**Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов**

Рюдигер Поль

"Можно утверждать уверенно, что во всем мире у Вагнера едва ли был более восторженный, более самоотверженный и при этом более понимающий апостол нежели русский критик Серов".

Оскар фон Ризенманн, 1923

По поводу августа 1859 года Вагнер пишет в "Моей жизни": "Наконец, из Петербурга приехал и Александр Серов, чтобы провести в моем обществе некоторое время. Это был оригинальный, интеллигентный человек, определенным образом ставший на сторону листовской и моей музыки. В Дрездене он слышал "Лоэнгрина" и хотел ближе ознакомиться с моими работами, в чем я должен был ему помочь, изобразив "Тристана" со свойственной мне манерой исполнения".

После Михаила Бакунина Серов был вторым известным русским, который вступил с Вагнером в личный контакт. Кто был этот человек, который одним из первых, слышал звуки "Тристана", а сегодня в обширной западной литературе о Вагнере оказывается – и напрасно – почти забытым?

Александр Николаевич Серов родился в Санкт-Петербурге в 1820 году. Параллельно со своей государственной службой он как любитель начал заниматься музыкой и стал одним из основателей русской музыкальной критики. Решающими стали для Серова личные встречи с Глинкой и Даргомыжским в 1842–1843 годах. Будучи необычайно восприимчивым, Серов с течением времени приобрел большие познания в музыкальной, литературной и философской областях, так что неудивительно, что различные искусства стали для него вскоре единым полем творческой деятельности: в поэтическом искусстве он чувствовал музыкальное первоначало, музыка без поэтической идеи была для него невообразима.

Серов боролся против "костюмированного концерта" итальянской оперы, для которой "драма служит лишь предлогом". Тем самым он выступал за идеи Глинки, "Жизнь за царя" которого представлялась ему первой русской музыкальной драмой.

"Мой идеал – драматическая правда в звуках, – писал он в предисловии к своей опере "Рогнеда", – хотя бы для этой правды, ради характерности музыки пришлось жертвовать условною красивостью, "галантерейным" изяществом музыкальных форм". В центре каждого сценического произведения должен стоять его смысл, музыка должна полностью подчиняться требованиям истинной драматургии.

Идею "чистого искусства" Серов категорически отвергал. Красота как таковая не имела для него никакого значения – разве только, если она являлась единой с представляемой правдой жизни. Задача русской оперы виделась в том, чтобы сделать язык русской народной песни музыкальной основой вокальной партии. Музыка со своей стороны должна была отражать душевный мир человека, "непосредственное выражение самых глубоких тайников чувства, которые недоступны для всех прочих способов выражения" (из письма к Стасову, 1841). Такая верность чувству могла быть свойственна, прежде всего, драматической музыке, которую Серов считал вершиной музыкального развития. И "все более дробные роды сливаются в океане драматической музыки, оперы" (там же). Здесь явно заключена одна из ранних формулировок идеи Gesamtkunstwerk'а – задолго до того, как Серов познакомился с вагнеровской теорией!

Очень скоро Серов распознал в "Вольном стрелке" Вебера великое проявление "драматизма и объективности" в оперной музыке (из письма к Стасову, 1842), причем здесь им прежде всего руководила идея, которая лежала в основе его понимания русской оперы: идея народности. Главное, "чтобы вся музыка оперы в мелодиях дышала духом народной музыки, т.е. духом песен и всех истинно национальных мелодий" (там же).

В немецком "Вольном стрелке" Серов видел это стремление – несмотря на критику отдельных частностей – осуществленным. "По моему мнению, музыка так же, как и всякий другой человеческий язык, должна быть неразлучна с народом, с почвою этого народа, с его историческим развитием" (1866). Представителем музыки – и вместе с тем поэтической идеи – является мелодия. "Без нее все бледно, бесцветно, мертво, несмотря на самые принужденные гармонические сочетания, на все чудеса контрапункта и оркестровки" ("Спонтини и его музыка", 1852). Полное единство поэтической мысли, мелодии и жизненной правдивости станет для Серова основой музыкальной драмы, "самой совершенной музыкальной формы".

Его антипатия была направлена против всякого рода формализма в искусстве, как и против постановочных излишеств больших опер Мейербера или меломанского поклонения вокалу в итальянской опере. Это однако не заставляет его – при всей полемичности – отрицать чисто музыкальные качества, скажем, Россини или Спонтини; но при этом неуклюжие либретто, которые лишь дают повод, а не являются целью драматических событий, он критикует остро и с риторическим блеском. Подлинным предшественником Вагнера в сфере музыкальной драмы Серов признавал только одного композитора: Глюка. "Глюк, создавая музыкальную драму, первый уразумел, что главные условия ее те же, как и драмы словесной, что музыкальная драма прежде всего должна быть драмою... Для него правда выражения стояла несравненно выше собственномузыкальной красоты…" ("Спонтини…", 1852). Поэтические недостатки глюковсих опер Серов приписывает прежде всего стилю самой французской драмы того времени. Во всем этом нельзя не заметить очевидные параллели к идеям Рихарда Вагнера в Германии; и потому неудивительно, что Серов находил свой идеал в значительной степени осуществленным в "Фиделио" Бетховена.

Так называемая программная музыка новонемецкой школы находилась в центре интересов Серова; с Ф. Листом он неоднократно встречался в Веймаре: "знакомство с Серовым было весьма приятно для меня... Манера его интерпретации Бетховена с ее полным проникновением в произведение сообщила мне высокое мнение о его музыкальных способностях. Он обладает тем духовным слухом, который ничем нельзя заменять" (из письма Листа к Ленцу, 1.07.1858).

В 1852 году еще до публикации вагнеровских писем на русском языке, Серов представил его понимание музыкальной драмы, в своей статье "Спонтини и его музыка". В ней Серов предстает как подлинный театральный практик: "Итак эффектность, сценичность – необходимые условия оперы, но эта сценичность никак не должна переходить в чисто внешнюю декорационность".

После первой личной встречи с Вагнером в 1859 году Серов делал все, чтобы заманить Вагнера в Россию. В 1860 году Вагнер получил предложение посетить ближайшей зимой Санкт-Петербург с тем, чтобы продирижировать большими концертами и представить своего "Тангейзера" с гарантированным гонораром в 50000 франков. Биограф Вагнера Глазенапп пишет: "Как главный мотив этого странно настойчивого приглашения можно было легко распознать честолюбивый план приобретенного в Люцерне русского друга Серова, который... приложил все силы, чтобы явно выгодным предложением переманить его с берегов Сены на берега Невы". К сожалению, Вагнер отказался. Возможно, согласись он на эту поездку в Россию, провала "Тангейзера", который предстоял ему в Париже, можно было бы избежать...

В 1863 году Вагнер последовал приглашению Филармонического общества в Петербурге и дал как дирижер концерты, представив на них и фрагменты собственных сочинений.

"Прием, приготовленный ему в лежащем далеко на северо-востоке городе, испытанные там триумфы в своих блестящих проявлениях оставили далеко позади все до сих пор пережитое" (Глазенапп). Вагнер вспоминал позже об обедах в своем пансионе на Невском проспекте, "моим частым гостем был Александр Серов, с которым я познакомился еще в Люцерне. Он посетил меня, как только я приехал в Петербург. Здесь он занимал жалкое положении цензора немецких журналов... (Он) заслужил мое уважение большой независимостью своего образа мыслей и своей правдивостью, которые в связи с выдающимся умом доставили ему, как я скоро узнал, положение одного из наиболее влиятельных и внушавших страх критиков" ("Моя жизнь").

"Signale für die musikalische Welt" сообщали: "В Санкт-Петербурге 3 марта состоялся первый концерт Р.Вагнера, прошедший с блестящим успехом; оный получает за каждый концерт по 1000 рублей. Были исполнены: Героическая симфония Бетховена, хор матросов, баллада и увертюра из "Летучего голландца", интродукция к "Лоэнгрину", марш с хором, романс и увертюра из "Тангейзера". На бис Вагнер сыграл русский национальный гимн. Оркестр состоял из 130 музыкантов императорского театра" (1863. № 15). И "Новая Берлинская музыкальная газета" ликовала: "Рихард Вагнер является героем дня. Его называют уже вторым Бетховеном" (1 апреля 1863).

Серов не только лично сопровождал Вагнера, но и обеспечивал его концерты предваряющими аннонсами и критическими статьями. "Сочинения Вагнера – это непосредственное продолжение всего самого совершенного, что создавалось до сих пор в области драматической музыки". И он расписывал петербуржцам "громадную даровитость этого музыкального философа, композитора и поэта. Не надобно забывать, что Вагнер, по литературной образованности стоит наряду с первыми поэтами и мыслителями нашего времени…"

В центре его внимания, однако, находилась вагнеровская музыка. При этом Серову было совершенно ясно одно: "Большая часть из созданного Вагнером теряет половину своего достоинства при исполнении в концертном зале. Настоящее место для созданий Вагнера – сцена, театр и оркестр, неразлучный с театральною сценою". Он пытается познакомить публику с содержанием произведений, чьи фрагменты прозвучали в концертах и его описания не лишены поэтической образности: "Говорят про "Сикстинскую мадонну": Это не картина, это видение. Точно с таким правом следует сказать о прелюдии к "Лоэнгрину": Это не музыка – это видение!"

Большое значение имеют для музыкальной истории свидетельства Серова о Вагнере-дирижере: "Таким дирижером может стать один только такой творец музыки как Вагнер". – "В первом концерте "Героическая симфония" предстала впервые перед петербургскою публикою в полном своем величии". Даже для Серова новыми были фрагменты из "Валькирии" и "Зигфрида" в концерте от 6 марта 1863 года в Большом театре. Вагнер: "Он хлопотал о переводе на русский язык текстов тех отрывков моих опер, а также моих объяснительных программ. Он оказал мне также чрезвычайно полезное содействие при выборе подходящих певцов" ("Моя жизнь"). И Вагнер резюмирует: "Между мною и Серовым… существовало полное согласие. Меня самого, все мои стремления он понимал с такою ясностью, что нам оставалось беседовать только в шутливом тоне, так как в серьезных вопросах мы были с ним одного мнения" (там же).

Наряду с Петербургом Вагнер дал также концерты в Москве. Наконец, он возвращается, богато одаренный Императорским двором, избранный почетным членом Петербургского Филармонического общества в Германию. Вагнер: "Только в Петербурге и Москве я пережил чудо, будучи впервые принимаем газетами совершенно так же, как и публикой" (цит. по Глазенаппу). Вагнер взвешивал возможность окончательного переселения в Россию: "Если ничего не выйдет, я поселюсь здесь в Петербурге, где мне очень нравится" (из письма к Матильде Майер, март 1863).

Контакт Вагнера с Серовым никогда не прерывался. В 1864 году оба встретились в Вене, о чем позже Валентина Серова, вдова художника, рассказала в своих "Воспоминаниях":

"Серов раз, вернувшись из города, буквально влетел ко мне в комнату запыхавшись, с сияющим лицом, и сообщил мне следующее известие: сегодня Вагнер у нас будет в гостях. Боже мой!.. сердце тревожно забилось... я стояла, как вкопанная... Серов начал убирать наши две комнатки; до сих пор мы находили их достаточно нарядными, теперь же нам обоим силось в глаза их убожество. Стали переставлять мебель и так и сяк... комнаты остались убогими, и даже наскоро сорванные букеты их нимало не разукрасили. Не успели мы еще основательно одуматься, как в уединенной нашей аллее раздался конский топот, и мигом подкатила к подъезду пара вороных, запряженных в четырехместную роскошную коляску. Я кормила залетевшую случайно к нам птичку, гостившую у нас уже несколько дней. Серов поспешил навстречу Вагнеру, у меня же затуманилось в глазах; не выпуская птички из рук, я следила глазами за приветствием двух друзей. Вот... целуются... уже в переднюю вошли... дверь отворяется в комнату... руки у меня задрожали, птичка упорхнула под диван... Вагнер стоял на пороге! Серов только что собрался меня представить, сказав: Моя жена..., как меня точно какая-то неведомая сила толкнула броситься за птичкой под диван. Вагнер смекнул разом, что за "особа" была представляемая Фрау Серов; не долго думая, он последовал за мной и, поймав птичку, любезно передал ее мне. Когда мы оба покинули место нашего первого знакомства, он добродушно-лукаво подшутил надо мною, сказав Серову: – Я уже познакомился с Вашей дорогой женой, – и, шутливо грозя пальцем, пробормотал: – Черт возьми, не слишком же стара Ваша жена. – Так вот Вы где обитаете, дружок? – добавил он. Если Серов был жизнен, подвижен, юрок, то Вагнер еще в гораздо большей степени соединял в себе все эти свойства. Положительно, ему не сиделось на месте… В беседе с Серовым о будущих планах, о мюнхенском театре, о переделке "Тангейзера", прошло время до появления луны; Вагнер нежно распростился с Серовым, довез нас до нашей хаты и умчался, упоенный надеждой на будущее, верой в настоящее… – Единственный музыкант нашего времени, которому я уступаю в силе своих мыслительных аппаратов, в силе энергии, это он. Но только ему! –сказал Серов. – Перед ним я пасую, чувствую себя более слабым партнером, поэтому я всегда так счастлив, когда его вижу; я залюбовываюсь им как чудным феноменом богатой природы".

В 1868 году дирекция Петербургских Императорских театров решила поставить "Лоэнгрина" Вагнера. По особому желанию композитора Александр Серов должен был представлять его при разучивании оперы на сцене Мариинского театра. Отчет Серова Вагнеру, опубликованный в "Журнале Санкт Петербурга", – это первое свидетельство о вагнеровской постановке в России:

"Мой знаменитый друг! Вследствие Вашего письма директору Императорских театров я имел удовольствие, как Ваш уполномоченный руководить всеми репетициями "Лоэнгрина", 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 "Лоэнгрина", 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 завоевало 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 все 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".

После того, как Серов познакомился в Мюнхене с последними сценическими произведениями Вагнера, он и его жена в июле 1869 года провели несколько недель в гостях у Козимы и Рихарда Вагнеров в Трибшене вблизи Люцерна. Валентина Серова рассказывает о деталях приватной жизни:

"Своего сына мы нашли бесстрашно сидящим верхом на громадной ньюфаундлендской собаке, а рядом с ним – голубоокая, златокудрая сверстница его, дочь Вагнера Ева, закатывалась звонким голоском и подзадоривала собаку, погоняя ее усердно: – Русс! (кличка собаки) 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, 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 его (сына – ред.) с собой, и тому, что он так легко подчиняется всевозможным условиям. – О, русские – энергичный народ! – говаривал он.

**\*\*\***

Однажды влетел к нам разволновавшийся лакей отеля с докладом: – Господа с виллы Трибшен! Козима, одетая с изяществом, соответствующим прихотливейшим требованиям тонкого визитного костюма, поднималась по лестнице, грациозно опираясь на руку Вагнера, одетого в серое пальто, висящее мешковато на его маленькой, худощавой фигурке; большая, с широкими полями, черная шляпа, надетая несколько на бок "а 1а Вотан", придавала его подвижному лицу оттенок простодушной, немецкой Biederkeit, что, конечно, в высшей степени контрастировало с изящной, высокой, элегантной Козимой.

**\*\*\***

Посидев недолго, Вагнер и Козима собрались домой, и мы выразили желание сопровождать их до лодки. Дорогой Вагнер обратился ко мне со следующими словами: – Отчего так унылы? Озабочены недомоганием мужа? – Действительно, мне было неимоверно тяжко в последние дни, потому что Серов снова затянул унылую нотку о том, что не кончит "Вражью силу"; к тому же болезнь начала принимать более угрожающую форму... Впрочем, хандра являлась только моментами и не очень часто. Визит Вагнера совпал с одним из подобных злосчастных дней, и потому вид бледного, болезненного лица Серова встревожил Вагнера. Он старался ему выказать самую теплую, нежную привязанность. Рука в руку прошли они по Люцернскому бульвару, по которому толпа иностранцев проходила, почтительно сторонясь перед знаменитым люцернским отшельником… Наконец, наступил прощальный визит. Вагнер был особенно мягко настроен; он рассказал нам про свою болезнь, когда он умирал в Венеции. На прощанье подарил он Серову весь "Перстень нибелунгов" со своим портретом в берете, с надписью: "Also Tribschen!" Как-то особенно ласково поглядывал Вагнер на него и, расцеловавшись с ним по-братски нежно, грустно воскликнул: – Вот и конец радостям Трибшена. Мы уехали, чуть не рыдая. Берега нам показались угрюмыми, озеро неприветливым… Мы словно осиротели… Это было последнее его свидание с Вагнером".

Неоднократно Козима в своем дневнике упоминает переписку с Серовым. Сообщение из России о смерти Серова потрясает Вагнеров: "мы потеряли в нем прекрасного, истинного, по-детски преданного нашему делу друга", записывает госпожа Козима 9 февраля 1871.

Сам Вагнер нашел трогательные слова в письме, которое он вскоре после смерти Серова отправил в Санкт-Петербург:

"Конец нашего друга рождает во мне мысль о том, что смерть не может лишить нас поистине благородного и горячего 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...".

В сообщении о постановке "Тангейзера" в Дрездене Серов в 1858 году резюмировал, в чем для него состояло достижение Вагнера, а именно в том, что в его произведениях "драма вызывает картинность положения, и эти драматические картины в своей глубочайшей поэзии сливаются в одном аккорде с чарующими звуками голоса и оркестра…" – "У Вагнера мелодия парит постоянно, у него поет каждый голос, каждый инструмент оркестра – но поет с толком, не разлучаясь с драматическим смыслом...". И он указывает на триединство, из которого должна рождаться музыкальная драма: "l. поэзия как смысл оперы…; 2. музыка, музыкальное существо драматической задачи; 3. театральное, и сценическое... осуществление той же задачи". В русской опере Серов признавал к тому времени только одно произведение, в котором это взаимодействие искусств – с некоторыми ограничениями – было бы осуществлено: "Жизнь за царя" Глинки. Поэтому неудивительно, что Серов написал однажды сестре: "Чем больше я вживаюсь в Вагнера, тем больше нахожу моменты родства с Глинкой, которые прямо-таки бьют в глаза". Это редко замечаемое родство, на которое Серов здесь справедливо указывает: в "Руслане и Людмиле" Глинка тоже в инструментовке и гармонии приходит к решениям, поразительно похожим на позднего Вагнера – хотя они (насколько сегодня известно) даже не знали друг о друге!

Среди своих современников Серов только в "Русалке" Даргомыжского видел "стремление к серьезной драме на сцене, к настоящей трагедийности, к драматической правде". Это стремление совпадает для Серова со стремлением к русской национальной опере. Ему не довелось пережить время русской музыкальной драмы, произведения Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова. Однако его многолетняя борьба за музыкальную драму создала теоретические основы для этого развития. А потому Козима Вагнер не совсем не права, когда назвала однажды Александра Серова "русским Рихардом Вагнером". Более высокого признания она никогда не высказывала.

**Список литературы**

Glasenapp C.F. Das Leben Richard Wagners. B. 3–4. – Leipzig, 1904–1905.

Riesemann O. von Monographien zur russischen Musik. B. 1. – München, 1923.

Wagner C. Die Tagebücher. B. I. – München, 1976.

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 3. – СПб, 1912.

Серов А.Н. Избранные статьи. Т. 1. – М.;Л., 1950.

Серова В.С. Cеровы Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания. – СПб., 1914.