
Творчество
Рихарда Вагнера в
оценке журнала
"Артист"

Студентка 3 курса вечернего
отделения факультета
журналистики МГУ имени
М.В.Ломоносова

Заруцкая Наталья

Рихард Вагнер является одним из известнейших композиторов мира. Его творчество обширно и захватывающе. Но за всей той красотой, что создал этот великий композитор, стоит тяжелая жизнь, упорная работа, годы скитаний, любовь и лишения. Я не могу разбирать его творчество по статьям из журнала «Артист» прежде, чем не расскажу о его жизни. Потому что именно жизнь и сделала из него великого композитора.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Его отец, полицейский чиновник, умер, так и не увидев сына. Отчимом Рихарду стал Людвиг Гейер, талантливый актер, писатель и живописец. Но в 1821 году Гейер внезапно умер, и семья будущего композитора возвращается в Лейпциг. Здесь, пятнадцати лет от роду, Вагнер впервые услышал Бетховена. Рихард начинает пробовать свои силы в композиции. В течение недолгого времени — всего полгода — он берет уроки у Теодора Вейнлига, кантора церкви св. Фомы, где некогда служил И.С. Бах.

Занятия по гармонии и контрапункту, знакомство с сочинениями Моцарта явились плодотворными: необычайно бурно развилось композиторское дарование Вагнера. В 1828-1832 годы он написал несколько сонат и других пьес для фортепиано, ряд оркестровых увертюр, симфонию, музыку к «Фаусту» Гёте (семь пьес). Молодому автору, еще не достигшему двадцатилетнего возраста, удалось услышать в концертном исполнении некоторые из этих произведений, в том числе симфонию.

С 1833 года начинается период скитаний Вагнера, который продолжался почти десять лет. В 1837 году Вагнер попадает в Ригу. В это время он пишет свои первые оперы — «Фея» и «Запрет любви, или Послушница из Палермо». Обе работы довольно слабы. Другое дело третья опера — «Риенци» (1838-1840). В ней Вагнер обратился к историческому сюжету. В основу лег популярный в те годы роман Булвер-Литтона (издан в 1835 году), который рассказывает о последнем народном трибуне, свергнувшем в XIV веке в Риме власть патриции.

В 1839 году вместе со своей женой, драматической актрисой Минной Планер, Вагнер тайком бежал из Риги в Париж, спасаясь от кредиторов. Вагнеру не удалось утвердиться в Париже. Вся горечь унижений, испытанных в Париже, переплавилась у Вагнера в ненависть. А унижений было много. Живя буквально впроголодь, он

отсидел четыре недели в долговой тюрьме, несмотря на то, что не гнушался любой работы: делал переложения для фортепиано отрывков из модных опер, переписывал ноты. Нищий и голодный, Вагнер много, упорно работал и как композитор. Здесь, в Париже, он закончил «Риенци» и свое лучшее произведение раннего периода творчества — симфоническую увертюру «Фауст» (1840). «Риенци» сулил удачу, и, действительно, премьера оперы, состоявшаяся в 1842 году в Дрездене, прошла с большим успехом.

Потом композитор написал «Летучего голландца». В то время, когда шли репетиции оперы, Вагнер уже сочинял «Тангейзера». Сюжет новой оперы он начал разрабатывать в 1842 году, в следующем году написал текст либретто, партитуру закончил весной 1845 года, осенью в Дрездене под его управлением состоялась премьера.

Еще в юношеские годы Вагнер увлекался красивой антиклерикальной легендой о грешнике, в руках которого, вопреки проклятью римского папы, в знак божьего прощения зацвел посох. Звали этого грешника Тангейзер. Сказания о нем возникли в середине XIII века. Людвиг Тик воскресил их в поэтической новелле, хорошо знакомой Вагнеру.

В воспоминаниях Валентины Семеновны Серовой, напечатанных в журнале «Артист» №12 от 1891 года, упоминается неприятный момент, связанный с премьерой оперы в Париже. Она говорит, что во время представления «французам надоели арфы и они закричали среди спектакля: «à bas les harpes!» («меньше арфы!»).

Практически сразу после написания «Тангейзера» Вагнер начинает писать «Лоэнгрин». Многие считали это произведение творческим достижением композитора в тот период. Замысел этой оперы возник еще в 1841 году, но текст либретто был написан лишь по окончании «Тангейзера», в 1845 году. Работа над партитурой велась в 1840-1848 годах; запланированная в Дрездене в том же году постановка была отложена из-за революционных событий. Премьера состоялась в 1850 году в Веймаре под управлением Листа.

В своих воспоминаниях Валентина Семеновна Серова говорит: «Тогда еще его

слава не была особенно распространена. Лист только что продирижировал в Веймаре его «Лоэнгрин», сам аплодируя опере, сидя за дирижерским пультом. Этот аплодисмент имел такое решающее действие на Веймарскую публику, что успех оперы был предрешен и отсюда «Лоэнгрин» отплыл на своем лебеде, чтобы причалить к оперным сценам всей Германии. А ведь не будь великого Франца, Вагнеру пришлось бы похоронить «Лоэнгрин». («Артист» №12, 1891 год)

Как и в «Тангейзере», Вагнер объединил в «Лоэнгрине» сюжеты и образы разных народных легенд, подчеркнув в них то, что ему представлялось близким современности.

Дрезденский период в жизни Вагнера — годы напряженнейшего труда в самых разнообразных областях. Не успевали высохнуть чернила на уже законченной партитуре, как он принимался за следующую, одновременно обдумывая планы других сочинений.

Творческие планы Вагнера оказались нарушенными революцией в Германии. Десять лет, с 1849 по 1858 год, Вагнер почти безвыездно провел в Швейцарии. Это был трудный и сложный период в его жизни. Он был растерян. И действительно, в каком направлении искать применения своих сил? Откуда взять импульсы для творчества? А ведь только ради этого он существует на свете! Будущее представляется ему туманным и зловещим. Катастрофичным было и его материальное положение. Зарботков не было. Издатели отвернулись от него. Надежд на исполнение опер также не было. Правда, щедрый друг Лист добился в 1850 году постановки «Лоэнгрин» в Веймаре, но это принесло скорее моральное, чем материальное удовлетворение. Таков же был итог симфонических концертов, которыми дирижировал Вагнер в Цюрихе в 1853 году или в следующем году в Лондоне.

Несмотря на все эти испытания, Вагнер был лишь временно надломлен, но не сломлен. Он поставил перед собой высокие цели; жизненные невзгоды не могли его отвлечь от их осуществления. Он увлеченно работает над своей будущей знаменитой тетралогией.

Полный текст «Кольца нибелунга» был закончен в конце 1852 года. Вагнер тогда же

начал сочинять первую часть тетралогии — «Золото Рейна», партитуру ее он завершил в 1854 году. Без передышки, не имея никаких перспектив увидеть на сцене задуманный цикл, он приступил ко второй части — «Валькирия», над которой работал в 1854-1856 годах. С той же интенсивностью Вагнер приступил к созданию третьей части — «Зигфрид», но в следующем, 1857 году бросил наполовину написанную партитуру оперы и в течение последующих лет не возвращался к ней. Вагнер писал Листу: «Моего Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там, под липой, я слезно простился с ним. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где-либо...» Вагнера надолго отвлекли иные творческие замыслы.

Тому было немало причин. Но главная заключалась в том, что Вагнер перестал верить в возможность революционного переустройства общества. Была и еще одна причина перерыва в работе над тетралогией. Вагнер влюбляется в жену своего покровителя Матильду Везендонк. И Матильда полюбила Вагнера, но не бросила мужа, не изменила ему. Неудовлетворенная страсть нашла свое выражение в музыке — опере «Тристан и Изольда».

Валентина Семеновна Серова очень подробно описывает в журнале «Артист» №12 от 1891 года свои ощущения и ощущения ее мужа от посещения «Тристана и Изольды»:

«На «Тристана и Изольду» мы отправились в театр со священным трепетом... Обыкновенно в антрактах мы обменивались несколькими словами, касающимися только что изображенных сцен, проглатывая, любезно предложенное театральным кондитером, «Gefrorenes». На «Тристане и Изольде» нам было не до того. Молча просидели мы весь спектакль, и к концу я увидела у Серова тихо скатывающиеся слезы по болезненно изменившемуся лицу. Мы прошли по парку, глубоко потрясенные драмой, музыкой и молчанием – всем! Придя домой, Серов, наконец, нашел возможность излить в словах гнетущее его волнение!

- Такою мощною любовью не могут любить обыкновенные существа; размеры взяты сверх нормального масштаба. Тут изображена германская любовь в абстракте. Каждая черточка глубоко немецкая, насквозь пропитана германизмом; но это не сентиментальная любовь современного певца, а чистейший гимн любви еще

не выродившегося народа, сохранившего свои первобытные, национальные черты характера. <...> Медленно создавая себе искусственные затруднения, зреть зародыш любви в германских сердцах, сильных, привычных к борьбе. Растет он с такой мощью, что устраняет преграды роковым образом. Среда как будто мирволит этому могучему союзу. Любящая же друг друга чета сама создает себе ненужные страдания, - она губит себя, падая жертвой своих собственных ошибок!

Итальянская страсть проста, естественна, доверчива, быстра, а у германцев она, счастливо миновав целую вереницу внешних преград, руководится обдуманной умелостью в достижении своих целей. На первом свидании любящие друг друга прежде, чем касаться мотивов своей любви, уносятся в бесконечном витании в области душевных сложных комбинаций. Тяжеловесно, с железной консервативностью доходят они в своих объяснениях до высшего, любовного экстаза. Боже мой! Как все это выходит у Вагнера логично, цельно, крепко скованно, как бы стальными звеньями...»

10 июня 1860 года Вагнер писал Серову, с которым близко сошелся за год до того: «Я приучил себя к невероятной выдержке и терпению. Четыре новые оперы написаны мною. Бог знает, услышу ли я их когда-нибудь в театре...» Политический изгнанник ценою больших унижений добивается амнистии. Вагнеру разрешен въезд в Германию. Но ему душно на родине. Поэтому композитор с радостью принял приглашение посетить Россию в 1863 году.

Вагнер дал шесть концертов в Петербурге и три в Москве. Они оставили неизгладимый след в памяти российских музыкантов. Композитор вскоре снова возвращается в Германию, где его ждут крупные неприятности. Вагнеру грозит нищета, конфисковано его имущество. Спасаясь от кредиторов, он бежит в Швейцарию. В самое безрадостное время он писал и приблизился к завершению своего наиболее жизнерадостного творения. Это была опера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Еще в 1845 году Вагнер задумал создать музыкальную комедию. Друзья ему это посоветовали, чтобы облегчить доступ его произведениям в театр и тем самым улучшить финансовое положение.

«Мейстерзингеры» — наиболее оптимистическая опера Вагнера. Она создавалась в самый тяжелый период жизни композитора, стоявшего на грани духовной катастрофы, закончена же была тогда, когда он находился в преддверии полного, триумфального осуществления своих гигантских замыслов. Наступил важнейший переломный момент в его биографии.

В мае 1864 года жизнь Вагнера круто изменилась; восемнадцатилетний баварский король Людвиг II, вступивший на престол, пригласил его в Мюнхен, столицу Баварии, оказав щедрую материальную поддержку. Экзальтированный мечтатель, человек с крайне неуравновешенной психикой (после смерти Вагнера Людвиг покончил с собой), он делал все, что было в его силах, чтобы гениальный художник, перед которым он преклонялся, не знал жизненных забот. Но Людвиг не был в состоянии уберечь его от зависти и мести придворных, возмущенных тем, что король так приблизил к себе музыканта.

Вокруг Вагнера плелась интрига, его имя смешивалось с грязью, бульварные газеты подхватывали и раздували любую клевету о нем.

Как пишет Валентина Семеновна в своих воспоминаниях, «Германия глумилась, но признала, наконец, Вагнера своим национальным реформатором в музыке. Со стороны музыкального ареопага и публики посыпались глумления и насмешечки: вагнерианцев окрестили прозвищем «будущников»; всякое безобразное музыкальное сочинение обзывали «вагнериановским», приписывали самому Вагнеру нелепое стремление к звукоподражанию вроде стука тарелок, вилок и проч. Все это не мешало, конечно, стремиться массой в его спектакли и концерты». («Артист» №12, 1891)

Но в декабре 1865 года Вагнер был вынужден покинуть Мюнхен. Он оказался благодарной мишенью для нападок: из столицы Баварии Вагнер бежал вместе с Козимой Бюлов, женой своего друга и почитателя, всего лишь незадолго до того осуществившего в Мюнхене долгожданную постановку «Тристана и Изольды».

Счастливые влюбленные (Вагнеру в то время было 53 года, ей — 29), покинув Баварию, обосновались в Швейцарии — в Трибшене.

В Трибшене Вагнер прожил 6 лет — с 1866 по 1872 год. Это время было продуктивным. Сразу же по завершении «Мейстерзингеров» Вагнер возвратился к главному труду своей жизни — к «Кольцу нибелунга», прерванному в 1857 году. В 1868-1871 годах закончил третью часть тетралогии — оперу «Зигфрид»; параллельно, в 1869-1874 годах, создал последнюю часть — оперу «Гибель богов».

Наступает последний период в жизни композитора, длившийся немногим более десяти лет. Еще в 1857 году, работая над «Тристаном», Вагнер хотел противопоставить этой опере другое произведение, которое воспело бы самоотречение и сострадание как источник не смерти, а жизни — просветленной и мудрой. Главным героем произведения должен был быть Амфортас, недостойный руководитель рыцарей Грааля. Постепенно складывался сюжет этой оперы. Мысли о ней Вагнер не оставлял на протяжении долгих лет. В 1862 году — за двадцать лет до окончания «Парсифаля» — он пророчески писал Бюлову, что это будет его последнее сочинение.

В 1877 году Вагнер создал либретто оперы. Композитор посвятил работе над «Парсифалем» последние пять лет жизни.

«В то время Индия вошла в моду. Любители величавых картин природы, поклонники причудливой, изощренной, поэтической фантазии, верующие в возникновение новой религии, исследователи таинственных явлений психической жизни — все обращали свои очарованные очи на страну этических легенд, на героев аскетизма и религиозных гипотез, основанных частью на научных началах, частью на таинственных, грандиозных мечтаниях. Вагнера также не миновала индийская горячка... Высоконравственный образ Будды соединился в воображении Вагнера с другим, с которым уже столетиями сроднились души наших верующих предков. Эти два чудных образа волновали душу великого музыканта, и он мечтал разрешить музыкально одну из высоко этических мировых задач; в «Парсифале» он ее блестяще решил. Идеальный образ героя достигает высшей степени нравственного начала: милосердие, сострадание служат юноше душеспасительным маяком; святость, чистота его поступков исцеляют павшую грешницу, приводят ее, преступницу, к раскаянию и нравственному перерождению. Особенно ярко всплывает оно перед глазами зрителей в сцене омовения ног: Парсифаль,

облаченный в белое одеяние, своим магическим взором пробуждает новую, чудную веру в душе одичавшей Кундры. Обо всем этом тогда только мечталось великим германцем» - пишет в своих воспоминаниях Валентина Семеновна Серова («Артист» №12, 1891 год).

Спустя полгода после премьеры, во время отдыха в Венеции, 13 февраля 1883 года он внезапно скончался, не дожив до своего семидесятилетия.

Рихард Вагнер был ключевой фигурой своего времени. Он создавал историю. О его творчестве писали уже и в его время, но более писали после, когда пришло осознание величия.

Например, о творчестве Рихарда Вагнера много писали в журнале «Артист». Здесь мы можем найти и воспоминания Валентины Семеновны Серовой, и критические статьи русских и зарубежных писателей. Как отмечает сама редакция в журнале №40 от 1894 года: «Желание привести, наконец, в ясность теоретические положения знаменитого германского композитора, разобрать их со всех сторон – побуждает нас дать место на страницах «Артиста» <...> значительнейшее из сделанного кем бы то ни было в области критики Вагнеровой реформы».

Как раз одной из критических статей была статья Фридриха Ницше «Вагнерианский вопрос» («артист» №40, 1894). В ней философ ставит под сомнение гениальность Вагнера, всячески доказывает, что в произведениях композитора нет ничего нового. Например, доказательство можно найти в длинной цепочке иронических вопросов:

«Какую драгоценную и глубокую точку зрения открывает он нам! Кто научил бы нас, что невинность очень пригодна для спасения интересного грешника (как в «Тангейзере»)? Или, - что вечный жид спасется и сделается оседлым (как в «Моряке-Скитальце»)? Или, - что старая испорченная женщина предпочитает более всего быть спасенной целомудренными молодыми людьми (как в «Парсифале»)? Или, - что прекрасная, молодая девушка хочет быть спасенной преимущественно рыцарем, последователем Вагнера (как в «Мейстерзингерах»)? Или, - что замужние женщины очень любят быть спасенными каким-нибудь рыцарем (как в «Изольде»)? Или, - что сам «старый бог», компрометированный моралью во всех отношениях,

был спасен в конце концов свободным мыслителем, врагом морали (как в «Кольце Нибелунгов»)?»

Ницше часто повторяет, что Вагнер – декадент и что его искусство тоже декадентское. Он видит это в анархии элементов произведений композитора, в нецелостности содержания. Но при этом Ницше иногда хвалит Вагнера: «Вагнер достоин удивления и даже любви за его простое открытие второстепенного, за изображение деталей» или «Через Вагнера современность выражается на самом своем интимном языке. Она не скрывает ни добра, ни зла, она отбросила здесь всякую стыдливость». Хотя подобную похвалу можно расценивать и как прямую насмешку.

Вся статья Ницше построена на уничижении достоинств Вагнера. Философ на протяжении 15 журнальных страниц повторяет ряд определений: «декадент-больной-шут-не музыкант-литератор». Например, одним из основных аргументов Ницше против творчества Вагнера является то, что композитор вовсе не является музыкантом. Он хвалит произведения с точки зрения литературы и говорит о Вагнере как о литераторе. Или, например, Ницше пытается доказать, что «искусство Вагнера – больное искусство», но при этом приводит такие примеры и использует такие фразы, что читатель замечает иронию. Ницше уверен, что возбуждение чувств и нервов, затрагивание души операми Вагнера есть признаки болезни. А отнесение же творчества великого композитора к декадентству подкрепляется рассуждениями о его музыке. Автор статьи не видит строя, гармонии, он видит только шум, неразбериху - анархию. Анархия же указывает на декадентство. Но помимо мелодии об упадке говорит еще и содержание опер. Ницше считает их поверхностными, говорит, что они затрагивают второстепенное. При этом философ указывает на повторяющийся из произведения в произведение «руководящий мотив»: «Вагнер никогда более глубоко не мыслил, как в проблеме искупления. Опера Вагнера есть вместе с тем и опера искупления. У него всегда найдется кто-нибудь, кому необходимо спасение: молодой человек или девица; это – его проблема. И с какой щедростью он повторяет этот «руководящий мотив»».

Я заметила, что чаще всего Ницше говорит о композиторе с иронией. Например, он отводит достаточно места в статье на рассуждение «Что стоит нам Вагнер?». И

каждый абзац ответа начинается со слов «Вагнерианизм – дорог». А далее идут мысли, затрагивающие различные вопросы: отношение немцев к Вагнеру и его творчеству, влияние Вагнера на цивилизацию, есть ли в произведениях Вагнера мысль и тому подобное.

Еще более дикими и необычными мне кажется эти нападки на Рихарда Вагнера со стороны Ницше, так как в самом начале своей статьи философ признается, что сам был вагнерианцем. И мне кажется странным такой резкий переход из почетателей в гонители. Но с другой стороны, это и делает критику Ницше более весомой, потому что он действительно хорошо разбирается в том, что говорит. «Я вполне понимаю современного музыканта, когда он говорит: «я ненавижу Вагнера, но не могу выносить другой музыки». Но я также понимаю философа, если он говорит: «Вагнер – резюмирует современность, - надо сначала быть вагнерианцем».

Но это точка зрения Ницше. А вот в журнале «Артист» №42 за 1894 год мы найдем уже другую статью про Вагнера. Тут идет очень подробный разбор одного единственного произведения композитора – «Тристана и Изольды». Статья так и называется «Тристан и Изольда» Вагнера». Ее автором является музыкальный критик Всеволод Чешихин.

Вначале критик подробно рассказывает историю легенды о Тристане и Изольде, потом не менее подробно о содержании произведения Вагнера. Композитор откидывает все языческое, все лишнее и сводит легенду до самого простого. Первый акт – любовный напиток и признание в любви. Второй акт – единственное свидание любовников. Третий акт – смерть Тристана и Изольды. Всеволод Чешихин замечает, что в драме нет второй Изольды, нет мотива с цветом парусов, нет ревнивого короля Марка, зато есть тип преданного слуги – «тип маленькой добродетели, симпатичной рядом с типом большой трагической страсти». Да и Тристан и Изольда у Вагнера люди скорее принципа, чем темперамента. Так же критик усматривает здесь несколько символов – предвестников смерти. Во-первых, Изольда требует яда для Тристана (а служанка приносит любовный напиток в чаше), во-вторых, оповещение во время свидания – потухший факел (как и в античной мифологии, здесь факел символ любви; потухший факел – символ смерти).

Если Ницше утверждал, что произведения Вагнера просты и бессмысленны, то Всеволод Чешихин утверждает, что в «Тристане и Изольде» видно развитие и общечеловеческую, психологическую драму. Соединение слова и музыки возможно только в определенном компромиссе, что и есть у Вагнера в «Тристане». «Если взаимодействие слова и звука невозможно во всякий отдельный момент, то они должны главенствовать друг над другом поочередно», считает критик. И именно это он усматривает в опере. Музыка выражает чувство, слова выражают мысль. В первом акте оперы «главную роль играет слово, поэзия; преобладает стиль декламационный; поток мелодии стеснен, перебегает поминутно в русло поэзии». Но вот в последнем акте, в момент смерти героини «слово было бы бессильно для выражения мистических ощущений – и преобладает стиль мелодический».

Так же литературный критик акцентирует внимание на лейтмотивах в опере Вагнера. Всеволод Чешихин говорит, что важнейшие лейтмотивы оперы собраны в увертюрах или вступлениях. В «Тристане» во вступлении отчетливо слышится «мотив томления», повторяющийся несколько раз. Например, у Изольды нет самостоятельной музыкальной темы, ее темой служит тот самый «мотив томления», который также является «мотивом любовного напитка». А вот у Тристана есть свой собственный «мотив геройства». Параллельно этому в опере присутствует «мотив слабости», который потом становится «мотивом рока». Перечисленные мотивы являются главными в «Тристане и Изольде», хотя наряду с ними существуют и другие мотивы, но они уже не имеют большого значения. «Ни в одной из опер Вагнера до «Тристана» нет такой детальной работы над темами, как в этой музыкальной драме; композитор дробит их, создает из обрывков новый музыкальный рисунок, переплетает его с новой темой и т.д. – связь музыкальная для слушателей теряется, но связь поэтическая чувствуется ранее, чем осознается».

Я решила пропустить подробнейший разбор музыки и выбранных композиторов музыкальных инструментов. Полагаю, что автор статьи своим описанием хотел показать сложность произведения с музыкальной стороны. Много описаний оттенков чувств, передаваемых в различных частях оперы, перерастание одного смысла в другой, захватывающие душу звуки. Как уже замечал Всеволод Чешихин, в произведении разграничивается чувства и мысли. Критик очень подробно

останавливается на разборе «чувства». Пожалуй, это может говорить только в пользу композитора, указывать на его гениальность.

В конце своей статьи автор дает творческий и биографический путь Вагнера с указанием места оперы «Тристан и Изольда» в жизни композитора. И заодно спрашивает: «Будет ли оценено по достоинству это своеобразие Вагнеровского произведения и в России?». И сам же себе отвечает: «Тристан» не останется без влияния на русское искусство. Интерес, представляемый мифом, давшим фабулу драмы, быть может, заставит поискать и в нашей литературе аналогичного сказания: ведь идея о единстве всех мифов, исповедуемая Вагнером, небызвестна и современной литературе. Своеобразный стихотворный размер драмы, акцентуация, соответствующая и духу русского народного метра, может дать для мылящего поэта несколько совершенно новых эффектов и комбинаций».

Список используемой литературы:

- 1) «100 великих композиторов» Д.К.Самин, Москва, «ВЕЧЕ», 2002
- 2) Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист» №12, январь, 1891 год
- 3) «Артист» журнал изящных искусств и литературы №40, август, 1894 год
- 4) «Артист» журнал изящных искусств и литературы, октябрь, 1894 год