Наталия Валерьевна Гуденко

МБОУ ДОД «Детская школа искусств№1»   
г.Советская Гавань

Методический доклад   
«Рихард Вагнер и русская культура»

Великие творческие завоевания Вагнера сыграли большую роль в развитии искусства 19 века. То, что он открыл новое в сфере мелодии, гармонии, оркестра и создал систему лейтмотивов как основу музыкальной драматургии, не оставило равнодушными таких композиторов, как Верди, Римский – Корсаков, Танеев, Дебюсси, Глазунов.

Отношение Римского – Корсакова к Вагнеру хоть и менялось, эволюционировало, но никогда не оставалось безразличным. И это относится не только к Римскому – Корсакову. Чайковский, отвергавший вагнеровский принцип музыкальной драмы, считавший его ложным, а легендарные сюжеты далекими от жизни, также не прошел мимо Вагнера.

Проблема Вагнера живо волновала русских художников, притом не только музыкантов. В сущности, не было ни одного выдающегося представителя русской культуры, который в той или иной степени не откликнулся на творчество немецкого композитора, не принял живого участия в спорах о нем. Это Серов,Мельгунов, Одоевский, Даргомыжский, Балакирев, Дарош, Стасов, Кюи, Мусорский, Римский – Корсаков, Бородин, Чайковский, Танеев, Скрябин, Рахманинов, Тургенев, Л.Н.Толстой, Достоевский, А.К.Толстой, Репин, Бенуа, Вяч. Иванов, Блок, Дягилев. В спорах о Вагнере представлены все оттенки суждений, контрасты оценок – от восторженных до резко отрицательных. Не было только равнодушных и безразличных. Можно сказать, что отношение к Вагнеру явилось своеобразным выражением эстетической позиции того или иного художника.

В.В.Стасов убежденно и с полным основанием утверждал, что преклонение Серова перед Вагнером в решающей степени повлияло на его несправедливо негативную оценку «Руслана и Людмилы» Глинки. И эта измена основоположнику русской классической музыки в немалой степени способствовала расхождению Стасова и всей « Новой русской музыкальной школы» с созданием « Юдифи» и « Рогнеды».

С середины 19 века произведения Вагнера заняли значительное место в репертуаре симфонических концертов. На сцене Рижского, а затем Петербургского и Московского театров были осуществлены постановки его опер.

Начало знакомства русского слушателя с музыкальными драмами Вагнера на сцене было положено в 1868 году постановкой « Лоэнгрина» ( Мариинский театр). Затем последовал « Тангейзер» ( 1874) и « Риенци» ( 1879). В 1889 году Передвижная немецкая вагнеровская труппа импресарио А.Неймана исполнила в Петербурге и Москве тетралогию « Кольцо Небелунга». Первая русская постановка « Зингфрида» состоялась в Москве ( 1894).За ней последовали « Валькирия» ( 1900), « Зигфрид» ( 1902), « Гибель богов» (1903), « Золото Рейна» ( 1905, все в Мариинском театре).

« Летучий голландец» был поставлен в Большом театре в 1902 году, а в Мариинском – 1911 –м . « Нюрнбергские мейстерзингеры» - в Москве ( Театр С.И.Зимина. 1909) и Петербурге ( Театр музыкальной драмы, 1912).

Цикл вагнеровских опер был завершен исполнением « Парсифаля» - концертным и сценическим – в 1913 году.

В русском оперном театре произведения Вагнера обрели выдающихся исполнителей – И.В.Ершова ( Зигмунд, Зигфрид, Тристан, Логе), Л.В.Собинова ( Лоэнгрин), Ф.В.Литвин ( Брунгильда, Изольда), А.В.Нежданову ( Эльза), М.Б.Черкасскую ( Зиглинда, Брунгильда, Изольда), Г.С.Пирогова ( Вотан), И.А.Алчевского (Зигфрид). Вдохновенными интерпретаторами партитур Вагнера были Э.Ф.Направник, А.Коутс, Ф.М.Блуменфельд. Замечательную постановку « Тристан и Изольда» осуществил В.Э.Мейерхольд.

На протяжении всей своей жизни Вагнер был связан с Россией. Он выступал как дирижер в Риге, Петербурге и Москве и намеревался поселиться в России. Среди его друзей было немало русских. В России существовали отделения «Вагнеровского общества», которые способствовали популяризации музыки композитора и внесшие материальный вклад в дело строительства « Дома торжественных представлений» в Байрейте. Членами русского отделения « Вагнеровского общества» были Н.Г.Рубинштейн, К.Клиндворт, Г.А.Лярош и многие другие музыканты. В.А.Серов, будучи ребенком, не раз видел и слышал Вагнера, и встречи с ним оставили глубокий след в сознании мальчика. Он стал страстным поклонником его музыки. Этому способствовало воздействие его родителей, племенных вагнерианцев.

Мало известно, какие произведения русского искусства и литературы были известны композитору. По свидетельству П.В.Жуковского, Вагнер высоко ценил « Войну и мир» Л.Н.Толстого, которую прочитал во французском переводе не задолго до смерти. Особенно восхитил его образ Кутузова. Читал он произведения и других русских авторов, в частности, Гоголя. Что касается русской музыки, то здесь ему было известно немногое: Русский гимн А.Ф.Львова,«Юдифь»Серова, романсы и фортепианные пьесы А.Г.Рубинштейна, « Камаринская» Глинки.

В 1837 году Рихард Вагнер принял предложение директора «Рижского немецкого театрального общества» Карла фон Холтея и занял пост главного капельмейстера в местном театре. Деятельность оперного капельмейстера в Риге не могла удовлетворять Вагнера. В поисках выхода для не находящей применения энергии он организовал и провел в Риге и Митаве силами оркестра местного театра цикл симфонических концертов.

Вспоминая позднее годы, проведенные в Риге, Р.Вагнер писал о своей художественной неудовлетворенности, о рабской зависимости от вкусов.

Позже, находясь в России Р.Вагнер стал известен первоначально как музыкальный критик и эстетик. В журнале « Репертуар русского театра» была напечатана его статья « Об увертюре». Однако замечательная статья не была отмечена русской музыкальной критикой, так как имя композитора еще не было известно, потому что в Риге его знали преимущественно, как капельместера.

Первый подлинный успех пришел к нему в 1842 году, после « Риенци», поставленного в Дрездене. И русские газеты сообщили о триумфе молодого композитора и о том, что он написал новую оперу « Летучий голландец». Известия об этом были опубликованы в русских газетах до премьеры « Риенци», так как слухи о талантливости музыки Р.Вагнера широко распространились в Дрездене.

События 1848 – 1849 годов внесла глубокие изменения в жизнь композитора. Вагнер пришел к революции как музыкант в условиях буржуазного строя и мечтающий об их коренной ломке. Он не ясно представлял, какой будет государственная система, при которой художник обретет желанную свободу. Революция для него была средством осуществления его утопического идеала. Участие Р.Вагнера в дрезденском восстании было действенным и значительным. В ту пору он сблизился с русским революционером, из идеологов анархизма Михаилом Бакуниным. Личность его произвела на композитора глубокое впечатление. Это была первая встреча Вагнера с представителем России.

Фигура Бакунина в грозный час восстания 1849 года сказалась на образе юного Зигфрида, героя задуманной тогда Вагнером одноименной музыкальной драмы. Участие Р.Вагнера в революции 1849 года и последовавшее за ним бегство из Дрездена, объявление о розыске и аресте бывшего капельмейстера, как участника смуты и мятежа, сделали невозможным упоминание его имени в русской печати.

Стасов справедливо утверждал, что «стремления молодой германской школы музыки выдуманы не Ф.Листом и Р.Вагнером, а имеют глубокие корни в истории искусства, вышли из сознаваемого везде чувства необходимости придать новую жизнь дряхлеющему в узах рутины и наследственности искусства.» Говоря о роли Ф.Листа в пропаганде творчества Р.Вагнера, Стасов отметил его объективность: «Он избежал всех крайностей и преувеличений…Я не говорю уже о стремлении г. Дамке очернить и всю школу Р.Вагнера грязными определениями: по его мнению, в Р.Вагнере ничего нет больше, кроме « желчи и злости, кроме проклятий против всего, что у людей, которых вся жизнь была служением чистому в искусстве и в жизни, считается священным».

Настороженно и отрицательно к композитору относились не только политические консерваторы и либералы, но и многие демократы. Герцен, приветствовавший эстетические труды композитора, усмотрел в политической «эволюции» Вагнера измену революционному прошлому. Герцен не был поклонником творчества Вагнера и о « музыке будущего» отзывался иронически. Он чрезвычайно болезненно относился к увлечению своей дочери Ольги произведениями Вагнера и видил в этом одну из причин растущего её отчуждения от отца. Фанатической вагнеристкой была её воспитательница Мальвина фон Мейзенбург, оказавшая на Ольгу большое влияние.

Вагнер мечтал о подлинно свободном искусстве, независимом от материального расчета, искусстве, обращенном к массам. Конечно, это были представления утопические, но прогрессивные.

Критическое отношение к композитору В.В.Стасова определялось политической позицией немецкого композитора. Великий критик писал: « Вагнер весь свой век имел претензию быть одним из самых передовых и прогрессивных людей своего времени. В 1848 – 1849 годах он участвовал словом и делом в самых либеральных движениях тогдашней Германии и должен был спасаться потом в Швейцарии». А затем Вагнер резко изменил свои политические убеждения. Стасов, как и другие русские демократы, был возмущен поведением композитора во время франко – прусской войны, его издевательством над жителями осажденного прусскими войсками Парижа.

Конечно, полное отождествление политических взглядов Вагнера с его творчеством было ошибочным. Эти взгляды менялись не раз, когда он отошел от революционных увлечений молодости. Но усиление критицизма русской прогрессивной мысли к Вагнеру в значительной степени определялось отходом композитора от тех позиций, которые он занимал в 1848-1849 годах.

Начиная с 50 –х годов произведения Р.Вагнера – увертюра « Фауст», фрагменты опер « Тангейзер» и « Лоэнгрин» - вошли в репертуар симфонических концертов Петербурга, Москвы, Павловска. Музыкальный журнал « Нувеллист» публиковал фортепианные переложения оркестровых фрагментов тех же « Лоэнгрина» и « Тангейзера».

Внимание русской музыкальной критики начало 50 –х годов привлекал не столько Р.Вагнер – композитор, сколько автора эстетических трудов « Опера и драма», « Художественное творение будущего».Первыми представителями русской культуры , заинтересовавшимися Р.Вагнером, были А.Н.Серов, братья В.В и Д.В.Стасовы и В.Ф.Одоевский.

В статьях о Вагнере Серов излагал основные положения его эстетических трактатов. От теорий немецкого композитора во второй половине 50 –х годов русский критик пришел к его музыке. Из письма Серова видно, как мало он был с ней знаком. « Интереснейшая вещь должны быть и отрывки из Вагнеровских опер. По многому я начинаю думать, что он и по музыке чрезвычайно замечателен. Как в критика же - я в него просто влюблен. Несмотря на несколько немецкую туманность и странность многих результатов идей я не перестаю удивляться его уму и глубокости его взглядов…»

Отношение Серова к Вагнеру пережило сложную эволюцию. Далеко не все в теориях Вагнера первоначально вызывало его согласия, и он даже намеривался вступить в полемику с автором « Оперы и драмы». В ту пору Стасов и Серов были друзьями и при разительном несходстве характеров, темпераментов, вкусов во многом стояли на близких позициях, в особенности оценки Глинки. С музыкой Вагнера оба друга познакомились незадолго до отъезда Стасова за границу( 1851). Это были фрагменты « Лоэнгрина». По–видимому оба оценили их критически. К творчеству Вагнера в те годы Серов еще относился сдержанно. Об этом свидетельствует его статьи первой половины 50 –х годов. В них он противопоставлял идеи Вагнера его художественной практике, грандиозность, хотя и малую реальность замыслов – бессилию воплотить их в жизнь. Серова устрашал политический радикализм, получивший отражение и в его творческих работах. Но все же теории Вагнера увлекли Серова. Переходя к творчеству композитора, Серов продолжал: « Что же касается до его опер, то в них видно несомненное дарование, но везде огромность намерения, претензия, в постоянной борьбе с бессилием автора как художника, с преодолением технической стороны дела. Слишком часто эти оперы вместо образцовых творений, какими они кажутся на глаза Ф.Листа и других вагнеристов, представляются насильственным, вымученным произведением даровитого, но недоучившегося дилетанта. Общее впечатление его музыки – несносная скука и какое –то мучительное чувство « неудовлетворения».

По мере знакомства Серова с творчеством Р.Вагнера его отношение к нему становиться все менее критическим. Он одним из первых в России узнал « Летучего голландца», « Тангейзера» и « Лоэнгрина», приобретя клавиры этих опер в середине 50 – х годов. Серов знакомил с ними близких ему в ту пору Даргомыжского, Балакирева, Кюи, а еще раннее - Стасова, стремился заинтересовать всех, кого считал своими единомышленниками.

Письма написанные Серовым рисуют эволюцию его отношения к Р.Вагнеру, рост интереса и увлечения, которые вытесняют в его душе любовь к музыке других композиторов. Р.Вагнер оказывается в центре его внимания. По мере того как углублялся интерес Серова к композитору, изменялось его отношение к величайшему созданию Глинки – « Руслану и Людмиле». Отныне мерилом достоинств любого музыкально – драматического произведения становилось сопоставление с музыкальными драмами Вагнера.

После своего « обращения в вагнеровскую веру» Серов сам вступил на путь генерализации одного музыкального направления, отвергая все иные. Под впечатлением « Тангейзера» Серов писал: « Видевши на своем веку достаточное количество оперных представлений всякого рода, - перед Вагнеровым созданием я пришел в наивное изумление, как будто с роду не знал, что такое театр, драма, опера. Серов продолжает: « Из прочих опер, известных мне на деле, т.е. на сцене, ни одна и сравниться не может с « Тангейзером» в « целости» впечатления.»

Увидев оперу Вагнера на Веймарской сцене в 1859 году, Серов пришел к выводу, что « Вагнер прямой продолжатель всего превосходного, что до сих пор существовало в драматической музыке. Но… никто еще раньше его не сознавал в такой степени ясности всего могущества от органического слияния между собой поэзии сцены театральной с поэзией музыки; - никто еще до Вагнера не доходил до таких блистательных результатов проникновения *музыки* драмой насквозь и насквозь и -*драмы* музыкой насквозь и насквозь.»Серов пытался объяснить неприятие музыки Вагнера значительной группой музыкантов их консерватизмом, отсталостью. Вместе с тем он утверждал, что понимание музыки Вагнера - удел немногих избранных, а это в сущности, указывало на то, что она непонятна массе.»

В статьях Серова было не только слепое преклонение перед кумиром. В них заключалось не мало метких и тонких наблюдений, а по глубине анализа музыкальной драматургии Вагнера они несомненно превосходили все, что было написано в ту пору о творчестве автора « Кольца нибелунга» немецкими критиками.

В 1863 году Вагнер едет в Россию и выступает в Петербурге и Москве как композитор и дирижер. В этом же году состоялось представление оперы Серова « Юдифь».

Полемика Стасова с Серовым о Вагнере, как и другие статьи его об авторе « Тангейзера», неразрывно связаны с судьбами *русского оперного искусства,* развитие которого шло по пути диаметрально противоположному вагнеровскому.

Стасов не мог не чувствовать мощи таланта Вагнера, но направленность его творчества была ему чужда. И в то же время он не пропускал постановок вагнеровских музыкальных драм и специально ездил за границу, чтобы увидеть их. Он убежденно считал, что Вагнер не оперный композитор, а симфонист, и в этом его взгляд был близок Чайковскому. По мнению Стасова , Вагнер всего сильнее в сфере оркестра и неизмеримо слабее в области речитатива – первоосновы русской оперы. Претила Стасову и элитарность творчества Вагнера, хотя в своих эстетических трактатах и статьях тот подчеркивал общенародный характер музыкально – театрального искусства. Стасов писал: « У Вагнера…нет ни малейшей способности к речитативу… Вагнер чисто *сочинитель оркестровых, симфонических* в обширном смысле слова. Стасов ненавидел любое проявление национализма и шовинизма. Между тем Вагнер, к сожалению, отдал им известную дань. Стасов даже утверждал, что рост популярности Вагнера в Германии и оказываемая ему с 60 – х годов представителями власти покровительство определяются, в значительной мере, именно этим.

Стасов был прав, указывая на противоречия личности Вагнера, но неправомочно отождествил взгляды, высказанные автором брошюры, с тем, что создал композитор. Мы знаем, что нередко в одном человеке совмещаются консерватор и художник, чье творчество опровергает его социологические концепции. Один из примеров – Бальзак. Так было и с Вагнером.

Для Стасова в оценке явления искусства законом была пушкинская формула: « Гений и злодейство – две вещи несовместимые», единство этического и эстетического.

Для Стасова « вагнерианство» Серова было столь же неприемлемо. Многочисленные высказывания Стасова о Вагнере носили полемический характер и были обусловлены конкретными обстоятельствами времени; они не претендовали на объективную историческую оценку творчества композитора, тем более что значительная часть этих высказываний содержалась в письмах. Но и в статьях, посвященных отдельным произведениям Вагнера или его публицистике, Стасов оставался критиком, говорящим о насущных современных проблемах родного ему искусства. Но что Вагнер глубоко волновал Стасова, видно из того, что он вновь и вновь возвращался к оценке произведений, которые, по его словам, были ему враждебны. Он стремился понять эти чуждые его вкусам творения, объяснить природу вагнерианства. Но *понять* отнюдь не означает *принять.*

Для Стасова Вагнер « великолепный колорист – инструментатор, симфонист, пейзажист и декоратор», по характеру таланта близкий художнику А.Бёклину. В.В.Стасов считал, что самая сильная сторона вагнеровского гения проявилась чисто в инструментальных, в на вокальных эпизодах музыкальных драм. Вагнер, по словам критика, « по натуре своей был истинный, превосходный, глубоко – талантливый симфонист. Способность его к оркестру – поразительная.

Распространение музыки Вагнера в России неразрывно связано с деятельностью Серова. Он не только выступал в печати как пропагандист творчества композитора, но добивался исполнение его произведений. Для Серова увертюра к « Тангейзеру» - одно из высших проявлений творческого гения композитора. Он стремился внушить любовь к Вагнеру окружающим. Добивался включения в репертуар театра опер Вагнера, в частности « Риенци» - произведения традиционного по структуре и музыкальному языку. Если мечта Серова увидеть оперу Вагнера на русской сцене осуществилась со значительным опозданием, то более реальными оказались его планы исполнения фрагментов вагнеровских опер в концертах. Выписанные из заграницы партитуры этих опер оказались в руках Серова и в немалой мере способствовали усилению его интереса к творчеству композитора. О возможности выступлений Вагнера – дирижера в Петербурге Серов вел разговоры с дирекцией императорских театров. Задачу, вернее цель своей жизни Серов, по его словам, видел в том, чтобы утвердить в России истинное представление о Вагнере, опровергнуть кривотолки и клевету противников и тем самым подготовить публику к восприятию музыки Вагнера в авторском же исполнении. Все, кто не принимал Вагнера, по Серову, были профанами и невеждами, тогда как истинными знатоками являлись те, кто мог постигнуть красоты вагнеровской музыки. Серов, сам того не желая, пришел к мысли о том, что творчество Вагнера рассчитано на восприятие избранных, а не массы, презирательно именуемой « толпой». Мечтой Серова было увидеть обожаемого композитора в России в качестве дирижера и истолкователя своих произведений. Приглашение Вагнера в Россию осуществилось в 1863 году благодаря Серову, который в эту пору завязал тесные отношения с дирекцией Филармонического общества.

В апреле 1863 года Вагнер едет в Россию, где дает в Петербурге и Москве несколько концертов. Значительная часть произведений исполнялось в России впервые. В 1863 году, да и несколько позднее, лишь немногие поняли и приняли новаторство Вагнера – музыкального драматурга. На концертах Вагнера присутствовали выдающиеся представители русского искусства – М.А.Балакирев, П.И.Чайковский, В.В.Стасов, Ц.А.Кюи, В.Ф.Одоевский, Г.А.Ларош, М.Ю.Виельгорский, А.Г.и Н.Г. Рубинштейн и многие другие. Впечатления их были разноречивы. Но почти все сошлись на признании гениального дирижерского искусства Вагнера. Иным было отношение к Вагнеру – композитору.

Русская критика 50 -60 –х годов отметила тенденцию Вагнера сосредоточить музыкальное развитие оперы в оркестре, подчинив ему голос.

Резко отрицательную позицию по отношению к Вагнеру заняли Даргомыжский, Балакирев, Кюи, Стасов.

Концерты, данные Вагнером в Петербурге и Москве, сопровождались шумным успехом, и Серов нисколько не преувеличивал, говоря, что « прием знаменитому гостью был сделан блестяще. После каждой симфонии… после каждого отрывка произведения самого Вагнера громовые аплодисменты раздавались неумолкаемо».

В 1863 году, да и позднее, лишь немногие могли понять и принять новаторство Вагнера как музыкального драматурга.

Вагнер вспоминал в « Моей жизни» о том, как прошли его концерты в Петербурге: « Успех… превзошел все ожидания. Никогда еще, кажется, публика не принимала меня с таким энтузиазмом, как здесь…»

Самый деятельный пропагандист Вагнера - Серов одержал в 1863 и 1865 годах решительные победы как оперный композитор. Его авторитет в глазах дирекции императорских театров чрезвычайно вырос. Автор « Юдифи» и « Рогнеды» не щадил усилий, чтобы добиться включения в репертуар Мариинского театра « Тангейзера» и « Лоэнгрина». Опера была поставлена на сцене Мариинского театра 16 октября 1868 года.

Общее руководство подготовкой спектакля осуществлял, по поручению Вагнера, Серов. Режиссером спектакля был И.Я.Стов. Оперой дирижировал К.Н.Лядов, но подготовкой партий солистами и хоровыми репетициями руководил Э.Ф.Направник.

С именем Направника неразрывно связана судьба произведения Вагнера на петербургской сцене. В 1874 году он осуществил постановку « Тангейзера», сыгравшую поворотную роль в восприятии русским зрителем – слушателем музыки Вагнера.

Постановка « Лоэнгрина» вызвала многочисленные и противоречивые оценки русской критики – от восторженных ( Серов, Фаминцын), сдержанных, но вообщем положительных ( Ростислав, Раппопорт) до резко отрицательных ( Кюи) и откровенно издевательских ( « Искра», « Будильник»). Участие в полемике принял В.В.Серов.

Даргомыжский и «кучкисты» не только разделяли позиции Кюи, но в решающей степени ее определяли.

Во время поездок за границу Серов не раз встречался с Вагнером – в 1865 и 1869 годах.

О смерти Серова Вагнер узнал от профессора Дерптского университета, биографа Лермонтова П.А.Висковатова. Композитор так откликнулся на это известие: «Смерть нашего дорогого Серова не могла быть для нас неожиданностью: я уговаривал его в последнее время употребить все усилия к тому, чтобы навсегда оставить суровый климат… Кончина нашего дорогого друга очень ясно вызывает у меня мысль, что смерть не может восхитить от нас окончательного человека, истинно благородного и горячо любимого. Для нас Серов не умер, его образ живет для меня неизменно, только тревожным заботам о нем суждено прекратиться…»

Увлечение Вагнером испытал и А.К.Толстой. Он писал жене: « Я вчера пошел слушать « Лоэнгрина» и нашел его *великолепным…*Вагнер для меня открылся так же, как Бетховен…». Именно две романтические оперы - « Лоэнгрин» и « Тангейзер» оказались ближе для поэта – романтика, так определил их жанровую природу композитор. Отзывы А.К.Толстого о Вагнере выгодно отличаются от того, что писали на эту тему многие соотечественники поэта.

Членом « Вагнеровского общества» с начала 70 –х годов был талантливый художник П.В.Жуковский, - позднее он стал одним из ближайших друзей композитора и по его предложению написал эскизы декораций и костюмов для первой постановки «Парсифаля». Он сопровождал Вагнера в его последней поездке в Венецию. П.В.Жуковский сообщал 9 сентября 1881 года своему другу А.Ф.Онегену: « Я в этом году написал пять эскизов для декораций « Парсифаля», нарисовал все костюмы… Все для Вагнера и драмы, ибо служить тому, кого любишь – счастье… Вижу только семейство Вагнера и рад, что не приходиться видеть никого другого…»

П.В.Жуковский присутствовал на исполнении в Байрейте Ф.Листом по клавиру « Парсифаля» и изображен на картине с Ф.Г.Папаритца « Прием в доме Вагнера». В общении Жуковского с Вагнером были не только счастливые, но и трудные минуты. Однако их дружба неизменно восстанавливалась. Сопоставляя Вагнера и Листа – а ему выпало счастье близкого общения и с гениальным венгерским музыкантом, - Жуковский писал в январе1888 года: « Жить с Вагнером было то же, что жить у подошвы Везувия. Он оплодотворял и разрушал. Лист влюблял в себя всех».

За годы. Прошедшие со дня первой постановки « Кольца нибелунга» , многое изменилось в музыкальном и художественном мире. Париж, некогда освиставший « Тангейзера» , теперь склонился перед ним.

Вагнер завоевывает итальянские сцены, а вернее, театры мира. Посвященная ему литература на многих языках насчитывает сотни, а позднее - тысячи исследований. Поэтому и те, кто еще не так давно называл его « совершенно бездарным», должны были несколько изменить фразеологию.

В литературоведении и музыкознании не раз возникала параллель – Вагнер и Достоевский. Несмотря на эффективность подобного сближения, оно представляется искусственным. В сущности, между обоими художниками больше различий, нежели близости.

Говоря о Достоевском, то Вагнер его не знал. Первые переводы русского писателя на немецкий и другие языки, зарождение известности Достоевского за рубежом относятся к середине 80 –х годов. Достоевский был знаком с сочинениями автора «Тристана» по фрагментам опер в концертном исполнении. Его симпатии к творчеству Вагнера он не испытывал; об этом свидетельствует его письма и воспоминания А.Г.Достоевского. Один из последних отзывов носит совершенно уничтожающий характер. Но есть и положительное упоминание о композиторе в редакционной заметке, опубликованной в «Гражданине» и приписываемой Достоевскому, - « Полная глубоких задач музыка Вагнера».

Конечно, мы можем только гадать о причинах неприязни Достоевского к музыке великого современника, неприязни, в в которой писатель был отнюдь не одинок. Возможно, что некоторую роль сыграла политическая позиция Вагнера в 1870 году. При всей определенности отрицательных суждений Достоевского о Вагнере в идейном содержании творчества обоих художников, казалось бы, есть и черты близости, не раз отмечавшиеся критикой. Роднит обоих художников стремление выразить стихию всеохватывающей страсти, поглощающей волю личности. Однако нельзя не отметить и коренного различия между русским и немецким художниками. В центре внимания Достоевского всегда конкретный социальный человек, погруженный в реальную среду; для Вагнера характерен путь абстракции в обрисовке персонажей и их окружения. Вагнера волновали судьбы избранных, героев, а Достоевского – участь самого маленького и ничтожного человека.

Достоевский был художником антибуржуазным и стихийно демократическим. Вагнер – художником элитарным, творящим для избранных.

Последние десятилетия 19 века – пора властного распространения музыки Вагнера во всем мире. Смерть композитора совпала с ростом его славы. Примечательно, что один из центров вагнеризма в этот период становиться Париж – город, в котором в 1861 году был освистан « Тристан».

Увлечение Вагнером не было данью моде. В обстановке политической реакции 80-90-х годов и идейного кризиса Франция испытывает глубокую потребность в искусстве героическом, мужественном, жизнеутверждающем. Именно таким воспринимала творчество Вагнера передовая часть французской интеллигенции.

Художественная критика России, внимательно следившая за процессами, происходящими на Западе, не могла не отметить все более широкого и властного распространения музыки Вагнера во всем мире. Особое значение имел факт *признания* ее Францией, которая в глазах многих оставалась центром мировой культуры. Между тем в репертуаре русского театра длительное время Вагнер был представлен только двумя операми 40 – х годов – « Тангейзером» и « Лоэнгрином». К его произведениям зрелой поры дирекция императорских театров, антрепренеры, артисты и часть зрителей продолжали относиться с опаской.

Ограничиваться только « Тангейзером» и « Лоэнгрином» русский театр более не мог, тем более что и отечественная музыкальная критика не раз справедливо укоряла императорскую сцену в том, что она игнорирует произведения великого композитора, предоставляя место для опер второстепенных и третьестепенных авторов.

Директор императорских театров И.А.Всеволожский и главный дирижер Мариинского театра Э.Ф.Направник не принадлежали к поклонникам Вагнера, в особенности Вагнера последнего периода.

Поклонники Вагнера часто упрекали Направника в том, что он препятствовал своевременному появлению произведений великого композитора в Мариинском театре. Это утверждение лишь отчасти справедливо. Направник действительно предпочитал ранние, более традиционные оперы Вагнера и не верил, что « Тристан» и « Кольцо нибелунга» окажутся близки русскому слушателю. Но как художник он был способен стать выше личных пристрастий. Симпатии и антипатии отступали на задний план, когда дирижер приступал к разучиванию партитуры, даже если она не отвечала его эстетическим вкусам. Так произошло и с Вагнером.

Направник сыграл историческую роль в утверждении традиций интерпретации в русском оперном театре шедевров отечественной и западноевропейской музыки, в том числе – произведений Вагнера.

Организованный в 1895 году журнал « Русская музыкальная газета» стал боевым органом отечественных вагнерианцев. Спектакли немецкой труппы получили отклик в многочисленных рецензиях.

Художественный успех « Тристана и Изольды», обязанный, в первую очередь, Ф.М.Блуменфельду, Ф.В.Литвин и И.В.Ершову, показал, что театр располагает выдающимися исполнителями Вагнера.

Вагнеровская идея синтетического « собирательного творения искусства» оказала прямое воздействие на программу художественного сообщества, возглавляемого А.Н.Бенуа и С.П.Дягилевым. На страницах журнала « Мир искусства» было опубликовано одно из центральных эстетических произведений Вагнера – « Художественное творение будущего».

« Мирискусников» увлекала не только теория Вагнера, но прежде всего его музыка и проблема ее театрального воплощения. В творчество великого композитора были влюблены руководители и сотрудники журнала – прежде всего А.Н.Бенуа, С.П.Дягилев. Вагнерианцем был и ведавший отделом музыки В.Ф.Нувель.

Постановка « Кольца нибелунга» в Мариинском театре – одно из самых значительных событий культурной жизни России предреволюционных лет. Спектакли вызвали страстный интерес музыкантов, художников, писателей, ученых, студентов. Состав зрителей был довольно пестрым. Наряду с теми, кто действительно любил музыку, спектакли посещали и те, кто лишь следовал моде. Среди тех,кто присутствовал на представлениях « Кольца нибелунга», были А.А.Блок, В.И.Иванов, А.Белый, В.Г.Каратыгин, С.С.Прокофьев, Б.В.Асафьев, В.А.Серов, А.Н.Бенуа, Б.М.Кустодиев – цвет русской интеллигенции. Спектакли собирали аудиторию со всей страны, не говоря о приезжих из – за границы.

«Освоение» наследия Вагнера в Большом театре началось, как и в Петербурге, с « Лоэнгрина» и « Тангейзера». Затем промелькнул и исчез из репертуара « Зингфрид». Успех « Тристана и Изольды» и « Валькирии» на Мариинской сцене в значительной мере стимулировал появление новых вагнеровских спектаклей в Москве.

Подленной победой Большого театра в вагнеровском репертуаре явилась постановка « Лоэнгрина»( 1908), в котором заглавную партию впервые исполнил Л.В.Собинов.

Музыка занимала основополагающее место в эстетической системе русского символизма. « Музыка – наше искусство», - писал Вяч. Иванов, А А.Белый утверждал, что « музыка чем искусство» и что путь поэзии – это всемерное и целеустремленное стремление сблизиться и слиться с музыкой. В стихах и прозе (четыре романа – симфонии) он старался осуществить это слияние.

Блок не провозглашал подобных тезисов, но ему, гениальному поэту, дано было достигнуть взаимопроникновения и слияния слова и музыки. Ине случайно именно Блок глубже всех понял и полюбил Вагнера.

Основной недостаток или, вернее, исходная ошибка Вагнера, по убеждению Вяч. Иванова, заключается в том, что тогда как основу воскрешения древней трагедии должен составлять хор, - композитор « сделал хором музыкальной драмы – оркестр», иначе говоря, « лишил его слова… хор Вагнеровой драмы – хор сокравенный».

А.Белый видит в Вагнере певца грубой и первобытной героики, но не трагедийного, мистериального художника. События революции 1905 года, оказавшие на Белого мощное воздействие, сказались и на его отношении к элитарному искусству Вагнера. К Вагнеру, вернее к ставшему модным увлечению им, А.Белый относился скептически – иронически. Любовь – ненависть к музыке А.Белый, вслед за Л.Н.Толстым, обрушил на творца « Зигфрида». Он писал: « Вагнер всю глубину своих мелодий употребил только на то, чтобы показать, как напрягаются мускулы несуществующего героя в несуществующем его поединке с драконом». Отношение А.Белого к Вагнеру не покрывается приведенным выше полемическим выступлением. Как и другие поэты – символисты, он испытывает к композитору сложное чувство восхищения и вражды.

Творчество автора « Кольцо нибелунга» волновало И.Ф.Анненского. В его письмах 1906-1907 годов немало восторженных упоминаний о Вагнере. Услышав в исполнении оркестра симфоническую картину « Чудо Страстной пятницы» ( « Парсифаль»), поэт писал: « Вот это музыка… И разве поэзия слов достигнет когда – нибудь этого покаянного экстаза…»

В одном из писем поэт признается: « Вагнерианцем же я остаюсь, я им был всегда, и я заранее радуюсь перспективе увидеть « Кольцо» полностью».

Через всю жизнь пронес Блок страстную любовь к Вагнеру – композитору, поэту – драматургу и эстетику. Он не пропускал представлений его музыкальных драм в Мариинском театре и Театре музыкальной драмы, симфонических концертах в Петербурге и за рубежом.

До 1914 года, когда с началом войны произведения Вагнера, как немецкого композитора, были исключены из репертуара русских театров, они занимали в нем большое место.

В библиотеке Блока сохранилось собрание литературных произведений Вагнера на немецком языке, включающее и тексты его музыкальных драм.

В отличии от Вяч.Иванова Блока мало волновал вопрос о том, в какой мере в операх Вагнера воплощено( или недовоплощено)дионисийское начало. Увлечение книгой Ницше « Происхождение трагедии из духа музыки» никак не сказалось на восприятии поэтом произведений великого композитора.

Противоположность эстетических поэзий Блока и Белого, в частности, проявилась и в отношении к Вагнеру и музыке вообще. Блок очень любил « Тристан и Изольду».

В 1909 году опера Вагнера была поставлена в Мариинском театре В.Э.Мейерхольдом. Спектакль этот вызвал ожесточенные споры. В одном из писем Блока сказано: « Пошел к концу « Тристана» в Мариинский театр и слушал из – за дверей. С каждым разом это меня волнует все более». Нет сомнений, что поэт присутствовал и на представлениях оперы и знал из газет и журналов, из встреч с Мейерхольдом о полемике, вызванной новой постановкой.

Решающая роль в утверждении Вагнера в репертуаре советского театра принадлежала А.В.Луначарскому. Благодаря ему уже в первые пореволюционные годы на сценах Москвы и Петрограда были возобновлены постановки крупнейших произведений великого композитора - « Золота Рейна», « Валькирия»( 1918), « Тангейзера» ( 1919).

Музыка Вагнера, как и произведения Бетховена и Скрябина, с первых дней революции составляли основу программ симфонических концертов.

В выступлении, посвященном 100 – летию Большого театра( 1925), Луначарский сказал, что Вагнер « одна из высочайших вершин оперы».

Война прервала сценическую жизнь «Валькирии» в Большом театре, а немногие произведения Вагнера, входившие в репертуар советской оперной сцены, исчезли с афиш. По – видимому, причина заключалась в том, что творчество автора « Кольца нибелунга» пользовалось особой популярностью в фашистской Германии. Его провозгласили певцом « крови и почвы», « нордического духа», а хозяйка Байрейта – Винифред Вагнер, вдова сына композитора, разделяла человеконенавистническую идеологию нацистов.

Фашизм пытался использовать в своих целях не только Вагнера, но и Бетховена, Гете, Шиллера и других великих художников. И конечно же, исчезновение из репертуара советского театра опер гениального немецкого композитора, также как искусственное временное « забвение» ео отечественным музыкознанием, ничем не оправдано.

Новое обращение к творчеству Вагнера наступило в 50 – х годах, когда советское искусство начало освобождать от уз догматизма. Однако не сразу удалось преодолеть груз прошлого и взглянуть на творчество композитора объективно. В 60 -70 –х годах появился ряд новых работ советских искусствоведов, посвященных Вагнеру.

Постепенно, начиная с 1950 –х годов, оперы великого композитора возвращаются на советскую сцену. В изучении творчества Вагнера советское музыкознание продвинулось вперед.

В 1987 году вышел в свет сборник « Рихтер Вагнер». Надеемся, что в дальнейшем будут появляться новые оригинальные работы о Вагнере.

Список используемой литературы:

1. А.Гозенпуд « Рихард Вагнер и русская культура.
2. М.Раку Вагнер. Петеводитель. – М., 2007
3. Э.Шюре Рихард Вагнер и его музыкальная драма.- М.,2007