

Ключевые слова

Дальхауз, Карл; Вагнер, Рихард; музыкальная драма; феноменология празднества; «религия искусства»; музыкальное произведение; театральность; «Кольцо нибелунга»; «Парсифаль»; временная структура музыки.

Дальхауз К.

Перевод с немецкого С. Б. Наумовича

«Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и религия искусства

Аннотация

Комментированный перевод работы великого немецкого ученого Карла Дальхауза (1928–1989), который должен войти в готовящуюся к изданию книгу: Карл Дальхауз. Избранные работы по истории и теории музыки. Пер. и комм. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова. Последняя «вагнеровская» статья исследователя в особой мере насыщена захватывающими поворотами авторской мысли и неожиданностью планов рассмотрения знакомого, казалось бы, музыкально-исторического материала. Это делает перевод работы Дальхауза актуальным для российского вагнероведения и опероведения в целом.

Key Words

Dahlhaus, Carl; Wagner, Richard; music drama; phenomenology of festivity; "religion of art"; music work; theatricality; Der Ring des Nibelungen; Parsifal; temporal structure of music.

Carl Dahlhaus

Translated from German by S. B. Naumovich

Richard Wagner's "Stage Festival Play". a Revolutionary Festivity and the Religion of Art

Abstract

This annotated translation of the article by the great German scholar Carl Dahlhaus (1928–1989) is to be published in the collection of his selected articles on music history and theory, translated and commented by Stepan Naumovich (St Petersburg: N. I. Novikov publishers). Dahlhaus's last Wagner-related article is especially rich in fascinating turns of the author's thought and in unexpected perspectives on the seemingly well-known music-historical material. This makes the translation of Dahlhaus's work especially important for Russian "Wagneriana" and, more generally, for the opera-related scholarship in Russia.

От переводчика

Статья Карла Дальхауза (1928—1989) «Торжественное сценическое представление» Рихарда Вагнера. Революционное празднество и религия искусства (Richard Wagners «Bühnenfestspiel». Revolutionsfest und Kunstreligion) — последняя работа выдающегося ученого, посвященная Вагнеру. Она опубликована уже после его кончины в сборнике «Das Fest. (Poetik und Hermeneutik 14). Hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning. München, 1989. S. 592–609». Книги названной научной серии, четырнадцатым выпуском которой стал сборник Das Fest («Празднество»), выходили с 1963го по 1998 год (всего 17 выпусков). Они базировались на материалах гуманитарных конференций, организованных в различных университетах Германии и проходивших под эгидой исследовательской группы «Поэтика и герменевтика», которая была создана философом Хансом Blumenbergом и филологами Клеменсом Хезельхаузом, Хансом Робертом Яуссом и Вольфгангом Изером. Среди тем конференций и, соответственно, сборников: «Подражание и иллюзия» (1963), «Непрекрасные искусства: пограничные феномены эстетического» (1968), «Террор и игра» (1971), «Идентичность» (1979), «Функции фиктивного» (1983), «Грани эпох и эпохальное сознание» (1987; здесь помещена развернутая и очень важная работа Дальхауза — «Эпохи и эпохальное сознание в истории музыки»).

Дальхауз начинает исследование вагнеровской эстетики и оперного творчества во второй половине 60-х годов. Появляются монографии «Музыкальные драмы Рихарда Вагнера» и «Вагнеровская концепция музыкальной драмы», статьи в сборниках «Драма Рихарда Вагнера как произведение музыкального искусства» и «Рихард Вагнер. Творчество и воздействие» (редактором-составителем обоих сборников был сам Дальхауз). Дополненные позже выступлениями на музыковедческих конгрессах, публикациями в тематических сборниках и байройтских буклетах, работы Карла Дальхауза о Вагнере составили фундаментальную часть его научного наследия.

Публикация предлагаемой вниманию работы запланирована в готовящейся к изданию книге «Карл Дальхауз. Избранные работы по истории и теории музыки. Пер. с нем. С.Б. Наумович / Сост., вступ. статья и коммент. С.Б. Наумовича. СПб., Издательство имени Н.И. Новикова», которая должна включить 23 работы ученого по проблемам Новой музыки, теории музыки, оперы, истории и эстетики музыки, музыкальной историографии.

С. Наумович

MP3 <https://www.youtube.com/watch?v=L4p2ObQvxlk>
«Чудо Страстной Пятницы» из оперы Р. Вагнера «Парсифаль»
Исп. John Tomlinson и Poul Elming, дир. Daniel Barenboim

Единственной и определенной идеи вагнеровского «торжественного представления» не существует. Мысли, которые Вагнер развивал в годы, предшествовавшие Байройту, — а предыстория байройтских торжеств занимает, в параллель к возникновению тетралогии, не менее четверти столетия, — настолько различны, что с трудом можно говорить о модификациях некоего единого принципа, даже если считать таковой «идеей» трезво-прагматическое желание Вагнера построить для своих музыкальных драм собственный театр, отделенный от иной «оперной продукции». При сравнении эскизов и планов между собой вспоминаются сменявшие друга окончания «Заката богов», каждое из которых придавало драме иной смысл, так что — если полагать эти окончания основой для инсценировки, инсценировку же «воплощением» драмы, — представляется вообще сомнительным, что здесь речь шла об одном и том же произведении.

Чтобы не потерять ориентиры в лабиринтах вагнеровской эстетики, попытка определить понятие «торжественного сценического представления» должна исходить из простого факта, что торжество или празднество не являются событиями, находящими обоснование в самих себе, но направлены на некоторый предмет или повод, в связи с которыми у участников имеется чувство, что сейчас как раз «время праздновать». Однако причины, приводимые Вагнером, чтобы оправдать исполнения вне обычного «оперного производства» в качестве «торжеств» — чего он требовал для своих музыкальных драм начиная с «Золота Рейна», — порой экстремально разнились.

В письме Теодору Улигу от 12 ноября 1851 года имеется абзац, выпущенный в издании 1888 года, но уже в 1892 восстановленный в «Байройтских записках»: «Об исполнении (планируемой тетралогии, из которой не было написано еще ни одной ноты — К. Д.)», «я смогу думать только после революции, только революция может

дать мне исполнителей и слушателей, грядущая революция с необходимостью положит конец всему нашему театральному производству: театры должны разрушиться и разрушатся, это неизбежно. И на этих развалинах брошу я тогда клич о том, что мне надобно: я найду тогда то, что мне требуется. На Рейне воздвигну тогда я театр и созову на великий драматический праздник: после года подготовки исполню я тогда все мое произведение в течение четырех дней. И в нем смогут тогда люди революции узнать значение этой революции. Эта публика поймет меня; сегодняшняя не может этого»¹.

«Драматическое празднество», носившееся первоначально в воображении Вагнера, было праздником революции. Предметом празднества не являлась, как позднее в Байройте, собственно музыкальная драма; предметом его была революция, истолкованием которой Вагнер хотел видеть свое произведение. Стоявшая перед его внутренним взором музыкальная драма разделяла с мейерберовской *grand opéra* — Вагнер ненавидел ее и втайне был от нее зависим, причем не только в «Риенци», но и в «Лоэнгрине» и «Закате богов», — характер общественно-репрезентативной формы искусства, в которой тот слой общества, что выступал «носителем искусства», узнавал и себя, и движущие им скрытые силы. То, что общество, эстетической рефлексией которого выступает опера «большого стиля», у Мейербера является реально существующим обществом *juste milieu*, а у Вагнера утопическим, долженствующим возникнуть в результате грядущей революции, ничего не меняет в принципе репрезентации, то есть в представлении о том, что исполнение оперы — а его смысл не исчерпывается тем только, что оно является интерпретацией произведения, — есть некое торжество, в котором общество празднует свое собственное бытие.

Годом ранее, 20 сентября 1850 года, в письме к Улигу шла речь только о «драматическом музыкальном празднестве», на которое Вагнер собирался пригласить в Цюрих «всех друзей музыкальной драмы», чтобы «на чудесном лугу неподалеку от города» в грубо сколоченном театре представить драму о смерти Зигфрида, еще не разросшуюся тогда до тетралогии. «Если все будет в порядке, то в этих условиях я дам три представления “Зигфрида” на одной неделе; после третьего театр будет обрушен, а моя партитура сожжена»². О революции и «публике будущего», которая лишь благодаря опыту общественного переворота достигнет такого уровня сознания, что сможет

¹ Wagner R. Briefe – Die Sammlung Burrell. Hrsg. v. J. N. Burk. Frankfurt a. M., 1953. S. 783.

² Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, 1888. S. 60.

досконально понять произведение, пока нет речи — кажется, будто в первые годы изгнания вагнеровский революционный настрой не ослабевал, а становился все более пламенным, вплоть до 1854 года, когда он, отчасти под влиянием Шопенгауэра, постепенно сошел на нет. Понятие «драматического музыкального празднества» напоминает о «Нижнерейнских музыкальных празднествах», основу программ которых начиная с 1817 года составляли оратории Генделя и симфонии Бетховена, и смысл которых заключался в «чествовании» крупных музыкальных форм как автономного искусства, опирающегося на поддержку буржуазной общественности. Идея «торжественного представления», вообще не существовавшая, как говорилось выше, в «единственном числе», была, таким образом, с самого начала «раздвоенной»: с прагматическим намерением изъять из оперной индустрии (воспринимавшейся им как «сгнившая») свои музыкальные драмы Вагнер связывал понятие «празднества», толкуемое им по-разному: как праздник революции, смысл которой должен был быть высказан музыкальной драмой в форме мифа, или как «драматическое музыкальное празднество», предметом которого было само музыкально-драматическое произведение. Празднество — чьей сущностью является «выход» за некие «рамки» — резко выделено на фоне состояния заслуживающего разрушения общества либо на фоне будней, монотонность которых оно ломает.

В 1851 году, одновременно с письмом к Улигу, где исполнение тетралогии прокламировалось как революционное празднество, в адресованном общественности «Обращении к друзьям» речь идет лишь об исполнении вне рамок традиционного оперного дела — «на специальном предназначенном для этого торжестве». «Цель этого исполнения я бы видел в полной мере достигнутой, если бы мне и моим сподвижникам по искусству, подлинным исполнителям, в течение этих четырех вечеров удалось путем искусства внушить зрителям, собравшимся, чтобы познакомиться с моими намерениями, действительно чувственное (а не критическое) понимание моей работы»³. Дальнейшее интересует меня мало, поскольку видится излишним»⁴.

Исполнение становится событием, являющим собой празднество в силу своей уникальности, чем оно и отлично от репертуарной индустрии. О намерении сжечь партитуру больше не говорится, однако

³ Выражение Вагнера, неоднократно примененное им в трактате «Опера и драма» [см. в особенности ч. II, разд. V; ч. III, разд. II и VII]. В русском переводе: «восприимчивость чувства» [Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 409 и след.] (Прим. переводчика).

⁴ Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. v. W. Golther, Berlin, o. J. Bd. 4. S. 343.

оно — если исходить из того, что эстетическая реальность произведения состояла для Вагнера не в поэтически-музыкальном тексте, но единственно в исполнении, — в известном смысле подразумевается во фразе о «дальнейшем», якобы «излишнем» и «не интересующем» его. И когда Вагнер говорит о «подлинных исполнителях», то он имеет в виду певцов, являющихся в то же время и драматическими актерами, намекая, с другой стороны, и на то, что «реальность» драмы есть сценическое представление. Драма, как он ее понимает, представляет собой взаимопроникновение музыкальных, речевых и сценических моментов; акцент, однако, падает — в противоположность предрассудкам оперной эстетики, ориентированной почти исключительно на так называемые отношения слова и музыки и их историческую изменчивость, — на сценическое.

В 1862 году, в предисловии ко второму изданию текста тетралогии, Вагнер снова описывает «музыкальное празднество», которое должно состояться «во временном театре, простом насколько возможно, может быть деревянном, а внутри рассчитанном только на соответствие целям искусства»⁵. Однако кажется, что теперь он пришел к выводу, что однократного исполнения, в чем ему десятилетие назад виделся признак «праздничного характера», будет недостаточно для точного понимания произведения и стиля, в котором оно должно быть представлено. «Наилучшим средством сохранить это удачное, однако поначалу, пожалуй, слабое и, возможно, часто сбивающее с толку, неясное воздействие и защитить его от постепенного полного исчезновения была бы организация повторения оригинальных исполнений. Они должны были бы, например, повторяться сначала, смотря по обстоятельствам, раз в год, два или три, и решающим поводом для этого могло бы стать появление нового произведения, близкого по стилю или вообще заслуживающего чести такого исполнения»⁶.

Принцип, по которому произведения других композиторов ставились рядом с его собственными музыкальными драмами, виделся Вагнеру в 1862 году условием для закрепления «празднеств» в качестве институции, но впоследствии был оставлен — и не из эгоцентризма, а в результате убеждения в недостатках «циркумпольных

⁵ *Ibid.* Bd. 6. S. 273.

⁶ *Ibid.* S. 278–279. Ср. перевод двух приведенных выше цитат из «Предисловия» в кн.: Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974. С. 29, 33–34. (Прим. переводчика).

опер» (названных так Теодором Кройером)⁷. Обнаружение того, что «певцов-актеров», требующихся для соответствующего исполнения «торжественного сценического представления», еще не существует, привело в 1865 году — когда Вагнер был приглашен в Мюнхен — к плану должествующей появиться там «немецкой школы пения». «Конструирование этого основания было мне необходимо, поскольку я, перед лицом господствующей в немецком театре беспорядочности, не усматривал иной возможности хорошего и правильного исполнения моих последних драматических работ, кроме как посредством образцового исполнения составом художников, особым образом подобранных и руководствующихся единственно целью верного представления этих произведений, а равно и в собственном, специально служащем задачам подобных исполнений театре, при избегании всех тех препятствий, которых следовало бы опасаться при непосредственном соприкосновении с театрами, захваченными бесперывным функционированием»⁸.

«Празднество» стало, как кажется, неким педагогическим учреждением. И предположение, будто Вагнер — неважно, с помощью какой аргументации — всегда преследовал одну лишь цель адекватного исполнения своих произведений, невозможного в рамках обычной оперной индустрии, напрашивается само собой. Решающим здесь является, однако, то — и этим объясняются все хлопоты в отношении «драматического музыкального празднества», — что он никогда не разделял склонность немецких композиторов к пониманию оперы как музыкально-речевого текста, а ее исполнения как простой «репродукции» оно, но что он, так же как любой итальянский или французский композитор, всегда признавал, в какой степени эстетическая реальность музыкальной драмы состоит в ее сценичности. Упрямство, с которым Вагнер стремился к «образцовому исполнению» тетралогии, неслучайно сходно с тем

⁷ *Kroyer Th.* Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26 (1919). S. 16–33. «Циркумпольными» Кройер называет оперы композиторов «второго ряда», зачастую вагнеровских эпигонов. (Термин, заимствованный из астрономии, обозначает группы звезд, расположенных над полюсами и видимых всегда в течение года, то есть не заходящих за горизонт. В северном полушарии это звезды, вращающиеся вокруг практически неподвижной Полярной звезды. Соответственно в английском словоупотреблении circumpolar countries — восемь стран, включая Россию, чьи северные территории захватывают арктические области). (Прим. переводчика).

⁸ *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. S. 172–173. В этой и следующей сносках Дальхаузом неверно указан том. Работа «Сообщение ... о немецкой музыкальной школе, которую необходимо учредить в Мюнхене» (Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule) содержится на с. 125–176 8-го тома работ Вагнера. (Прим. переводчика).

долготерпением, с каким Мейербер в течение многих лет откладывал премьеру «Пророка», так как условия исполнения не соответствовали его представлениям. Если принять во внимание вагнеровское противоречивое, проникнутое смесью восторга и ненависти отношение к Парижу и к Мейерберу, то не покажется нелепым видеть в Grand opéra, где исполнения Мейербера становились подлинными «драматическими музыкальными празднествами», потаенный образец для основания Байройтских фестивалей. «Оригинально-немецкая национальная институция» о которой говорил Вагнер в 1865 году⁹, является в такой же степени отражением Grand opéra, в какой был ее противоположностью «революционный праздник», прокламировавшийся им в 1851 году: он возник как результат, если пользоваться словами Гегеля, «определенного отрицания»¹⁰, разделяя с отрицаемым им институтом функцию «общественной репрезентации», но отличаясь от него тем, что общество, чей дух был воплощен в музыкально-сценических картинах, было не обществом *juste milieu*, но утопическим обществом послереволюционной эпохи.

Содержание «репрезентации», приписываемой Вагнером своим произведениям, отличается редкостной «заменяемостью». То, что он после 1871 года в течение нескольких лет пытался провозгласить «Кольцо» национальной оперой — до тех пор, пока не убедился, под влиянием Ницше и Константина Франца¹¹, в отсутствии «духовной субстанции» в основании Германского рейха, — говорит, однако, не столько об отказе от первоначальной идеи произведения, сколько о продолжающейся внутренней зависимости от модели Grand opéra, в которой совершенство театрального события — а именно в нем, как говорилось, состояла для Вагнера кульминация понятия «искусство» — было тесно связано с «общественной репрезентацией» общенационального масштаба. То, что публика Байройтских фестивалей, от которой Ницше в 1876 году с отвращением отвернулся, был подобна скорее публике *juste milieu*, чем «публике будущего», к коей апеллировал Вагнер в 1851 году, относится к тем моментам иронии, которыми столь богата история восприятия музыкальной драмы.

⁹ *Ibid.* S. 172 [4].

¹⁰ По мысли Гегеля, «отрицание есть не отрицание всего, а отрицание определенной вещи, которая разрешает самое себя, стало быть, такое отрицание есть определенное отрицание [bestimmte Negation] и, следовательно, результат содержит по существу то, из чего он вытекает» [Гегель Г. Ф. В. Наука логики. Т. 1. М., 1970. С. 107]. [Прим. переводчика].

¹¹ Frantz, Constantin (1817–1891) – немецкий философ, публицист и политик. Был противником чисто национального немецкого государства, созданного по лекалам Бисмарка, отстаивая идею «центральноевропейского союза государств». [Прим. переводчика].

Различные формулировки, стремящиеся определить характер «празднества» формально-феноменологически — независимо от содержания, — описывают его парадоксально: отделенное, с одной стороны, от будничных жизненных процессов, чье протекание прерывается им, такой глубокой пропастью, что кажется почти принадлежащим иному «исчислению времени», оно притязает, с другой стороны, и на то, чтобы репрезентировать «целостность бытия», над которым возносится. Между трактовкой тетралогии как «торжественного сценического представления» или «драматического музыкального празднества» и шопенгауэровским понятием искусства, усвоенным Вагнером в 1854 году, имеется, таким образом, взаимное соответствие в том отношении, что у Шопенгауэра искусство определяется через те же конституирующие моменты, что и «празднество»: изолированность, вневременной характер и репрезентация «целостности бытия». Искусство, пишет он в книге «Мир как воля и представление», «выхватывает объект для своего размышления из временного потока и ставит его изолированно перед собою: и это отдельное, что было исчезающе малой частицей в потоке, становится для него репрезентантом целого, эквивалентом бесконечно многого в пространстве и во времени: оттого остается оно при этом отдельным: колесо времени останавливается»¹².

Шопенгауэровское определение искусства было отброшено Хельмутом Куном — историком классической эстетики, нашедшей в системе Гегеля свое завершение, — как одностороннее, ибо в нем, по его мнению, не была выявлена общественная функция искусства, как раз выступающая с наибольшей яркостью в его характере как «празднества». «То, что празднуется в торжестве и что преобразуется благодаря ему, может быть многообразным и есть все же по сути одно и то же: воплощенная в собственно бытии — бытии общества или индивидуума — истина»¹³. Однако истина, которую Вагнер полагал представить в «торжественном сценическом представлении» — и еще решительнее в «сценическом священном торжестве» (так обозначен «Парсифаль»), — как раз не была «воплощена в бытии». Она состоит скорее в его отрицании, которое Вагнер интерпретировал как «религию искусства».

Пусть невозможно очертить в нескольких фразах запутанную историю понятия «религии искусства» от Вакенродера и Тика через Шлейермахера и Гегеля до Шопенгауэра, Вагнера и Ницше — можно без преувеличения сказать, что вагнеровская интерпретация

¹² Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung (Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe der Werke. Bd. 1). Leipzig, 1922. S. 256.

¹³ Kuhn H. Wesen und Wirken des Kunstwerks. München, 1960. S. 67.

выделяется из идейно-исторического контекста радикальностью притязаний. Трактат «Религия и искусство», который он поместил в 1880 году в «Байройтских записках» и который можно понимать как комментарий к «Парсифалю», — философия Вагнера, экстремально изменчивая, в меньшей степени образовывала основу для произведений, чем, наоборот, подвергалась влиянию представлений, возникавших из драматургических структур, а не из предвзятых идей, — начинается с вызова: «Можно было бы сказать, что там, где религия становится искусственной, на долю искусства остается спасение сути религии, для чего оно истолковывает мистические символы, которые религия хочет полагать истинными, в соответствии со своими аллегорическими ценностями, чтобы благодаря их идеальному представлению можно было познать скрытую в них глубокую истину. Тогда как священник делает все для того, чтобы религиозные аллегории рассматривались как действительные истины, для художника это не имеет никакого значения, поскольку он открыто и свободно провозглашает свое произведение собственным изобретением»¹⁴.

«Суть религии», однако, Вагнер — который во время возникновения «Тристана» посчитал необходимым «ревидовать» шопенгауэровскую философию, а во времена «Парсифаля» в определенном смысле вернулся к ортодоксальным взглядам — видел в «возврате воли к жизни»¹⁵, в «сознании ветхости мира и вытекающего отсюда наставления к освобождению от него»¹⁶.

Однако погруженный в созерцание, забывший и мир, и себя слушатель «Парсифаля» точно так же находится наедине с собой, как и Йозеф Берглингер у Вакенродера, слушающий церковную музыку с благоговением, в котором эстетические и религиозные чувства переливаются друг в друга¹⁷. Характер празднества, который не переносит изолированности отдельного индивидуума от других и к сущности которого принадлежит «совместность» тех, кого произведение собирает вокруг себя в качестве публики, кажется здесь снятым. Слушательская масса не подобна более собранию афинских граждан (на которых постоянно ссылался Вагнер), осознававших свою внутреннюю сплоченность при исполнении трагедии; это, если воспользоваться словами Дэвида Ризмана, «одинокая толпа»¹⁸. Истина, лежащая по ту сторону общественной реальности — противоположность

¹⁴ Wagner R. Gesammelte Schriften. Bd. 10. S. 211.

¹⁵ Ibid. S. 214.

¹⁶ Ibid. S. 212.

¹⁷ «Достопауная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера» — заключительная новелла «Сердечных излиятий монаха, любителя искусства» [1797] Вильгельма Генриха Вакенродера (1798—1773). [Прим. переводчика].

¹⁸ См.: Rieszman D. The Lonely Crowd. New York, 1950. [Прим. переводчика].

характерной для празднества «воплощенной истины», постулированной Куном, — не допускает «совместности», внушаемой понятием «торжественного сценического представления» или «сценического священного торжества». Если смысл, который несет в себе «целостность бытия», состоит в отрицании бытия, то и «общественная репрезентация», принадлежащая к сущности празднества, обращается в свою противоположность — в изолированность Отдельного.

Импровизация и «произведение»

I
«Драматическое музыкальное празднество», видевшееся Вагнеру, первоначально мыслилось как однократное, неповторимое событие; как было сказано выше, он писал в письме к Теодору Улигу от 20 сентября 1850 года¹⁹, что после третьего исполнения произведения театр должен быть разрушен, а партитура сожжена. Пафос, с каким он — в грезах наяву, которыми еще полстолетия спустя был захвачен такой трезвый прагматик, как Рихард Штраус²⁰, — воплощал эту уникальность в сценическом решении, показывает, с одной стороны, что тогда она принадлежала для него к сущности празднества: событие должно было продолжать свою жизнь в памяти людей в качестве мифа, а не «изнашиваться» в повторениях, составляющих ту самую реальность, в которой ничто не в силах удержаться постоянно. С другой стороны, в пафосе выражено вагнеровское сопротивление «окостенению» репертуара, тем более удивительное, что формирование устойчивого оперного репертуара находилось тогда, в середине XIX века, в своей начальной стадии.

Однократности «драматического музыкального празднества», постулированной Вагнером в 1850 году, четверть столетия спустя — когда идея празднества-фестиваля вопреки ожиданиям современников «делателя проектов» стала реальностью — противостоят усилия, направленные на продление его существования, названные Ницше в четвертом «Несвоевременном размышлении» («Рихард Вагнер в Байройте») просто-таки «ненасытным влечением». «Сделать свое творчество, говоря словами Шопенгауэра, в качестве священного вклада и подлинного плода его земного бытия достоянием человечества, оставив его для будущего мира, который сможет судить

¹⁹ См. прим. 2.

²⁰ Strauss R. Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich, 1949. S. 20.

вернее — это стало для него целью выше всех других целей, ради чего он носит терновый венец, который когда-нибудь превратится в лавровый»²¹.

Произведение, исходно предназначенное быть событием, одной из черт величия которого являлась бы быстротечность — и вместо того, чтобы обречь свое творение «фурии исчезновения»²², ее причиной хотел стать сам Вагнер, — теперь, благодаря основанию Байройтских фестивалей, было институционализировано и монументализировано; и характер празднества, по-прежнему приписываемый им исполнениям, вычлененным из оперной индустрии и из «оперных будней», он искал теперь не в неповторимости, а как раз наоборот — в «возвращаемости».

Повседневная речь различает праздники однократные и повторяющиеся. Не подлежит, однако, сомнению, что именно в повторяющихся праздниках, прежде всего относящихся к церковному году, идея празднества воплощена наиболее ярко. Возвращаемость придает времени тот порядок, на который мы невольно ориентируемся в большей степени, чем на абстрактное времяисчисление в месяцах и годах — пусть и во все меньшей мере с движением цивилизации вперед. Если же взглянуть с точки зрения праздников, в цикличности которых выражает себя «порядок времени», на повторяемость «драматического музыкального празднества», то выявляется глубокое различие: у Вагнера возвращаемость — это форма, дарующая произведению способность длиться («длительность»), противодействие Времени. Вагнер, поначалу исполненный чувства преклонения перед достоинством «бренности», в конце концов уступил натиску монументализации.

II

Различие между однократностью и повторяемостью, наглядно противопоставленное в противоположности утопической идеи «празднества» и ее байройтского воплощения, бывшего одновременно и ее искажением, проявляется при внимательном анализе как различие не только институциональное, но и драматургическое, вторгающееся в самую субстанцию произведения. Ведь колебания между однократностью и повторяемостью — в которых в меньшей степени манифестируется развитие идеи празднества-фестиваля, нежели некоторая нерешительность — тесно связаны с изначально присущей идее

²¹ Nietzsche F. Richard Wagner in Bayreuth // Nietzsche F. Werke. Hrsg. v. K. Schlechta. München, 1966. Bd. I. S. 424.

²² Выражение Гегеля. См. Гегель Г. Ф. В. Феноменология духа. М., 1959. С. 317. (Прим. переводчика).

музыкальной драмы раздвоенностью между импровизацией и характерными особенностями, присущими категории «произведения».

Драма, видевшаяся Вагнеру в мыслях начиная с середины века, потому-то и есть Gesamtkunstwerk (не стоит, правда, переоценивать значимость этого понятия), что при ее реализации речь, музыка и представление на сцене взаимопроникают. (То, что определение музыкальной драмы оказалось возможным связать с платоновской дефиницией музыки как единства Гармонии, Ритма и Логоса, было для Вагнера подтверждением его притязания на достижение в «произведении искусства будущего» цели музыкальной истории.) Акцент, однако, ставился на сценическое воплощение, и трудно понять, почему же именно историки, пришедшие около 1900 года, то есть в годы, когда вагнеровское творчество «отбрасывало самую длинную тень», анализировали оперную историю односторонне, с позиций взаимоотношений, как тогда выражались, «слова и звука». Вагнер — ясно видевший, как трудно было закрепиться в театральной практике и в эстетической теории его воззрениям, отличающимся от немецкой традиции усматривать в исполнении не более чем «репродукцию» поэтически-музыкального текста, — всегда подчеркивал, что «певец-актер» (которых, правда, тогда почти не было) является главным «производителем» музыкальной драмы, а композитор (и в его лице поэт) лишь предоставляет ему некоторый «проект». В статье «О назначении оперы» (1871) он определил «произведение искусства, которое мы имеем в виду» как «отмеченную высочайшей степенью художественного благоразумия мимически-музыкальную импровизацию совершенной поэтической ценности»²³.

Вагнер был, по выражению Ницше, гистрион и театроман, для которого превыше всего стояла сценическая реализация. «Для его искусства мал утлый челнок письменной фиксации, возможный для философа: искусство требует для своей передачи Умеющих, а не слова и ноты. На протяжении долгих периодов вагнеровской жизни звучит опасение, что он не сможет более отыскать этих Умеющих и принужден будет ограничиться лишь письменными указаниями вместо живого примера, который он должен давать им»²⁴.

Представление Вагнера о том, что творение поэта и композитора «упраздняется» в сценическом действии, которое должно воздействовать как импровизация — в статье «Об актерам и певцах» (1872)

²³ Wagner R. Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 149ff. Ср. перевод этих слов в: Вагнер Р. О назначении оперы // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 560. (Прим. переводчика).

²⁴ Nietzsche F. Richard Wagner in Bayreuth. S. 426.

он говорит о «самопожертвовании» поэта²⁵, — находится, однако, в странном противоречии с акцентировкой категориальных черт «произведения», присущих музыкальной драме в качестве ее бросающихся в глаза исторических особенностей.

То, что та или иная музыкальная данность есть в высоком смысле слова «текст», являющийся, с одной стороны, неприкосновенным, а с другой — служащий предметом интерпретации или репродукции, цель которой состоит в верности тексту, отнюдь не было само собой разумеющимся еще в начале XIX века. И как раз в опере практика выбрасывания или перестановки частей демонстрировала, что текст — едва ли иначе, чем сегодня в фильме, — рассматривался как некий «эскиз», могущий быть измененным в угоду условиям исполнения, поскольку единственной «инстанцией», от которой все зависело, был успех театрального вечера, а никак не «верность замыслу», о чем никто не помышлял. Исполнение было, говоря кратко, не интерпретацией, критерием которой служила близость к смыслу текста или к авторским намерениям либо отдаленность от них, а реализацией «эскиза»; целью и оправданием такой реализации было событие «на театре», и только оно.

Насколько решающим для Вагнера — в согласии с оперной традицией — являлся успех отдельного вечера, настолько же принадлежала для него к сущности празднества (подчеркнутой выражением «торжественное сценическое представление») неповторимость события. Однако тенденция, направленная на то, чтобы достичь в музыкальной драме такой внутренней интеграции, какая характерна для «текста» и какую со времен венского классицизма постулировала инструментальная музыка «большого стиля», — причем состав, то есть тембровый аспект, как и прежде, мог меняться, — вела в противоположном направлении: одной из черт, обосновывавших празднично-фестивальный характер байройтских исполнений, была нетерпимость к малейшим текстовым изменениям в музыкальной драме, как если бы это была симфония. И празднество, отличающееся от будней (а у Вагнера это значило: от «оперных будней») интегративным характером своего предмета, становится тем, что оно есть, только путем повторения.

Мысль о том, что музыкально-драматическое произведение — по аналогии с классическим либо священным текстом — неприкосновенно, строго говоря, включает в себя и представление на сцене, если понимать выражение *Gesamtkunstwerk* буквально. И тенденции к его нормированию Вагнер вовсе не был чужд. Предпосылка, на которой

строится современный «режиссерский театр» — именно та, что сценическая реализация, иначе, чем музыкальная и словесная, должна ориентироваться на стиль настоящей эпохи, а не на стиль времени возникновения произведения, — находится в вопиющем противоречии с убеждениями, из которых исходили в конце XIX века и которые, правда, оказались иллюзорными при взгляде из сегодняшнего дня. Вагнер, как и Верди, был убежден в возможности стиля инсценировки, не зависящего от вкусовой изменчивости и, по аналогии с интегративностью поэтического и музыкального текста, в значительной мере допускающего фиксацию. И стиль, видевшийся Вагнеру, был историзмом в духе придворного театра в Майнингене²⁶: Карл Эмиль Дёплер, создававший эскизы костюмов для тетралогии, опирался на основательные штудии в Германском музее. Историзм, реконструировавший прошлое, должен был служить оплотом исторической аутентичности, которая приравнивалась к эстетической аутентичности и в отношении которой считалось, что в силу научной обоснованности она могла бы притязать на вневременную значимость. Того, что историзм был не более чем стилем наряду с другими и потому не был способен придать представлению на сцене неприкосновенность и «длительность» в историческом процессе, аналогичные интегративности музыки и поэзии, пусть и обоснованные иным способом, ни Вагнер, ни Верди не осознавали.

III

С интерпретацией театра как зафиксированной импровизации и с представлением о празднестве, включая «драматическое музыкальное празднество», как об однократном событии была связана мысль о возможности установить такую близость к публике, какую в XIX веке знал один лишь народный театр. Однако Вагнеру, которого никогда не обманывало чувство театральной реальности, в том числе и психологической, должно было быть ясно, что расстояние между сценой и публикой в музыкальной драме — реализуемой не одними лишь «певцами-актерами», но и (причем даже в первую очередь) оркестром, благодаря мотивной ткани делающим композитора эстетически присутствующим, — непреодолимо. То, что сплетение лейтмотивов нередко не выражает ни мыслей, ни чувств, ни бессознательных душевных движений действующих лиц, а должно

²⁶ Придворный театр в Майнингене (герцогство Саксен-Майнинген, ныне земля Тюрингия), основанный в 1831 году, пережил расцвет во второй половине XIX века благодаря высокообразованному герцогу Георгу II, который сам выступал автором исторически достоверных костюмов, декораций и реквизита при постановке классических драм. (Прим. переводчика).

пониматься как авторский комментарий, устанавливающий связь сценически актуального с другими частями драмы; и что, таким образом, в противоположность нормам классической поэтики, автор драмы присутствует в своем произведении подобно рассказчику в романе, означает для зрителя и слушателя, что он — при адекватном понимании — не до конца погружается в сценические события, а одновременно вслушивается в речь обращающегося к нему с помощью оркестровой мелодии комментатора, музыкально обобщающего и рефлексирующего по поводу невидимого контекста видимого действия. Результатом этого становится, однако, внутренняя дистанция, в той же мере отвечающая характеру драмы как «произведения» — то есть пониманию ее как текста, интерпретируемого в процессе исполнения, — в какой эта дистанция, с другой стороны, противоречит намерению растворить поэзию и музыку в сценическом представлении, воздействующим наподобие импровизации.

Зритель и слушатель, ощущающий себя благодаря «музыке, прозрачно звучащей из “мистических глубин”» находящимся в «состоянии восторженного ясновидения»²⁷, погружается, говоря словами Ницше, в «настроение глубины и одиночества»²⁸, когда окружающая публика не существует для его сознания точно так же, как будничные заботы, над которыми «торжественное сценическое представление» пусть и не возносится — как это обычно для прочих празднеств, — но которые оно заставляет забыть. С праздником на сцене, как то происходит в финале «Мейстерзингеров», празднество, которым должно было стать исполнение вагнеровских музыкальных драм, не имеет ни малейшего сходства — ни внутреннего, ни внешнего. Изолированность индивида по отношению к другим, каждый из которых словно остается наедине с событиями на сцене — так что, строго говоря, не может быть речи о публике как о некоем сообществе, — отрицает идею празднества в собственном смысле слова. Слушатель не ощущает в том, что он воспринимает и переживает, поддержки и согласия «множества», к которому ему выпало принадлежать, а все больше и больше уходит в глубины своего «я».

То, что Вагнер задумал театр в Байройте в форме амфитеатра, не вносит ни малейшего изменения в дистанцию между публикой и сценой, характерную для театра Нового времени. Ведь существеннейший момент античного театра, выступающий основанием для близости зрителя к сцене — а именно обрамление оркестры зрительскими местами, — отсутствует в вагнеровском эскизе. И технические

сложности, которые могли бы противодействовать реализации музыкальной драмы в настоящем амфитеатре, являются собой внешнее выражение внутреннего расстояния, отделяющего «торжественное сценическое представление» — этот театр «одиноким толпой» — от театрального праздника, где связь зрителей между собой точно так же существенна, как связь между ними и событиями на сцене.

IV

Вагнер, чье эстетическое мышление до последней клеточки определялось театром, воспринимал живую выразительность сценических событий, возникающих по воле отдельного мгновения и единственно ему принадлежащих, как решающий момент. Долгая жизнь, которой он, с одной стороны, добивался для своих музыкальных драм с «ненасытным», по выражению Ницше, упрямством, с другой стороны казалась ему подозрительной. «На примере опер Моцарта — писал он в 1878 году в статье “Публика во времени и пространстве”, — мы можем ясно увидеть, как то, что подняло их над временем, причиняет им и своеобразный вред: продолжение жизни вне рамок своего времени, вне тех живых условий, которые определили тогда их концепцию и исполнение. <...> Когда мы присутствуем сегодня на одной из постановок «Фигаро» или «Дон Жуана», не желаем ли мы того, чтобы это произведение лучше жило бы некогда полнокровной жизнью, дабы оставить нам воспоминание об этом как прекрасную легенду, чем видеть, как оно ныне прогоняется сквозь чуждую ему жизнь, словно разбуженное специально для издевательств?»^{29 30}

Может показаться даже, будто в 1878 году, два года спустя после первого фестиваля, в грезах о собственном творчестве, явственно проступающих — как всегда у него — между строк об интерпретации произведений других композиторов, Вагнер возвращается к исходной идее празднеств: разрушения театра после трех представлений «Смерти Зигфрида» и сожжения партитуры.

Мысль о том, что искусство принадлежит тому моменту, из которого оно «вырастает» — это заострение представления о том, будто произведение может быть верно понято только в том времени, где оно возникло. Однако эстетическая двойственность, словно трещина пронизывающая всю историю воздействия моцартовских опер, была, как кажется, осознана Вагнером как опасность, угрожающая его собственному творчеству: непонятые современниками, которые были,

²⁷ Wagner R. Gesammelte Schriften. Bd. 9. S. 338.
²⁸ Nietzsche F. Richard Wagner in Bayreuth. S. 383.

²⁹ Wagner R. Gesammelte Schriften. Bd. 10. S. 96.
³⁰ Ср. перевод этих слов в: Вагнер Р. Публика во времени и пространстве // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 657. (Прим. переводчика).

однако, той единственной публикой, что располагала предпосылками для живого участия, а позже воспринятые потомками, которые понимали значение пришедшего из прошлого, но неспособны были к его подлинному усвоению — так существуют произведения, называемые классическими, на «ничейной земле», откуда им ни во время возникновения, ни позже не вырваться в собственное эстетическое бытие.

Резиньяция, пронизывающая работу «Публика во времени и пространстве» и, несомненно, появившаяся в связи с фестивалем 1876 года — говоря о других, Вагнер говорил о себе и соотносил исторические рефлексии с проблемами, которые как раз в это время занимали его, — свидетельствует, что искомую им непосредственность понимания Вагнер в 1878 году не надеялся найти ни в однократности театрального события, завершающегося сожжением партитуры, ни в длящейся десятилетия или столетия жизни произведения, неминуемо приводящей к отчуждению от исходной живой субстанции. Два года спустя после первого фестиваля, ставшего наполовину удачей, наполовину провалом, Вагнеру виделось «чувственное понимание» его произведений — а он рассматривал его как единственно правильное — недостижимым ни в празднестве, сущность которого воплощалась в неповторимости, ни в празднестве, где произведения благодаря регулярному возвращению становились монументами.

Вагнер и барочный театр

Если бы возможно было написать феноменологию празднеств, то она ориентировалась бы, вероятно, на барочные празднества, где дух эпохи был выражен очевиднейшим образом. Но праздник находил кульминацию в театре, который был в первую очередь театром сценических аттракционов. Не речи, а поражающее взор изобилие видимого составляло субстанцию барочного театра. Едва ли нужно говорить о том, что бессмысленно конструировать связь между «торжественным сценическим представлением» Вагнера и остатками барочных традиций в Баварии и Австрии, не имевшими значения для вагнеровской концепции. Но, с другой стороны, не было бы ложным — хотя о прямом влиянии речь идти не может — осветить некоторые аналогии, несомненно имеющиеся между «торжественным сценическим представлением» и барочным театром. Пока, впрочем, надо оставить в стороне вопрос о том, что они означают и на каких предпосылках основываются.

В отличие от оперной либреттистики XVIII и начала XIX века, где доминируют исторические сюжеты — как у Метастазия, так позже и у Скриба, — барочная опера и вагнеровское «торжественное сценическое представление» базируются на мифологическом материале.

То, что в одном случае речь идет о греческом, а в другом о германском мифе, не играет существенной роли, так как Вагнер нередко облекал в «Кольце» германские по истокам элементы в структуры, происходящие из греческой трагедии.

И в XVII, и в XIX веке миф воспринимался как особенно подходящий для оперы тип сюжетики, поскольку им, как казалось, эстетически оправдывалась форма музыкального выражения — то поначалу приводящее в недоумение обстоятельство, что диалоги поются вместо того, чтобы произноситься. Если словесная речь образует главное средство театральной драмы, где, по Аристотелю, господствуют законы «вероятного», то пение и инструментальная музыка являются формами выражения «чудесного», происходящего в мифе и в сказке; и неслучайно теория музыкальной драмы постоянно, от XVII века через Э. Т. А. Гофмана вплоть до Ферруччо Бузони, возвращалась к эстетике *meraviglioso*³¹, представляющей собой оперную эстетику в чистом виде.

С тенденцией к мифологическим сюжетам, к которым относилась также и христианская мифология, тесно связана конструкция «вертикальной сцены», описанная Рихардом Алевином как характерная особенность барочного театра³². Кроме земного мира, которым ограничивалась «горизонтальная сцена» Ренессанса и, позже, классицизма, театр охватывал также Небеса и Ад, Олимп и Преисподнюю. «Где только позволяла сценическая машинерия, перед зрителями и в мифологической опере, и в духовной драме одновременно с людьми являлись языческие боги или христианские святые, духи и аллегории»³³.

В тетралогии не может быть речи о «вертикальной сцене» в собственном смысле слова. Однако многослойность — подземный мир нибелунгов, земной мир героев и великанов, небесный замок «духов света» — образует одну из важнейших драматургических структур произведения; на сцене она присутствует только в некоторых ситуациях «Золота Рейна», но в воображении слушателя представление о ней постоянно поддерживается системой лейтмотивов, связывающих между собой сферы, которые составляют мифический мир.

В драме Ренессанса, классицизма и реализма доминирует диалог как средство межперсонального взаимодействия; а господство диалога держится в антропологическом смысле на убеждении, что все существенное, что происходит между людьми, можно выразить

³¹ В эстетике *meraviglioso* («чудесно», итал.) на первом плане находятся чудесные, волшебные эффекты. (Прим. переводчика).

³² Alewyn R., Sälzle K. Das große Welttheater. Hamburg, 1959. S. 54.

³³ *Ibid.* S. 55.

в слове — или в молчании, состоящем из невысказанных слов. В «торжественном сценическом представлении» Вагнера диалог также, как представляется, образует — и в этом его отличие от барочного театра, где «текст был столь незначителен, что никому не мешало, если он оставался непонятым»³⁴, — субстанцию драмы; в качестве режиссера Вагнер заботился в первую очередь о доступности словесного ряда, из которого — насколько возможно — не должно быть потеряно ни единого слова. И все же нельзя не видеть, что на первый план, особенно в «Золоте Рейна», вместо слова выступают сценические картины: те самые tableaux, которые в эпоху барокко в существенных чертах определяли театральное событие.

Музыка, картинность и действенность определяют, однако, праздничный характер театральной постановки в большей степени, чем речевой ряд, непосредственное и очевидное воздействие которого — а без непосредственности и очевидности праздничное событие немислимо — почти всегда остается позади по сравнению с музыкой и сценой. Распределение акцентов между различными моментами драмы — сценическим, музыкальным и речевым — в «торжественном сценическом представлении» напоминает барочный театр, и в этом распределении, в силу его более театрального нежели драматического характера, воплощается сущность празднества. (То, что театр и драма противопоставлены друг другу, может, вероятно, озадачить; если, однако, понимать под «драматическим» связь и «доказательную силу» диалогов, в которых межличностное взаимодействие проявляется в форме некоего направленного к цели процесса, то возможно помыслить и драматизм, местом которого необязательно должен быть театр, и, напротив, театральность, воздействующую без того, чтобы включать в себя драматический момент. То, что выражение «театральный» вместо того, чтобы использоваться как описательный термин, все еще носит снижающий оттенок, — это остаточное влияние классицистского предрассудка, будто бы театр, воздействие которого выходит за границы адекватной сценической презентации драмы, эстетически нелегитимен. Опера же может — и при этом вовсе не следует вести речь об ее упадке — быть в большей степени музыкальным театром, чем музыкальной драмой; если здесь назвать в качестве примера «Золото Рейна», то это не стоит воспринимать как кощунство.)

³⁴ Ibid. S. 51.

«Пространством станет время здесь»

Временная структура празднества, постоянно взывающая к размышлениям, отмечена своеобразной двойственностью. С одной стороны, время празднества кажется выпадающим из повседневного, измеряемого с помощью часов времени, в котором координируют друг с другом бесчисленные события и роды занятий, благодаря тому, что оно остается неупорядоченным и простирающимся в беспредельность; временное сознание, сопровождающее человека, во всяком случае европейца Нового времени, — то есть чувство, что время «еще есть», что оно не должно быть «впустую потеряно», или что нечто приходится «ко времени», — снимается. С другой стороны, человек чувствует себя захваченным вихрем изменений, в котором картины сменяются ежеминутно, а устремляющемуся во все стороны движению не предписано, кажется, никакого определенного направления.

Конструирование некоей самоочевидной аналогии между временными структурами празднества и вагнеровского «торжественного сценического представления» было бы преувеличением; напротив, если устанавливать связь временных представлений между собой, то нужно осознать недостаточность имеющихся в нашем распоряжении понятий. Некоторые замечания были бы, вероятно, уместны для того, чтобы осветить одно обстоятельство, которое скорее ощущается интуитивно, чем может быть раскрыто аналитически.

Бесспорно то, что между временной структурой лейтмотивной техники и временной структурой драматического процесса, характерного для «Кольца», имеется внутреннее противоречие, что было достаточной причиной для некоторых интерпретаторов — к которым принадлежал, в частности, не кто иной как Томас Манн, — чтобы говорить об эпическом характере произведения. В драме действие направлено к определенной цели; каждый отдельный момент явлен в ней не ради него самого, а ради продвижения процесса, возникшего в прошлом и ведущего в будущее, если не сказать устремленного навстречу будущему. Временная структура тетралогии, напротив, в меньшей мере зависит от хода действия самого по себе, чем от его музыкального формования, в котором только и реализуется драма; она определяется системой лейтмотивов, в драматургическом отношении, по существу, являющихся — хотя Вагнер и говорил о «предчувствии и воспоминании»³⁵ — мотивами-«воспоминаниями», связывающими происходящее в настоящем с событиями прошлого.

³⁵ Выражение, неоднократно использованное в «Опере и драме». См. достаточно развернутые рассуждения Вагнера на с. 479—480 русского перевода (Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978). [Прим. переводчика].

В продвижении от «Золота Рейна» к «Закату богов» лейтмотивная ткань становится все более густой и дифференцированной, а преобладание прошлого, висящего на настоящем тяжелым грузом, все более явным. Взаимосвязь лейтмотивов во все большей степени — в противоположность намерению, высказанному Вагнером в «Эпилогическом сообщении» о возникновении «Кольца», — воспринимается не как развитие, идущее вперед в параллель к развитию действия, а скорее как система, в которой связующие нити протягиваются и движутся и туда, и сюда, тогда как направленность фантазии слушателя остается в целом неопределенной. «Волшебство связи», о котором говорил Томас Манн³⁶, соединяет в конце концов все со всем, так что снятой оказывается телеологическая структура драмы, для разделов которой характерна не связь друг с другом во всех направлениях, а «вытекание» каждого нового раздела из предыдущего.

Подобие описанной временной структуры структуре праздника очевидно, и оно тем более бросается в глаза, что перечеркивание телеологии, собственно говоря, перечеркивает и сущность драмы — того жанра, к которому принадлежит тетралогия благодаря ее диалогической форме, несмотря на эпические тенденции. Не было бы преувеличением говорить о диалектической темпоральности, так как «торжественное сценическое представление» как празднество и как драма воплощает различные и даже противоположные временные структуры, что проявляется, с одной стороны, в музыке, имеющей тенденцию к системности, и с другой стороны, в действии, остающемся все же процессуальным.

Утверждение, что в музыкальной реализации тетралогии слабо выражена направленность на цель, составляющая сущность драматического стиля, кажется резко противоречащим той интерпретации Вагнера, которая подчеркивает динамический момент музыки, — интерпретации, благодаря Эрнсту Курту и его эпигонам ставшей практически общепринятой и не подлежащей сомнению. Но у Вагнера — как и вообще всегда — следует, как представляется, делать различие между отдельными структурами и принципами формы в крупном плане. Сколь неумолима сила, влекущая в каждый данный момент музыку вперед, от одной фразы к следующей, столь же решительно, с другой стороны, — когда динамика уступает место рефлексии по поводу смысла лейтмотивов, — в качестве основной структуры целого выступает системный характер мотивной техники:

³⁶ В оригинале у Манна „Beziehungszauber“. См. его эссе Richard Wagner und „Der Ring des Nibelungen“ [рус. пер.: Рихард Вагнер и «Кольцо нибелунга» // Манн Т. Аристократия духа. М., 2009. С. 267—288]. [Прим. переводчика].

той техники, что — в отличие от бетховенской разработочности, на которую Вагнер ссылался в своем пусть и не совсем обоснованном, но все же ложном отождествлении методов, — не является целенаправленной, но скорее ориентирована попеременно то в «прямом», то в обратном направлении.

Временные структуры праздника и тетралогии близки, помимо вышесказанного, еще и потому, что системный характер лейтмотивности — благодаря неисчислимому множеству связей, превышающих в последних частях порог восприимчивости, — постепенно «размывается» в сознании слушателя и уступает место чувству всеобъемлющего, диффузного «волшебства связи», в котором та или иная особая, определенная взаимосвязь теряет в своей значимости именно потому, что все кажется связанным со всем.

Своеобразное «выпадение из времени», в котором как бы теряется слушатель при погружении во все более густую лейтмотивную вязь, — это эстетический опыт, который был для Вагнера, по всей видимости, основополагающим, хотя он и акцентировал в «Эпилогическом сообщении» развитие мотивов друг из друга и в связи с драмой. И постоянно цитируемое, хотя и редко верно интерпретируемое место из первого акта «Парсифаля», где Вагнер философствует о пространстве и времени, но прежде всего — и это куда важнее — ищет философскому высказыванию эквивалент в звуках, может быть понято как выражение некоего чувства, определяющего основу, на которой зиждется его музыкальная интуиция.

Парсифаль: *Что значит Граль?*
Гурнеманц: *Сказать нельзя;
но если ты его избранник,
ты эту тайну сам узнаешь.
Ну вот! Теперь я вижу, что ты чист:
к нему ведь нет совсем пути,
и только тот проникнет к Гралю,
кого он сам к себе направит...*

Парсифаль: *Далёко мы — а я едва иду...*
Гурнеманц: *О, да, мой сын — в пространстве время здесь!³⁷*

«Гурнеманц и Парсифаль как будто идут, в действительности же сама сцена уже более заметным образом постепенно изменяется», превращаясь из лесной поляны, где происходило действие ранее, в замок

³⁷ Эквивиритмический перевод В. Коломийцова («Парсифаль», клавираусцуг, б. г. Перевод собственностью издателя П. Юргенсона в Москве). [Прим. переводчика].

Грааля. Расстояние, отмеряемое шагами Гурнеманца и Парсифаля (они не идут, а «как будто идут»), исчезает («к нему ведь нет совсем пути»). Смена места замещается, выражаясь сухим языком, сменой состояния.

Но то же самое можно, не преступая допустимые границы метафоричности, сказать и о музыке; и только благодаря тому, что целеполагаемый смысл находит форму выражения в звучащем феномене, он — в соответствии с критериями музыкальной драмы — «реализуется» эстетически. То, что Вагнер, как он сказал Козиме 21 декабря 1877 года, «сочинил философскую фразу»³⁸, свидетельствует не просто о том, что он воплотил в звуках слова «пространством станет время здесь» (Козима записала: «временем станет пространство здесь»), но и что он музыкально отразил смысл фразы.

В основе раздела, начинающегося словами «Теперь я вижу, что ты чист», лежит так называемый мотив колокольного звона, образующий вместе с фрагментом мотива тайной вечера четырехтактное звено секвенции, которая продвигается по тональностям E-dur, G-dur, B-dur и Des-dur, всякий раз проходя путь от I до V ступени. Не имеет значения, следовательно, соотносить ли вступление новой тональности с началом предшествующей либо с ее окончанием: речь в любом случае идет о терцовом сдвиге, а не о «кадансообразной» гармонической последовательности. Каданс, олицетворение «музыкальной логики», воспринимался в тональной гармонии XVIII и XIX века как форма выражения в музыке движения и логической консеквентности; в противоположность кадансу, где музыка продвигается вперед строго целенаправленно, гармонический сдвиг, в котором действие гармонической логики прекращается, мог предстать как трансформация или смена состояния. Время — измеряемое время — идет вперед, но эта тривиальность ничего не меняет в эстетическом впечатлении, впоследствии доведенном у Дебюсси до экстремальных границ: впечатлении, что прекращение действия тональной консеквентности связано с прекращением движения музыки. (Мотив колокольного звона может быть трактован как торжественные шаги, но поскольку у них отсутствует направляющая основа в виде кадансовой гармонии, то это в определенном смысле «шаги на месте»: Гурнеманц и Парсифаль «как будто идут».)

То, что при смене декорации перемена места — тот путь, что ведет от лесной поляны к замку Грааля, — заменяется качественным изменением, переходом в иное состояние, еще не означает

растворения времени в пространстве, поскольку и качественное изменение, по Аристотелю, принадлежит — так же, как перемена места — к движениям, мерой которых может служить время. Не на превращении как таковом, а на его необычности — исключительном характере феномена — основывается впечатление вневременности, которое Вагнер приписывает трансформации, как сценической, так и музыкальной. Поскольку стандартная перемена места — коррелирует к протеканию отрезка времени — здесь упраздняется, заменяясь трансформацией, то кажется, что вместе с ней и время теряет свою протяженность; и в той же степени, в какой представление о движении музыки сплетено с принципом гармонической логики, отмена основанной на каденционности гармонии воспринимается как «остановка времени». Субстанция «философской фразы», которую полагал сочиненной Вагнер, является, строго говоря, чисто эстетической. Она покоится на внушении; однако в эстетике оно — иначе, нежели в логике — легитимно.

³⁸ Wagner C. Die Tagebücher. Hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München, 1976. Bd. 1. S. 1098.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Вагнер Р. О назначении оперы // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
- 2 Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
- 3 Вагнер Р. Публика во времени и пространстве // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
- 4 Гегель Г. Ф. В. Феноменология духа. М., 1959.
- 5 Гегель Г. Ф. В. Наука логики. Т. 1. М., 1970.
- 6 Манн Т. Аристократия духа. М., 2009.
- 7 Рихард Вагнер. Статьи и материалы. М., 1974.
- 8 *Alewyn R., Sälzle K.* Das große Welttheater. Hamburg, 1959.
- 9 *Kroyer Th.* Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26 (1919).
- 10 *Kuhn H.* Wesen und Wirken des Kunstwerks. München, 1960. S. 67.
- 11 *Nietzsche F.* Richard Wagner in Bayreuth // *Nietzsche F.* Werke. Hrsg. v. K. Schlechta. München, 1966.
- 12 Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, 1888.
- 13 *Riesman D.* The Lonely Crowd. New York, 1950.
- 14 *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung (Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe der Werke. Bd. 1). Leipzig, 1922.
- 15 *Strauss R.* Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich, 1949.
- 16 *Wagner C.* Die Tagebücher. Hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München, 1976.
- 17 *Wagner R.* Briefe – Die Sammlung Burrell. Hrsg. v. J. N. Burk. Frankfurt a. M., 1953.
- 18 *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. v. W. Golther, Berlin, o. J.

REFERENCES

- 1 *Alewyn R., Sälzle K.* Das große Welttheater. Hamburg, 1959.
- 2 *Gegel' [Hegel] G. F. V. [H. F. W.].* Fenomenologiya dukha [The Phenomenology of Spirit]. Moscow, 1959.
- 3 *Gegel' [Hegel] G. F. V. [H. F. W.].* Nauka logiki [The Science of Logic]. Vol. 1. Moscow, 1970.
- 4 *Kroyer Th.* Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26 (1919).
- 5 *Kuhn H.* Wesen und Wirken des Kunstwerks. München, 1960. S. 67.
- 6 *Mann T. [Th.].* Aristokratiya dukha [Aristocracy of Spirit]. Moscow, 2009.
- 7 *Nietzsche F.* Richard Wagner in Bayreuth // *Nietzsche F.* Werke. Hrsg. v. K. Schlechta. München, 1966.
- 8 Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, 1888.
- 9 *Riesman D.* The Lonely Crowd. New York, 1950.
- 10 *Rikhard Vagner [Richard Wagner].* Stat'i i material'i [Articles and Materials]. Moscow, 1974.
- 11 *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung (Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe der Werke. Bd. 1). Leipzig, 1922.
- 12 *Strauss R.* Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich, 1949.
- 13 *Vagner [Wagner] R.* O naznachenii operi [On the mission of opera] // *Vagner [Wagner] R.* Izbrannii raboti [Selected Works]. Moscow, 1978.
- 14 *Vagner [Wagner] R.* Opera i drama [Opera and drama] // *Vagner [Wagner] R.* Izbrannii raboti [Selected Works]. Moscow, 1978.
- 15 *Vagner [Wagner] R.* Publika vo vremeni i prostranstve [Audience in time and space] // *Vagner [Wagner] R.* Izbrannii raboti [Selected Works]. Moscow, 1978.
- 16 *Wagner C.* Die Tagebücher. Hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München, 1976.
- 17 *Wagner R.* Briefe – Die Sammlung Burrell. Hrsg. v. J. N. Burk. Frankfurt a. M., 1953.
- 18 *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Hrsg. v. W. Golther, Berlin, o. J.