там же.

Они фактически обручились еще 19 октября 1855 года после печально известного берлинского концерта, в котором фон Бюлов дирижировал увертюрой к «Тангейзеру», когда публика освистала произведение Вагнера. Во время концерта фон Бюлов от нервного напряжения потерял сознание. В ту же ночь, утешая Ганса, Козима под влиянием общего с ним чувства восхищения вагнеровской музыкой согласилась стать его женой.

Эмиль Оливье (Ollivier) (1825–1913) — член Французской академии (1870), депутат Законодательного корпуса (1857, 1863, 1869), министр юстиции и культов в правительстве Наполеона III (1870); после поражения Французских войск во Франко-прусской войне ушел в отставку.

Там же. С. 318.

329

Там же. С. 323.

330

Там же. С. 333.

331

Там же. С. 336.

После разлуки Вагнер посетит дом Везендонков в период завершения работы над третьим актом «Тристана и Изольды». Это и будет тот «наилучший дар», который композитор принесет на алтарь своей любви.

Он же. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 221-225.

Последняя строка стихотворения М. Везендонк «Стой!» — второй песни вагнеровского цикла.

Там же. С. 256-257.

Герметическая философия — учение о тайных высших законах природы, подчиняющихся принципу причинности и аналогии, названное по имени его легендарного основателя Гермеса Трисмегиста. Его главный постулат: «что наверху, то и внизу», то есть макрокосм (Вселенная) и микрокосм (человек) неразрывно связаны между собой.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 301.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 338.

Цит. по: *Лиштанберже А.* Указ. соч. С. 317–318.

Цит по: Там же с. 318.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 234.

Он же. Моя жизнь. Т. 2. С. 356.

343

Там же. С. 358.

344

Старое название нынешнего графства Корнуолл на юго-западе Великобритании.

Мы приводим имена героев исключительно по вагнеровскому либретто, создававшемуся в основном по Готфриду Страсбургскому. Но в различных источниках легенды — французских, немецких, итальянских, валлийских, скандинавских и др. — имена и географические названия варьируются: Марк — Марх, Брангена — Бранжьена, Морольд — Морольт — Морхольт — Аморольдо — Амурат, Курвенал — Говернал — Горвенал — Гувернайль — Курневаль, не говоря уже о главных героях Тристане — Тристраме — Трыщане — Дрестане — Друсте и Изольде — Исонде — Изотте — Исольде.

346

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 325.

347

Шюре Э. Указ. соч. С. 169.

Александр Николаевич Серов (1820–1871) — русский композитор, один из основоположников русской музыкальной критики, автор опер «Юдифь» (1863), «Рогнеда» (1865), «Вражья сила» (завершена после смерти композитора его женой В. С. Серовой и композитором Н. Ф. Соловьевым), приверженец вагнеровских принципов музыкальной драмы.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 366.

350

Ныне этот дом не существует.

Там же. С. 379.

Музыкальное издательство «Шотт», основанное в 1770 году, существует до сих пор.

Там же. С. 384–385.

Воспоминания Мишотта были впервые опубликованы в Париже лишь в 1906 году, затем изданы в качестве приложения к книге о Россини итальянского музыковеда Луиджи Роньоли в 1956-м. С этого издания был сделан русский перевод (см.: *Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания*. Л., 1968, *Фраккароли А. Россини*. М., 1990).

Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. С. 289, 294.

Цит. по: *Сапонов М. А.* Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 58.

Мария Федоровна Калергис (Калержи, Калерджи), урожденная Людовика Мария Каролина графиня Нессельроде, во втором браке Муханова (1822–1874) — пианистка, композитор, общественный деятель, дочь графа Теодора Карла (Федора Карловича) Нессельроде (1786–1869), адъютанта великого князя Константина Павловича, позднее начальника варшавской жандармерии, и польской дворянки Теклы Налеч-Горской (1795–1848), воспитывалась в Петербурге в доме родственника, канцлера К. В. Нессельроде. С пятнадцати лет участвовала в концертах. В 16 лет (1839) она была выдана замуж за одного из богатейших людей Петербурга, грека Ивана Эммануиловича Калержи (1814–1863), торговца пшеницей и сальными свечами, но через год супруги расстались. С 1847 года Мария Федоровна поселилась в Париже, ее салон стал местом встреч художников, писателей, поэтов, музыкантов и политических деятелей. Его посещали министр иностранных дел Франции Л. М. Моле, генерал Э. Кавеньяк, будущий император Франции Луи Наполеон Бонапарт, Г. Гейне, П. Мериме, Стендаль, Т. Готье, А. Мицкевич, Э. Делакруа, князь П. А. Вяземский, И. С. Тургенев, П. Виардо, министр иностранных дел России князь А. М. Горчаков. Мария Федоровна вторично вышла замуж (1863) за героя обороны Севастополя, директора Варшавских театров Сергея Сергеевича Муханова (1833–1897). Именно ей в 1869 году Вагнер посвятил свою скандально известную брошюру «Еврейство в музыке».

358

Цит. по: *Сапонов М. А.* Указ. соч. С. 59.

359

Левик Б. Указ. соч. С. 240.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 425.

361

Там же. С. 431.

362

Там же. С. 450.

363

Там же. С. 455.

364

Там же. С. 475.

365

Там же. С. 495.

366

Там же. С. 507.

367

Там же. С. 513.

М. А. Салонов в работе «Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана» (М., 2004) приводит для сравнения следующие данные: годовая пенсия генерал-майора в России тогда составляла 860 рублей; десять рублей стоила корова; за тысячу рублей можно было построить добротный дом. Таким образом, обещанный Вагнеру гонорар был по российским меркам просто фантастическим.

В итоге обозначенная дата оказалась не днем приезда в Петербург, а днем отъезда из Берлина.

Цит. по: *Сапонов М. А.* Указ. соч. С. 64–65.

371

Цит. по: Там же. С. 68.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 36–37.

Цит. по: *Сапонов М. А.* Указ. соч. С. 69–70.

Цит. по: Там же. С. 87.

Полную хронологию русских вагнеровских концертов см.: Там же. С. 70–74.

Цит. по: Там же. С. 226–228.

Елена Павловна, урожденная Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская (1806–1873) — жена великого князя Михаила, четвертого сына императора Павла I, благотворительница, общественная деятельница. После смерти супруга (1849) стала устраивать «морганатические вечера», где члены императорской фамилии общались с лицами, официально не представленными ко двору, в основном из творческой интеллигенции. Елена Павловна сделала очень много для развития культурной жизни в России, в частности, финансировала Русское музыкальное общество и консерваторию, начальные классы которой открылись в ее дворце (1858).

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) — русский композитор, пианист, дирижер, педагог, основоположник профессионального музыкального образования в России. Благодаря его усилиям были созданы Певческая академия (1858), Русское музыкальное общество (1859), Петербургская консерватория (1862). Он был первым директором консерватории, дирижером оркестра и хора, профессором по классам фортепьяно и инструментовки. Автор опер «Куликовская битва» («Дмитрий Донской») (1852), «Фомка-дурачок» (1853), «Сибирские охотники» (1854), «Демон» (1871) и др. Его учеником являлся П. И. Чайковский.

Матвей Юрьевич Виельгорский (1794–1866) — виолончелист, один из учредителей Симфонического (1840) и Русского музыкального обществ. Вместе с братом *Михаилом* (1788–1856) организовывал симфонические и камерные вечера. Их дом был одним из центров музыкальной жизни Санкт-Петербурга.

Юлия Федоровна Абаза (урожденная Штуббе) (1830–1915) — певица, меццо-сопрано, включала в свой репертуар арии И. С. Баха, В. А. Моцарта, романсы Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона; принимала деятельное участие в создании Русского музыкального общества и Петербургской консерватории, была избрана ее почетным членом. В 1870— 1880-х годах устраивала в своем салоне музыкальные вечера, на одном из которых 6 марта 1879 года была впервые дана опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в концертном исполнении.

Цит. по: Там же. С. 75-76.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 546.

Николай Григорьевич Рубинштейн (1835–1881) — русский пианист, дирижер, педагог, брат А. Г. Рубинштейна, один из создателей Московского отделения Русского музыкального общества (1860), организатор музыкальных классов при нем, преобразованных в Московскую консерваторию (1866), ее профессор и директор. Под его руководством состоялась первая постановка оперы «Евгений Онегин» силами учеников консерватории. Чайковский посвятил ему Первую симфонию, Второй концерт для фортепьяно с оркестром, «Русское скерцо» для фортепьяно и фортепьянное трио «Памяти великого артиста», написанное на смерть Рубинштейна.

Эдуард Леонтьевич Лангер (1835–1905) — русский пианист, композитор и педагог, один из создателей и профессор Московской консерватории; автор квартета, трио, двух скрипичных сонат и фортепьянных переложений ряда произведений П. И. Чайковского, М. И. Глинки, А. С. Аренского.

Карл (Константин) Карлович Альбрехт (1836–1893) — немецкий виолончелист, хоровой дирижер, композитор и педагог, работавший в России. Вместе с Н. Г. Рубинштейном принимал участие в организации Русского музыкального общества и Московской консерватории, был ее директором (1883–1885) и одним из основателей Московского хорового общества (1878).

Николай Дмитриевич Кашкин (1839–1920) — русский музыкальный критик и педагог, профессор Московской консерватории. Печатался в газетах «Русские ведомости», «Московские ведомости», журнале «Артист» и др. Первый историограф Московской консерватории. Его главные труды: учебник по элементарной теории музыки (1875), «Оперная сцена Большого Московского Театра» (1897). Оставил воспоминания о Чайковском (1896) и других известных музыкантах, в частности о пребывании Вагнера в России.

Владимир Федорович Одоевский (1803–1869) — русский писатель, философ, педагог, музыковед. В 1844 году издал сборник философских эссе и рассказов под общим названием «Русские ночи», в 1846-м был назначен помощником директора Императорской публичной библиотеки и директором Румянцевского музея. Серьезно занимался собиранием и сохранением русского музыкального наследия, прежде всего православной церковной музыки. Автор трудов по музыке: «Русская и так называемая общая музыка», «Об исконной великорусской песне», «Музыкальная грамота или основания музыки для немусыкантов», «Музыка с точки зрения акустики», «Опыт о музыкальном языке», «Об истинной русской музыке», «О пении в приходских церквях», «К вопросу о древнерусском пении», «Русская и так называемая общая музыка». На открытии Московской консерватории произнес знаменитую речь «Об изучении русской музыки не только как искусства, но и как науки».

Там же. С. 549. Подробнее о посещении Вагнером князя В. Ф. Одоевского см.: *Сапонов М. А.* Указ. соч. С. 79-80.

Цит. по: *Сапонов М. А.* Указ. соч. С. 82.

Цит. по: *Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки. С. 250-251.

Левик Б. Указ. соч. С. 248.

Манулкина О. Б. Валькирии прилетели // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25.

«Мой знаменитый друг! Вследствие Вашего письма директору Императорских театров я имел удовольствие, как Ваш уполномоченный, руководить всеми репетициями „Лоэнгрин“, которые начинались в июле. 4 (16) октября „Лоэнгрин“ с блестящим успехом был представлен петербургской публике. Вам давно известно мое горячее восхищение Вашими творениями и то, что я не прекращаю изучать Ваши новые сочинения, которые, по моему мнению, далеко превосходят „Лоэнгрин“, поэтому Вы не будете требовать от меня, чтобы я здесь представил длинный ряд хвалебных речей в адрес красот этой лирической драмы, которая вот уже десять лет не сходит с репертуара всех оперных сцен Германии и завоевала себе бесспорное почетное место в ряду величайших шедевров. Тем не менее Ваш успех в России, хоть он и пришел с опозданием, является событием высшей важности, как для судьбы музыкальной драмы у нас, так и для воспитания публики. Этот успех, завоеванный по всей линии фронта без малейшего сопротивления, кажется почти удивительным, если принять во внимание прежнее недоверчивое отношение „резиденции мира“ к Вашим сочинениям, и всё же он — факт и должен явиться поворотным пунктом в истории искусства и цивилизации славян. Вы имеете право ожидать от меня отчета обо всех подробностях перевода, инсценировки и исполнения Вашего шедевра. Я счастлив, что этот отчет может быть во всех отношениях благоприятным».

Цит. по: *Поль Р.* Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов // Рихард Вагнер и Россия. СПб., 2001.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 559.

Там же. С. 565.

См.: *Wagner R.* Op. cit. Bd. 2. S. 857.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 567–568.

Там же. С. 572-573.

Цит. по: *Ильинский А.* Рихард Вагнер: его жизнь и творения. М., 2009. С. 52.

См.: *Wagner R.* Op. cit. S. 865.

Роскошный отель «Байеришер Хоф» («Баварский двор»), построенный в 1841 году и расположенный в самом центре Мюнхена, на Променадеплатц, в 1997 году был признан лучшим отелем Европы.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 576.

Там же. С. 578.

Там же. С. 580–581.

Наиболее полное и скрупулезное исследование взаимоотношений между королем и композитором представлено в четырехтомном труде О. Штробеля (*Strobel O. (Hrsg.) König Ludwig II und Richard Wagner. Karlsruhe, 1936*). В него максимально включены доступные исследователям данной темы материалы: переписка, которую удалось извлечь из закрытых частных архивов Виттельсбахов и Вагнеров, телеграммы, газетные публикации, отрывки из воспоминаний современников. Этот комплекс документов позволяет понять подоплеку и самого развития отношений между Вагнером и Людвигом II, и конфликта на государственном уровне, а также последствия этого конфликта.

Ян ван Эйк (1390–1441) — самый крупный фламандский художник XV века, положивший начало реалистической традиции в алтарной живописи.

Лебединый рыцарь (от нем. *Schwan* — лебедь и *Ritter* — рыцарь). Так, напомним, называли Лоэнгрина.

Другие источники называют еще более спорную дату знакомства короля с «Лоэнгрином» — 2 февраля 1861 года.

Людвиг не указывает напрямую, какое именно произведение Вагнера он прочитал; но, судя по всему, это была работа «Произведение искусства будущего», опубликованная в 1850 году лейпцигским издательством Отто Виганда.

Хоэншвангау (букв. Высокий лебединый край) — замок, построенный королем Максимилианом II на месте старинных развалин в деревне Швангау недалеко от города Фюссена; в нем будущий Людвиг II провел свое детство.

Цит. по: *Лаврентьева С. И.* Одинокый. Людвиг II Баварский и его замки. М., 1914. С. 31-32.

Тимур Петрович Новиков (1958–2002) — российский художник, основатель петербургской Новой академии изящных искусств. Много лет отдал изучению жизни Людвига II, посвятил ему несколько персональных выставок, в частности «Людвиг II Баварский и „Лебединое озеро“ П. И. Чайковского» (1996), «Людвиг II и Лебединое озеро» (1998).

Медведев А., Новиков Т. Белый лебедь: Король
Людвиг II. СПб., 1998.

Франц Сераф фон Пфистермайстер (Pfistermeister) (1820–1912) — кабинет-секретарь Людвига II, главный распорядитель королевских финансов. Возражал против финансирования разорительных, на его взгляд, художественных проектов короля, за что был отстранен от должности (1866).

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 581.

Там же. С. 581-582.

Александрова В. Людовик II, король Баварский: К истории жизни и творчества Рихарда Вагнера. М., 1911. С. 15.

Кроме издания О. Штробеля (*Strobel O. (Hrsg.) König Ludwig II und Richard Wagner. Bd. 1-4. Karlsruhe, 1936*), довольно полно представлена переписка Людвига II и Козимы (см.: *Wagner Cosima und Ludwig II von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz. Bergisch Gladbach, 1996*).

Цит. по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 18.

В Берге Людвиг II провел счастливейшие дни своей жизни. Он любил замок не только за близость к Мюнхену (ведь если куда и можно отлучаться монарху, так это в места «в пределах досягаемости» от столицы). В Берг Людвиг мог «убегать» по первому своему желанию, в отличие от Хоэншвангау, а впоследствии Нойшванштайна и Линдерхофа, переезд в которые был связан с немалыми трудностями и затратами. Поэтому неудивительно, что сразу по приезде Вагнера в Мюнхен Людвиг поселил своего кумира именно здесь.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 470.

Там же. С. 471-472.

Цит. по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 19.

425

Цит. по: *Лаврентьева С. И.* Указ. соч. С. 33.

Появление идеи «театра одного композитора», которая впоследствии была осуществлена в Байройте, во многом является заслугой Людвига II.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 472–473.

428

Цит по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 21.

429

Bühnenfestspielhaus (нем.) — букв. Дом
торжественных театральных представлений.

Цит. по: Там же. С. 24-25.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 482.

См.: *Hansen W.* Richard Wagner. Biographie. München, 2006. S. 320.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 7–8.

Там же. С. 119-120.

435

Цит. по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 30.

Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма.
М., 2007. С. 183.

Пауль фон Турн-унд-Таксис (Turn und Taxis) (1845–1877) — младший сын великого герцога Максимилиана Карла фон Турн-унд-Таксиса. Получил основательное музыкальное образование и, обладая прекрасным голосом, выступал, несмотря на происхождение, на сцене придворного театра в основном в партиях вагнеровских опер, а в 1870 году навсегда оставил двор.

Лола Монтес (Montez), урожденная Элиза Джилберт (*Gilbert*) (1818–1861) — танцовщица, фаворитка баварского короля Людвига I, получившая от него в дар драгоценности, собственный выезд, дворец, пожизненную (и немаленькую) пенсию и, наконец, титул графини фон Ландсфельд. Она вела себя настолько вызывающе, что терпение придворных кругов и простых баварцев истощилось. 11 февраля 1848 года толпа возмущенных горожан пошла на штурм дома Монтес. Она бежала через черный ход и спешно покинула Мюнхен. 20 марта 1848 года Людвиг I лишился престола, подписав отречение в пользу своего старшего сына Максимилиана.

439

Цит. по: *Лаврентьева С. И.* Указ. соч. С. 38.

Цит. по: Там же. С. 40.

441

Цит. по: Там же.

Цит. по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 28.

См.: Endlich völlige Klarheit über den Tod des König
Ludwig II. Leipzig, 1887.

Александрова В. Указ. соч. С. 86–87.

Пеллат (*Pällat*) — ущелье с 45-метровым водопадом недалеко от Хоэншвангау, над которым Людвиг II воздвиг замок на месте романтических руин старинных крепостей — Переднего (*Vorder-*) и Заднего (*Hinter-*) Швангау. Нойшванштайн (это название замок получил уже после смерти Людвига II) стал первым в списке «сказочных замков сказочного короля».

Цит. по: *Strobel O.* Op. cit. Vol. 4. S. 224-225.

447

См.: *Лаврентьева С. И.* Указ. соч. С. 40.

448

См.: Там же.

Эскапизм (от англ. *escape* — бежать, спастись) — сознательный уход от действительности в вымышленный мир фантазий и грез.

Карл Франц Антон Пузинелли (Pusinelli) (1815–1878) — врач-педиатр при саксонском дворе, друг Вагнера с 1843 года. После рокового 1849 года они не виделись более двадцати лет, но состояли в регулярной переписке. Когда Минна после окончательного расставания с Вагнером поселилась в Дрездене, Пузинелли преданно ухаживал за ней до последних ее дней. В 1871 году друзья вновь встретились после долгой разлуки. Пузинелли взял на себя ведение дел дрезденского отдела байройтского «Общества патронов» (*Patronatverein*), организовавшего сбор средств на постройку Фестшпильхауса. Он присутствовал на первом вагнеровском фестивале 1876 года.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 488–490.

Петер Корнелиус (Cornelius) (1824–1874) — немецкий композитор, автор опер «Багдадский цирюльник» (1858), впервые поставленной в Веймаре под управлением Ф. Листа, и «Сид» (1863). В 1853 году познакомился с Р. Вагнером и стал его близким другом. В одном из его писем матери есть строки: «Сознание, что такие люди (Лист и Вагнер) от души любят меня, внушает мне больше гордости, чем если бы меня возвели в княжеское достоинство».

Там же. С. 498–499.

Отто Эдуард Леопольд фон Бисмарк-Шёнхаузен (*Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen*) (1815–1898) — князь, германский государственный деятель, первый канцлер Германской империи (Второго рейха).

455

Там же. С. 492.

Иоганн Кристоф Вагензейль (*Wagenseil*) (1633–1708) — нюрнбергский профессор истории и библиотекарь. В упомянутую хронику, *De sacri Rom. Imp. libera civitate Norimbergensi commentatio. Accedit de Germaniae phonasorum origine etc.*, написанную в 1697 году, входит подробная статья о мастерзингерах с приложением мелодических примеров из творчества Генриха фон Мейсена Фрауенлоба и др.

Нюрнбергские законы — провозглашенные по инициативе Гитлера на съезде Национал-социалистической партии в Нюрнберге (1935) расистские «Закон о гражданстве рейха» и «Закон об охране германской крови и германской чести».

458

Там же. С. 372.

Церковь Святой Екатерины, бывшая церковь доминиканского женского монастыря, действительно служила местом проведения состязаний мейстерзингеров, но лишь с 1620 года, так что Ганс Сакс принимать в них участие никак не мог.

Эбаноидзе И. А. Предисловие к собранию писем
Ф. Ницше // Письма Фридриха Ницше. М., 2007. С. 11.

Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // *Он же. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 163.*

Владимир Васильевич Стасов (1824–1906) — русский музыкальный и художественный критик. Литературную деятельность начал с публикации статей в «Отечественных записках» (1847). За связь с петрашевцами был заключен в Петропавловскую крепость (1848), но вскоре освобожден. В 1854 году после трехлетнего пребывания за границей вернулся в Санкт-Петербург и всецело отдался пропаганде творчества композиторов, входящих в творческое объединение, название которому — «Могучая кучка» — дано именно Стасовым. С начала 1860-х годов принимал активное участие в подготовке выставок художников-передвижников. Избран почетным членом Российской академии наук (1900). В вопросах музыкальной критики Стасов был самым непримиримым оппонентом своего бывшего друга А. Н. Серова, в частности, не разделял восторги последнего по поводу творчества Вагнера, более того, считался одним из наиболее последовательных «антивагнерианцев» в России.

Стасов В. В. По поводу двух музыкальных реформаторов // *Он же.* Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1894. Т. 3. С. 304–306. Впервые эта статья была напечатана в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1873. № 241. 2 сентября).

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 495.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 56.

466

Письма Фридриха Ницше / Сост. и пер.
И. А. Эбаноидзе. М., 2007. С. 40.

467

Там же. С. 58.

468

Там же.

469

Там же. С. 60.

Quidam (*лат.*) — некоторый, некий, какой-то.

471

Там же. С. 64.

Зигфрид Хельферих Рихард Вагнер (*Siegfried Helferich Richard Wagner*) (1869–1930) — немецкий композитор и дирижер, автор семнадцати опер на сказочные сюжеты (на либретто собственного сочинения), среди которых «Бездельник» (*Der Bärenhäuter*, 1898), «Царство чёрных лебедей» (*Schwarzschanenreich*, 1910), «Король язычников» (*Der Heidenkönig*, 1913), «Ангел мира» (*Der Friedensengel*, 1914), «Кузнец из Мариенбурга» (*Der Schmied von Marienburg*, 1920), «Священная липа» (*Die heilige Linde*, 1927). Наибольшей известностью пользуется его «Кобольд» (*Der Kobold*, 1903), которого несколько раз ставили в России. Дирижерский дебют Зигфрида состоялся уже после смерти отца — в 1893 году. Козима передала сыну руководство Байройтским фестивалем (1906), которое он осуществлял до своей смерти, проявив себя как талантливый администратор, дирижер и режиссер. После него бразды правления «байройтского дела» приняли его сыновья Виланд (1917–1966) и Вольфганг (1919–2010).

Валентина Семеновна Серова (урожденная Бергман) (1846–1924) — первая в России женщина — профессиональный композитор, музыкальный критик. В 1863 году вышла замуж за А. Н. Серова (1863). Мать будущего знаменитого художника В. А. Серова (1865–1911). Издавала вместе с мужем журнал «Музыка и театр» (1867), была знакома с И. С. Тургеневым, П. Виардо, Л. Н. Толстым, Ф. Листом, И. Е. Репиным. После смерти мужа опубликовала четыре тома его статей о музыке.

Цит. по: *Поль Р.* Указ. соч.

Письма Фридриха Ницше. С. 68.

476

Там же. С. 71.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 499–500.

Письма Фридриха Ницше. С. 98.

Цит. по: *Корнющенко Д. И.* Метафизика ленты
Мебиуса. М., 2006//
lit.lib.ru/k/kornjushenko_d_i/text_0070.shtml.

Письма Фридриха Ницше. С. 144–145.

Там же. С. 266.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 514.

483

Там же. С. 515.

Письма Фридриха Ницше. С. 201.

485

Там же. С. 231.

486

Там же. С. 234.

487

Там же. С. 357.

488

Там же. С. 337.

Цит. по: *Bauer J.* Я. Op. cit. S. 59.

В цитируемом издании стоит «Гибель богов», но это вопрос лишь переводческой компетенции; выше мы говорили о причинах, по которым настаиваем на употребленном нами варианте.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 501.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 60.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 396–398.

Там же. С. 375-377.

495

Цит. по: *Левик Б.* Указ. соч. С. 301.

496

Цит. по: *Лаврентьева С. И.* Указ. соч. С. 25.

497

Цит. по: Там же.

Цит. по: *Александрова В.* Указ. соч. С. 49–50.

См.: Вагнер Р. О сущности немецкой музыки. С. 51-52.

500

Цит. по: *Поль Р.* Указ. соч.

Карл Таузиг (Tausig) (1841–1871) — один из величайших пианистов мира, чех по происхождению, родившийся в Польше. Кроме виртуозной фортепьянной техники, обладал изрядным композиторским дарованием; прославился своими транскрипциями, в частности произведений Вагнера, с которым его связывала искренняя дружба. Он много концертировал по всему миру, имел триумфальный успех в России.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 62.

Левик Б. Указ. соч. С. 391.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 502.

Там же. С. 503.

Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. СПб.; М., 1911. С. 97.

Цит. по: Там же.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники.
Обращение к друзьям. Т. 4. С. 511-512.

Цит. по: *Bermbach U.* Richard Wagner: Stationen eines unruhigen Lebens. Hamburg, 2006. S. 185.

Цит. по: *Hansen W.* Op. cit. S. 295.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 71–74.

Цит. по: *Лиштанберже А.* Указ. соч. С. 283.

«Старшая Эдда» — собрание древнеисландских песен о богах и героях, записанных во второй половине XIII века, однако в устной традиции они явно возникли намного раньше; их точное авторство неизвестно. «Песнь о нибелунгах» — средневековая германская эпическая поэма неизвестного автора, датируется концом XII — началом XIII века.

Гуревич А. Средневековый героический эпос германских народов // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М., 1975. С. 21.

515

Левик Б. Указ. соч. С. 329.

516

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 294.

517

Там же. С. 261.

Несколько довольно авторитетных источников в данном случае указывают разное количество мест: 1500, 1645, 1800, 1974 (последняя цифра фигурирует на официальном сайте Байройтского фестиваля). Не имея возможности пересчитать кресла в вагнеровском театре, даем усредненный вариант, тем более что эта информация далеко не первостепенной важности.

Там же. С. 371.

При цитировании мы оставляем варианты названий места проведения фестиваля и вагнеровской тетралогии, использованные автором.

Энгельберт Хумпердинк (Engelbert Humperdinck) (1854–1921) — в свое время был довольно знаменит как оперный композитор. В 1893 году в Веймаре с успехом прошла его опера «Гензель и Гретель», которая вскоре была поставлена в России под названием «Ваня и Маша». В 1895 году в Берлине состоялась премьера оперы «Семеро козлят». Кроме опер, Хумпердинк писал музыку к пьесам Шекспира; в течение двадцати лет (1900–1920) являлся профессором берлинской Высшей музыкальной школы.

Чайковский П. И. Вагнер и его музыка // Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 284–285.

Он же. Байрейтское музыкальное торжество (I) // Там же. С. 261-262.

Он же. Байрейтское музыкальное торжество (V) // Там же. С. 280–284.

Григ Э. Избранные статьи и письма. М., 1966. С. 112–132.

См.: *Gutmann R. W.* Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit. München, 1970.

526

Цит. по: *Hansen W.* Op. cit. S. 309.

527

Цит. по: Ibid.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 78.

Цит. по: *Hansen IV*. Op. cit. S. 308.

530

Цит. по: Ibid. S. 313.

Ibid. S. 313–314.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 70.

533

Цит. по: Ibid.

Цит. по: *Strobel O.* Op. cit. В. 4. S. 137.

Энгельберт Хумпердинк (*Engelbert Humperdinck*) (1854–1921) — в свое время был довольно знаменит как оперный композитор. В 1893 году в Веймаре с успехом прошла его опера «Гензель и Гретель», которая вскоре была поставлена в России под названием «Ваня и Маша». В 1895 году в Берлине состоялась премьера оперы «Семеро козлят». Кроме опер, Хумпердинк писал музыку к пьесам Шекспира; в течение двадцати лет (1900–1920) являлся профессором берлинской Высшей музыкальной школы.

Bühnenweihfestspiel (от нем. *Bühne* — сцена, *Weihe* — посвящение, рукоположение, *Fest* — торжество, *Spiel* — представление) — букв. «Сценическое священное торжественное представление».

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 74.

538

Цит. по: Ibid.

539

Цит. по: *Лаурин М.* Указ. соч. С. 59.

Там же. С. 221-223.

Лиштанберже А. Указ. соч. С. 424.

Там же. С. 432-433.

Там же. С. 445-446.

544

Цит. по: *Надор Т.* Указ. соч. С. 331.

Вагнер Р. Моя жизнь: Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. С. 516–517.

Густав Малер (*Mahler*) (1860–1911) — австрийский композитор и дирижер, автор девяти симфоний (Десятая не была закончена) и таких вершин вокальной лирики, как вокальные циклы «Песни странствующего подмастерья» (1883–1885) и «Песни об умерших детях» (1904), потрясающие глубиной и трагизмом.

Цит. по: *Bauer J. H.* Op. cit. S. 76.

Палаццо Вендрамин-Калерджи (*Vendramin-Calergi*) — шедевр венецианского Ренессанса, построенный (1481–1509) архитектором Пьетро Ломбарди. Вагнер снял в нем 15 помещений на первом этаже, его рабочий кабинет выходил окнами на Большой канал. С 1946 года дворец стал собственностью города. Ныне в нем располагается казино, работающее только в зимние месяцы, но апартаменты Вагнера сохранены и являются музеем.

Цит. по: Ibid. S. 78.

Цит. по: Ibid. S. 77.