**Русская культура: с Вагнером или без него?**

Элла Махрова

Так уж случилось, что к Вагнеру, как ни к одному другому композитору, русская культура относилась с особым пристрастием. Оценочные полюса этого пристрастия постоянно менялись, и, как правило, на диаметрально противоположные. Были на то и внешние историко-политические причины и резоны художественно-эстетические. Но первопричина одна – масштаб и философская глубина творчества определили ту неординарную судьбу, которая постигла великого немецкого художника и его творческое наследие в нашем отечестве.

О Вагнере Россия узнала в конце 50-х годов XIX века благодаря критическим статьям А. Серова – первого русского почитателя и пропагандиста немецкого композитора. Но должно было пройти не одно десятилетие, прежде чем общее недоверчиво-настороженное отношение к новоявленному гению сменилось бы на восторженное. И даже сенсационный успех гастролей Вагнера в Петербурге и Москве в 1863 году свидетельствовал еще не о победе творческой эстетики композитора, а о уже пробудившемся, но достаточно поверхностном интересе к некоему экзотическому явлению современной музыкальной жизни. Проницательность и смелость В. Одоевского, объявившего Вагнера "первым музыкантом наших дней", – случай совершенно исключительный для России того времени. Большинство русских музыкантов и деятелей культуры сохраняли позицию критической дистанции, в которую, правда, нет-нет, да и закрадывались нотки сомнения в справедливости этой позиции. Характерно, например, признание М. Мусоргского: "Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен, и силен тем, что щупает искусство и теребит его..." (из письма к Н. Римскому-Корсакову, октябрь 1867 ).

До понимания художника и задач, которые он ставит перед своим творчеством, было еще далеко и в 70-е годы. Но совершенно ясно оформляется "желание продолжать изучение этой сложнейшей из всех когда-либо написанных музык", (так подытожит П. Чайковский свою критическую статью на первый вагнеровский фестиваль в Байройте в 1876 году).

Период первого знакомства и постепенно углублявшегося изучения растянулся на четыре десятилетия – 60–90-е годы XIX века. За это время русская публика смогла не понаслышке познакомиться с некоторыми теоретическими работами Вагнера, его оперы заняли прочное место в репертуаре столичных оперных театров. Одним словом, творчество Вагнера постепенно стало частью культурной жизни если не России в целом, то, во всяком случае, ее двух столиц.

Однако подлинный вагнерианский "бум" откроет начало нового столетия. Почти на полтора десятилетия Вагнер станет эпицентром русской культурной жизни. Причем не только музыкальной. Трудно себе представить просвещенного человека тех лет, который бы не знал творчество Вагнера и не дискутировал о нем в светских беседах. Русское искусство так называемого "серебряного века" немыслимо без Вагнера, без влияния его идей, без его пафоса служения искусству будущего и будущему человечества. Как ни парадоксально и даже кощунственно это прозвучит, но самобытность русского "серебряного века" буквально вырастает из эстетической почвы, подготовленной немецким художником Рихардом Вагнером. Мы хорошо видим своеобразие таких русских мастеров, как А. Скрябин и поздний Н. Римский-Корсаков, Вяч. Иванов и А. Блок, А. Белый и В. Брюсов, Н. Рерих и А. Бенуа и многих-многих других, но уже давно разучились видеть корни их искусства. Мы перестали отдавать себе отчет в том, сколь многим наше отечественное искусство начала века обязано Вагнеру. Русское вагнерианство этого краткого периода составило одну из самых ярких страниц в истории отечественного искусства.

Уже в 90-е годы XIX века кривая оценок вагнеровского творчества резко пошла вверх. Чайковский в последние годы жизни заговорил о гениальности Вагнера. Римский-Корсаков становится блестящим знатоком вагнеровских партитур. И даже из уст Стасова, одного из главных идеологов русского искусства и самого непримиримого среди противников Вагнера, теперь раздаются дифирамбы в адрес искусства и мастерства немецкого композитора. В хоре оценок установился ясный унисон.

Не стоит и говорить, что в те годы на оперных сценах Петербурга шли практически все (!) оперы знаменитого реформатора, и сей факт немало способствовал небывалому росту отечественного исполнительского искусства. Знаменитые вагнеровские циклы, проходившие на сцене Мариинского театра в Великий пост, по свидетельству авторитетнейшего советского музыковеда Б. Асафьева, были "лучшей школой музыкального восприятия, не только как слухового внимания, а как процесса художественно-интеллектуального". Даже "Парсифаль", художественное завещание Вагнера, которого русским любителям музыки пришлось ждать особенно долго (пока в 1913 году не был снят запрет на исполнение этой оперы за пределами Байройта), увидел свет русской рампы. О "насыщенности Вагнером" театральной жизни свидетельствует, например, следующее замечание театрального критика тех лет: "Петербуржцы стали такими вагнерианцами, что даже наиболее сложная и наименее доступная пониманию толпы из музыкальных драм байройтского мастера – мистерия "Парсифаль" – дается одновременно в двух театрах и даже в один и тот же вечер".

Отношение россиян к Вагнеру очень точно сформулировал С. Дурылин, автор небольшой, но весьма показательной для своего времени книги "Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства": "Вагнер никогда не пользовался в России таким вниманием и изучением, как ныне… Не музыкант только, хотя бы и великий, не поэт, хотя бы и замечательный, не мыслитель, хотя бы и значительный, привлекают в Вагнере, но Вагнер как явление, а явление Вагнера – явление художника-мифомыслителя…. Весь Вагнер – "Memento mori" современному искусству. Нигде так не слышно это праведное "Memento", как в России…".

Действительно, ни одна другая страна не была так "заражена" Вагнером как Россия. Но тут мы подошли к кульминационной точке русского вагнерианства. Политические события следующего 1914 года – начало войны с Германией – непредвиденным образом вмешиваются в течение культурной жизни. Война разделяет две страны, и она же проводит грань между своим и чужим в культуре. Вагнеровское искусство оказывается за этой гранью.

Правда, первый период отказа от Вагнера был сравнительно недолгим. Уже первые послереволюционные годы вновь возвращают музыку композитора на оперные сцены и в концертные залы. Но это иной Вагнер. И совсем другим стало отношение к нему. Вместо прежнего стремления постичь художника во всей полноте и сложности его творчества, теперь – желание "поставить Вагнера на службу революции", переосмыслить, в известном смысле "ревизовать" его творчество. Далеко не все принимается официальной эстетикой. Симпатию и понимание вызывает лишь то, что тематически укладывается в представления о революционности и народности, или то, что можно приблизить к этим представлениям. Складывается и на многие годы утверждается концепция творческой эволюции Вагнера: от революционного, прогрессивного раннего этапа творчества к реакционному позднему. Официально приемлемыми, конечно, являются ранние оперы. Но и в позднем творчестве можно было найти исключения…

Не случайно, разумеется, в 20–30-е годы наибольший интерес среди сочинений композитора вызывает уже не "Кольцо нибелунга" и "Парсифаль", а "Нюрнбергские майстерзингеры" (три постановки оперы в ведущих столичных театрах страны!). Опера представляется чуть ли не идеальным объектом для создания "массового музыкального зрелища". Демократизм героев вызывает безусловную симпатию. Остается лишь по-новому сценически интерпретировать произведение, которое современниками композитора (а возможно и самим композитором) не было раскрыто до конца и даже заведомо искажалось. Авторы советских постановок предпочитают видеть в вагнеровском творении "пропаганду живого самодеятельного искусства и злую насмешку над косным формализмом". Лишь народ является судьей художника, считают постановщики оперы в Большом театре (1929), и только эта идея делает произведение приемлемым для советских слушателей. А создатели спектакля в Ленинградском Малом оперном театре для того, чтобы "очистить оперу от всех элементов любования минувшей эпохой, столь милой сердцу оперных консерваторов", и вовсе переделывают либретто оперы, нимало не заботясь о единстве текстовых и музыкальных образов.

И все-таки, пусть даже в таком искаженном виде, но вагнеровское искусство присутствует в культурной жизни послереволюционной России. То, что это присутствие фрагментарно, осколочно и осознается как недостаточное, доказывает возникновение в Петрограде любительского "Общества Вагнеровского искусства", ставившего целью пропаганду творчества великого немецкого композитора. В стороне от официальной политики горстка интеллигентов-энтузиастов пытается хотя бы на концертной сцене возродить вагнеровское "Кольцо". Ведь живы еще традиции восторженного поклонения художнику-реформатору! И удается все-таки, неведомо каким чудом, частично реализовать замысел, осуществить концертные исполнения в костюмах "Золота Рейна" и "Валькирии". Но чем прочнее и основательнее утверждается пролетарская массовая культура, тем меньше места остается для искусства Вагнера, которое, как постепенно выясняется, имеет мало точек соприкосновения с марксизмом.

А тут еще судьба уготовила новый удар по теплящимся традициям русского вагнерианства. Вагнеровское наследие берется на щит нацистской пропагандой в Германии, идеологически искажаясь до неузнаваемости. Пройдет еще несколько лет, и немецкие бомбардировщики будут громить наши города под музыку "Полета валькирий". Здесь и речи не могло быть об объективном признании исторических заслуг Вагнера перед мировым искусством и русской культурой! Не только на творчество, но и на имя художника накладывается табу.

Справедливости ради заметим, что и в самой Германии нацистская "любовь" к Вагнеру нанесла немалый урон репутации художника. Немцам пришлось на протяжении многих лет скрупулезно расчищать свою культуру, буквально реставрируя изуродованные художественные ценности, в том числе и искусство Вагнера. Об этом красноречиво свидетельствует история Нового Байройта, стремление его художественных руководителей придать вагнеровским постановкам новый смысл, ничего общего не имеющий со старыми традициями. Но в нашей стране, где столько боли вызывали воспоминания о войне, проблема "реабилитации" Вагнера официально даже не могла быть поставлена.

Вагнер просто исчез из культурного обихода. Исчез, правда, не совсем. Поскольку не исчезли энтузиасты-музыканты, не хотевшие мириться с запретами. Именно благодаря этим музыкантам произведения Вагнера время от времени исполнялись на концертной эстраде. Это были события из ряда вон выходящие и потому, как правило, вызывавшие повышенный интерес публики. Здесь нельзя не упомянуть имя Евгения Мравинского, многолетнего главного дирижера Ленинградского филармонического оркестра. Его вагнеровские программы неизменно сопровождались "аншлагами". В Москве активным приверженцем Вагнера, выступавшим и в концертах, и на радио, заявил себя замечательный дирижер Самуил Самосуд.

Случались гастрольные показы вагнеровских опер, ставших абсолютными раритетами (так, в 1975 году Москва благодаря Стокгольмской Королевской опере смогла насладиться всей тетралогией "Кольцо нибелунга", а четырьмя годами ранее – "Тристаном и Изольдой" в исполнении Венской Штаатсопер). Но сами отечественные театры, казалось, почти забыли о Вагнере. За пятьдесят послевоенных лет лишь две оперы Вагнера удостоились чести увидеть свет рампы ленинградских оперных театров. При этом обе постановки оказались, каждая по-своему, примечательными. Уникальным можно считать тот факт, что "Лоэнгрин" (1962) продержался в репертуаре Мариинского театра (тогда – Кировского театра) до 1993 года (131 представление!). И совсем труднообъяснимая история случилась с "Летучим голландцем" (1957) в Ленинградском Малом оперном театре: спектакль занял второе место во всесоюзном конкурсе музыкальных театров (проходившем под знаком 40-летия Великой Октябрьской революции!), оказавшись единственной классической и к тому же зарубежной оперой в ряду сочинений советских композиторов! Спектакль этот, кстати, тоже оказался долгожителем – продержался в репертуаре 15 лет, и, судя по всему, после гастрольного показа вдохновил Московский Большой театр на постановку этой "редкой" оперы. В Москве с вагнеровскими постановками дело обстояло ничуть не лучше. За те же пятьдесят послевоенных лет – все тот же "Лоэнгрин" (поставленный по инициативе знаменитого тенора, любимца публики И. Козловского, но вскоре сошедший со сцены вместе с главным солистом, правда сохраненный для истории в грамзаписи), уже упомянутый "Летучий голландец" (1962, в постановке приглашенного из-за границы Харри Купфера) и "Золото Рейна" (1979), так и не оправдавшее внезапно проснувшиеся надежды на возрождение вагнеровской тетралогии на русской оперной сцене.

Интересно, что как гастроли, так и отечественные премьеры и концерты вызывали "ажиотажный спрос". Вот, например, свидетельство одного из участников московского "Лоэнгрина", хормейстера К. Птицы: "в вечер спектакля публика рвалась во все 20 подъездов Большого театра, сметая любые одушевленные и механические преграды. Без преувеличения, в зале оказалось народа раза в полтора больше, чем мест…".

Надо однако честно признать, что не Вагнер и его музыка были главной причиной успеха, а те удивительные музыканты, которые исполняли его музыку. И только благодаря таким музыкантам имя Вагнера не смогло исчезнуть бесследно из памяти российских любителей искусства.

Мало известный и мало важный для советского искусства композитор Вагнер долгие десятилетия влачил периферийное существование. Эпоха русского антивагнерианства оказалась куда длиннее, чем кратковременный вагнерианский "бум": ее начальной вехой стали 30-е годы, а конечную следует искать уже в 90-х годах ХХ столетия.

Каково сейчас отношение нашей культуры к Вагнеру? Конечно, вряд ли искусство Вагнера может сегодня восприниматься с той остротой и актуальностью, как на рубеже XIX и ХХ веков. Но оно не может и не должно играть той периферийной роли, какая ей отводилась в советскую эпоху. Проблема возрождения Вагнера – это и проблема возрождения традиций собственной культуры рубежа XIX–XX веков, развитие которой было насильственно прервано социальными катаклизмами.

У совершающегося на наших глазах в последнее пятилетие возрождения вагнеровского искусства в России есть свои лидеры. Главным и безусловным среди них следует назвать Валерия Гергиева. Это благодаря его художнической воле на сцену Мариинского театра одна за другой возвращаются произведения великого композитора. Если еще несколько лет назад при имени Вагнер любой солист театра мог лишь недоуменно пожать плечами, а сотрудники служб даже и не обратить внимания на незнакомое слово, то сегодня это имя вошло в каждодневные будни Мариинской сцены.

За "Парсифалем" последовали "Летучий голландец" (1998) и "Лоэнгрин" (1999), еще не совсем забытые старыми театралами, а потому встреченные тепло и без излишней придирчивости. Точнее, придирки со стороны критики, конечно, были. Далеко не всем понравились режиссерские решения и сценография. Но все были на редкость едины в оценке музыкальной стороны новых спектаклей. На страницах прессы замелькали выражения "настоящее вагнеровское звучание", "вагнеровские голоса". Гергиеву удалось почти молниеносно установить свой эталон "вагнеровского звучания", которое, разумеется, отличалось в деталях от европейского, но для русского слушателя, даже и весьма искушенного многочисленными аудиозаписями, обладало безусловной убедительностью. Трудно сказать, что здесь сыграло главную роль: то ли "генетическая память" былой русской вагнерианы, то ли исключительная художественная одаренность и творческая смелость Гергиева. Эталону этому ничто не могло быть противопоставлено. Ни один театр, включая и все столичные, не вступил в творческий спор с Мариинкой. Московским критикам пришлось, по их собственному признанию, "со скрежетом зубовным" от зависти описывать питерские премьеры и гастрольные показы. "Вагнеризация" оперной жизни шла исключительно под флагом Мариинского театра. А параллельно шла, как небезосновательно заметил один из критиков, "переориентация нашего коллективного оперного сознания в направлении новой эстетики и специфически вагнеровской музыкальной энергетики".

На фоне всего происшедшего "Золото Рейна" (2000) воспринималось как закономерность, необходимая, естественная и желанная. Не смутила зрителей и сценическая концепция, предложенная немецкой постановочной бригадой (режиссер – Й. Шааф, художник – Г. Пильц, драматург – В. Вилашек), согласно которой мифологическое действие было превращено в бытовую драму. Музыка заставляла смириться со всем, что происходило на сцене. Впрочем, сами сценические образы были не лишены импозантности и величия.

Появившаяся спустя год "Валькирия" "подтвердила догадки о новой русской вагнеромании". Премьерный спектакль, по свидетельству очевидца, выполнял функции "машины времени": "музыка Вагнера, вживую звучащая из ямы и со сцены, возвращает искушенного слушателя в ситуацию того легендарного умопомрачения, когда русская художественная элита бредила вагнеровскими лейтмотивами и перебрасывалась фразами из либретто "Кольца". Сегодня, правда, вагнеровских фраз, в обиходной речи не услышишь, отчасти еще и потому, что в отличие от "Кольца" столетней давности новая тетралогия исполняется на оригинальном, то есть немецком, языке. С лейтмотивами "широкая" публика, думаю, тоже не очень освоилась. Но это не мешает воспринимать ни оперные события, ни яркиие вагнеровские музыкальные образы.

И уже то, что эпохальный проект возрождения "Кольца" на грани тысячелетий, после столетнего небытия, встречает всеобщее признание, внушает оптимизм. Рождается надежда, что завершенное к 2003 году "Кольцо" станет, действительно, подарком к 300-летию Санкт-Петербурга и окончательно вернет городу, трижды менявшему на протяжении прошлого столетия свое имя, его подлинное "петербургское" лицо.