

А. СЕРОВ

## Рихард Вагнер в Петербурге

Одно это заглавие, как факт внимания настоящей минуты, должно в высокой степени возбудить интерес во всей той части публики, которая не чужда музыкальных дел. Даже многие из лиц относительно музыки совершенно беззаботных, посещающих итальянскую оперу для моды и бегущих как можно подалее от бетховенских сочинений, даже и такие господа наверно знают, что есть на свете какой-то музыкальный *реформатор* Вагнер, возбудивший бездну толков и споров в учено-музыкальной Германии и освистанный со своим «Тангейзером» в Париже. Лицам же, следящим за ходом музыки и литературы, должно быть хорошо известно, что Вагнер приобрел в Германии имя знаменитого композитора еще с 1843 года, когда поставил на дрезденской сцене свою пятиактную и чрезвычайно эффектную оперу во вкусе Спонтини и Мейербера «*Cola Rienzi*». После того он продумал и переложил внутри себя целые миры мыслей и в новом более и более своеобразном стиле создал сперва трехактную оперу «*Der Fliegende Holländer*» («Корабль-призрак, или Моряк-скиталец») на сюжет одной норвежской легенды. Далее, плененный поэзией средневековых германских рыцарей-певцов, миннезингеров, он создал из рыцарских легенд оперу в 3-х актах «Тангейзер» и также трехактную оперу «*Lohengrin*» («*Lohengrin*»). Отброшенный обстоятельствами в совершенное уединение, живя в тиши швейцарских городков, Вагнер углубился еще более в эстетические изыскания о том, какова именно должна быть опера, если требовать от нее «осуществленного идеала музыкальной драмы». Плодом этих критических дум явились в печати девять лет тому назад брошюры: «*Das Kunstwerk der Zukunft*», «*Oper und Drama*» («Искусство будущего», «Опера и драма»). Заглавие первой, верное сущности дела, то есть Вагнерову идеалу, в отношении печатных толков о музыке было чересчур смело. Досужие борзописцы из филистерского лагеря поторопились опрокинуть идеально чистое заглавие книги на самого автора ее, то есть постарались приписать ему, художнику-мыслителю, самовосхваление в самой неуклюжей, карикатурной форме. Фельетонисты-болтуны, журналисты-завистники, критики-недоучки подцепили словечко «*Kunstwerk der Zukunft*», перерядили его в *Musik der Zukunft* (*musique de l'avenir*, музыка будущности) и, как воины китайской армии своими картонными драконами, давай пугать публику страшной революцией музыкальной, где будто бы отвергаются однажды навсегда все авторитеты великих имен музыкального мира, упраздняются однажды навсегда все общеупотребительные композиторские приемы, весь удобопонятный для слушателя склад гармонии, вся прелесть мелодических форм, всё, всё решительно, для того (будто бы) чтобы на просторе царила одна беспощадная *рефлексия* в виде скучной речитативной декламации, проповедующей радикализм... Читатели этих словопрений, наводнявших все немецкие журналы в течение десятка лет, стали, приходив в ужас при одном имени музыкального революционера, Вагнера, *консерваторы* (то есть директоры консерваторий) готовы были возвести его на костер, – и вот – общественное мнение! Между тем как сам Вагнер, нимало не причастный всем этим нелепостям, взведенным на него еще больше из злости и зависти, чем из тупоумия, продолжал жить в Швейцарии и творить среди своего уединения; оперы его, сначала благодаря энергической воле Франца Листа, устроившего для Вагнера пропаганду в Веймаре, а потом и пленительную силою своих музыкально-поэтических красот, завоевали себе прочное место в репертуаре всех германских оперных сцен. Музыка Вагнера по глубокости замыслов и сложности форм никогда не может рассчитывать на популярность, доставшуюся в удел операм Верди и Флотовы, но в настоящую минуту дает *полные сборы* и в Берлине, и в Дрездене, и в Вене, и в Праге, и в Пеште, и везде, где исполняют «*Риенци*», или «*Тангейзера*», или «*Лозэнгина*», или «*Моряка-скитальца*», а такие оперные сцены, которые еще не успели или из консерваторства *не решались* поставить вагнеровские оперы (как в Мюнхене, например), принадлежат теперь к

самым редким исключениям... После «Лоэнгрин» (поставленного на сцену в первый раз в Веймаре в 1850 году) Вагнер создал трехактную музыкальную драму «Tristan und Isolde» (сюжет из средневековой поэмы Готфрида Страсбургского), еще нигде не исполнявшуюся, и целый цикл опер из великого германского эпоса «Нибелунги». Полный цикл под названием «Нибелунгов перстень» («Der Ring der Nibelungen») будет заключать в себе *пролог* (в одном акте, но занимающий целый вечер) «Золото реки Рейна» («Das Rheingold»), потом трилогию, занимающую *три* спектакля: 1) «Валькирия» («Die Walküre»), музыкальная драма в трех актах; 2) «Юный Зигфрид» («Der junge Siegfried»), также в трех актах, и 3) «Смерть Зигфрида» («Siegfried's Tod»), также в трех актах. *Пролог* и две первые части колоссальной трилогии уже готовы. Но, еще не приступая к обработке последней части {*текст* всей трилогии уже напечатан сполна}, Вагнер будто в виде отдыха создал комическую оперу «Die Meistersinger zu Nürnberg» («Нюрнбергские мастерзингеры»), — сюжет из жизни Ганса Сакса, известного в истории германской литературы сапожника-поэта.

Коротенький перечень Вагнеровых произведений дает уже некоторое понятие о громадной даровитости этого музыкального философа, композитора и поэта. Не надобно забывать, что с самого начала своего композиторского поприща Вагнер, по литературной образованности стоящий наряду с первыми поэтами и мыслителями нашего времени, писал музыку своих опер не иначе как на *им же самим* написанный сюжет, всегда блистающий первоклассными красотами и с чисто литературной стороны.

Но чтобы понять изумительную художественную организацию Вагнера как следует, то есть диаметрально противоположно усилиям Вагнеровых врагов в Париже (да и в самой Германии) выставить его полумузыкантом и полупоэтом, надо представить себе, что в нем литературное просвещение, литературная громадная начитанность с продуманием всего прочитанного идет совершенно рука об руку с глубочайшею ученостью собственно музыкальной, с изумительным знанием *всех технических сторон* дела, с изумительным владением техникою, на изучение которой другие музыканты употребляют всю свою жизнь, считая себя затем *вправе* оставаться невеждами по истории, по литературе, по всем отраслям человеческой мысли, да на самую музыку взирая не иначе, как из-за нот своего исполнительского или дирижерского пюпитра.

Владея всеми тайнами контрапункта и оркестровки, и в этом отношении часто побеждая, например, Мейербера, Вагнер и как *дирижер оркестра* может иметь соперников только в двух первейших виртуозах этого дела — в Гекторе Берлиозе и Франце Листе (о всех *без исключения* остальных командирах оркестров при этих именах и упоминать невозможно).

Вагнеру несколько раз случалось дирижировать бетховенскими симфониями, в том числе даже *Девятой*, в такой период времени, когда он не имел случая заглянуть предварительно в партитуры, но все симфонии Бетховена точно так же *постоянно присущи* памяти и воображению Вагнера, как его собственная музыка, так что он и Девятою: симфонией дирижировал на пробах и в публике *без партитуры, на память*. Он управляет оркестром весьма своеобразно, *вовсе не бьет такта* капельмейстерскою палочкой, что так ретиво делают чернорабочие, цеховые дирижеры, он только *оттенком, характером* музыки распоряжается. Ясно, что *без* этих оттенков, *без* настоящего своего характера каждая музыка будет только набором звуков более или менее красивых, но *вовсе* еще не воплощением мысли композиторской, но ясно также, что для истинного выражения оркестровой музыки, зависящего прямо от дирижера, надобно, чтобы он вполне *понимал смысл, идею* исполняемой музыки. От дюжинных ремесленников музыкальных *по должности, или по обстоятельствам, или по неуместному самолюбию* ставших во главу оркестра, спрашивать *истинного* понимания бетховенских симфоний, где они видят одни только *ноты и аккорды*, было бы более неуместно, нежели требовать от какого-нибудь полуграмотного подмастерья портного, не прочитавшего на своем веку ничего, кроме сказки о Францле Венециане, чтобы он с *совершенным* толком и смыслом прочел поэму Пушкина или Лермонтова.

Приезд Вагнера в Петербург совершился весьма неожиданно и для него самого, и для артистического мира, но весьма просто.

Петербургское Филармоническое общество, уже в продолжение многих лет служившее целям не филармоническим, а *филантропическим*, то есть заботясь о сборах в пользу *своих* вдов и сирот, приманивая публику модных итальянских соловьев, вдруг, быть может, в виде реакции против монополии так называемого *русского* музыкального общества, вздумало озаботиться и о

настоящей пользе *искусства*. Мысль пригласить Рихарда Вагнера, чтобы он дал в Петербурге такие же концерты из своих и бетховенских произведений, какие недавно с громадным успехом дал в Вене и в Праге, мысль *благодатная* для всех, кто смотрит на музыку повыше, нежели на увеселения праздной толпы или на способ приобретения грошей и грошовой шарлатанской известности. Зная каждую букву и каждую ноту из напечатанных произведений Вагнера, но еще не имев за границею случая видеть его во главе оркестра, я в минувший четверг побежал в зал Дворянского собрания на пробу, чтоб удостовериться на деле в том, о чем печатно уже несколько раз говорил публике, то есть что Вагнер как диригент имеет себе равными только Листа и Берлиоза (дирижировке которых я бывал свидетелем); оказалось, действительно, что Рихард Вагнер, управляя Героической симфонию Бетховена, такой же феноменальный художник-поэт, как и в своих произведениях. Многих нам случается видеть во главе оркестров — есть между ними люди почтенные, весьма исправные музыкальные цеховые и музыкальные чиновники, но ведь от заслуженного унтер-офицера с нашивками на рукаве и с медалями на груди еще довольно далеко до генералиссимуса вроде Суворова или Наполеона.

О подробностях каждого концерта Вагнера предоставляю себе поговорить, когда концерт уже состоится. На нынешний раз, в день *первого* из них, считаю необходимым высказать мою глубочайшую благодарность Филармоническому обществу, а также и несколько подготовить публику к музыкальному *событию*, которому со времени посещения Петербурга Берлиозом в 1847 году у нас не было ничего подобного.