

Т. Букина
Вагнерианство в России:
на пути к рецептивной истории

В 1876 году П. Чайковский, возвратившись из Байройта с представлений первого вагнеровского фестиваля, делился с читателями «Русских ведомостей» своими размышлениями: «Прав ли Вагнер, до последней крайности доведший служение своей идее, или он перешёл за пределы равновесия эстетических условий, могущих обеспечить прочность художественного произведения, пойдёт ли искусство от точки отправления Вагнера дальше по тому же пути или «Перстень нибелунгов» должен отметить собою пункт, от которого начнётся реакция, – во всяком случае, в Байройте совершилось нечто такое, о чём наши внуки и правнуки будут хорошо помнить».¹ Отказавшись дать окончательную оценку «Музыке будущего», российский музыкант, тем не менее, проницательно указал на роль вагнеровского творчества, обозначившего своего рода рубикон в развитии художественного процесса. Кроме того, в замечании Чайковского оказалось запечатлено ощущение момента «трансгрессии» музыкального искусства за пределы традиционно отводимой ему области компетенции, что столь решительно было продемонстрировано в деятельности Вагнера. Став одним из первых русских очевидцев триумфа вагнеровского проекта, ознаменованного открытием театра в Байройте, Чайковский затруднялся занять однозначную позицию в отношении к свершившемуся событию, осознавая, что радикальные вагнеровские новшества бросают вызов утвердившейся в музыкальном искусстве системе ценностей.

Высказанные современником, суждения Чайковского обрели легитимность в исторической перспективе. В признании рубежного положения Вагнера в истории музыкальной культуры оказались солидарны многочисленные экспертные суждения, высказанные как от имени поколения, непосредственно следовавшего за автором тетралогии, так и представителями более поздних генераций. Так, спустя неполных 30 лет после смерти музыканта, в 1912 году, российский словарь библиографического института Гранат констатировал: «нет в настоящее время почти ни одного композитора, на котором так или иначе не отразилось влияние Вагнера».² А на исходе XX столетия авторитетная энциклопедия «Britannica», определяя место, узурпированное Вагнером в музыкально-историческом процессе, подчёркивала, что художественные достижения Мастера стали своего рода эстетическим «фарватером» для следовавшего творческого поиска: «дальнейший ход истории музыки вызвал либо развитие открытий Вагнера, либо реакцию против них».³

Столь уникальная позиция «арбитра», удерживаемая вагнеровским искусством на протяжении уже более столетия, – лишь частный случай его культурного статуса, который отнюдь не сводится к экстраординарному музыкальному явлению, а позволяет оценивать Вагнера в ряду фигур парадигмальных в интеллектуальном пространстве второй половины XIX–XX веков. Его роль в истории европейской культуры беспрецедентна среди музыкантов как по масштабу произведённых им инноваций, так и по своей многомерности. В этом отношении показательным может быть краткий дайджест отзывов о Вагнере в европейских и американских энциклопедиях, где, помимо признания его выдающимся философом искусства,⁴ его называют наиболее законченным выразителем

¹ Цит. по: Чайковский П. Музыкально-критические статьи. – М., 1986. – С. 283.

² Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. – М., 1937. – Т.7. – С. 457. (Далее Гранат).

³ The Encyclopedia Britannica. Chicago, 1994. – Vol.12. – P.449.

⁴ The new Harvard Dictionary of Music. – Lond., 1986. – P. 446.

немецкого менталитета в музыке,⁵ одним из важнейших предшественников З. Фрейда, задолго до него обнаруживавшим в своих сочинениях мир сна, мечты и бессознательного, а также «беспорным основателем структурного анализа мифа», по выражению К. Леви-Стросса.⁶ Кроме того, вслед за Т. Адорно повторяется гипотеза о «рождении фильма из духа вагнеровской музыки».⁷

Влиятельность вагнеровского искусства и концепций оказалась универсальной в историческом, географическом и социальном планах, затронув множество страт общества, в которые входят и музыканты-профессионалы, и художественная и социальная элита, и широкая публика. Среди же крупных культурных «ареалов» увлечения искусством Вагнера особенно показательны (помимо вагнеровской традиции в Германии начиная с последней трети XIX столетия) Париж эпохи «fin de siècle» и Петербург Серебряного века. Красноречивым показателем общественного интереса к фигуре немецкого композитора на протяжении полутора столетий является также необозримый массив литературы, посвященной его личности и творчеству. Как замечали в 1980-е годы составители библиографического указателя к исследованиям оперного искусства, никто из музыкантов не может сравниться с Вагнером по числу написанного о нём.⁸ Уже в конце XIX века каталог «вагнеровской литературы», составленный Н. Остерляйном, занимал три тома, при этом лишь перечень публикаций, осуществлённых при жизни Мастера, включал 9.470 наименований.⁹

Многочисленные свидетельства актуальности Вагнера в различных ментальных сферах выводят фигуру немецкого мастера далеко за пределы компетенции одной лишь музыкальной науки и делают актуальными в отношении его ряд вопросов:

Вопрос культурологический: Как художнику, сконцентрировавшему свою деятельность на такой, по сути, довольно специфичной области, как оперный жанр, удалось осуществить столь глубинное и многоаспектное воздействие на различные срезы культуры?

Вопрос психологический: Чем объясняется многократно засвидетельствованное слушателями колоссальное эмоциональное воздействие музыки Вагнера, зачастую провоцирующее ненормативные психические состояния?

Вопрос социологический: Каковы истоки «культы личности» Вагнера и притяжения к его музыке столь широких слушательских масс, вне зависимости от степени музыкальной /культурной компетентности аудитории?

Одним из последствий вагнеровского эффекта стало появление понятия **вагнерианства (вагнеризма)**, которое фигурирует в исследовательских работах, отзывах критиков и эссеистике и характеризует феномен слушательской рецепции немецкого музыканта. В отличие от аналогичных характеристик в отношении других композиторов и музыкальных направлений (например, «моцартианство», «глинкианство», «итальянизмы» и т.п.), оно встречается не только в метафорическом словоупотреблении, но и приближается к статусу термина, поскольку фигурирует в нескольких специализированных музыкальных словарях: «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (2002), «Baker's Dictionary of Music» (1997), «The Oxford illustrated History of Opera» (1994) и др. Кроме того, частота его появления на протяжении более чем века в работах гуманитариев разного профиля свидетельствует о значительном исследовательском (в том числе, междисциплинарном) интересе к данному явлению. Столь акцентированное внимание гуманитарной традиции к прагматике вагнеровского творчества провоцирует вопрос о специфике этого феномена и побуждает к поиску его

⁵ Musik Lexikon von H.J. Moser. Bd. 2. – Hamb., 1955. – S. 810; The Encyclopedia Americana. Grolier Incorporated, 1994. – Vol.28. – P. 260.

⁶ The Viking Opera Guide. – N.Y., 1993. – P. 1173.

⁷ Там же.

⁸ Opera: A Research and Information Guide. – N.Y., London, 1984. – P. 163.

⁹ Вальтер В. Р. Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность. – СПб.: «Просвещение», 1912. – С. 5.

объясняющей «формулы». Для этого необходимо предпринять историографический обзор работ, обсуждающих проблемы историко-культурной рецепции Вагнера.

Предварительно обобщая кластер концепций, вагнеризм можно определить как *вид культурной парадигмы, возникшей в результате многоаспектного воздействия творчества, взглядов и деятельности Вагнера на ментальность аудитории*, несводимого исключительно к имманентно-музыкальному явлению. Корпус исследовательских подходов к данному понятию, разработанных различными авторами, охватывает разнообразные культурные «домены», акцентируя в каждом случае новый модус восприятия публикой вагнеровского искусства. Схематически панораму этих срезов рассмотрения можно было бы изобразить в виде нескольких последовательно расширяющихся концентрических кругов, отражающих вовлечение в группу «электората» композитора всё более обширных сегментов аудитории и расширение орбиты его влияния:

Жанровый: вагнеризм – концепция оперного искусства. В рамках этого подхода вагнерианство предстаёт в виде тенденции оперного творчества, сформировавшейся в странах Европы на рубеже XIX–XX веков и нашедшей отражение в многообразном преломлении принципов вагнеровской драмы. Среди этих атрибутов смещение смысловой и психологической событийности из вокальной партии в оркестр, непрерывность симфонического развития, применение лейтмотива как основной единицы формообразования, утверждение несамодостаточности музыкального ряда вне связи его со сценой, а также традиция написания оперных трилогий или тетралогий и музыкальные аллюзии на произведения Вагнера. Референтную группу музыканта в этом случае составляют композиторы-собратья по оперному цеху: немцы П. Корнелиус, Э. Гумпердинк, Г. Пфизнер, Р. Штраус и Г. Вольф, австриец А. Берг, французы Э. Шоссон, В. д’Энди, С. Франк, итальянцы Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини, П. Масканьи, русские авторы А. Серов, Н. Римский-Корсаков и др.¹⁰

В данном ракурсе прагматика вагнеровского искусства ограничивается набором частных технологических предписаний, а также конкретными художественными образцами – его сочинениями. Как можно предполагать, эти жанровые модели были в музыкантской среде рубежа столетий престижными профессиональными «маркерами», очерчивавшими оптимальный сценарий профессионального успеха. Не случайно Т. Грей связывал с европейским вагнеризмом конца XIX века последний апофеоз оперного искусства, кульминационный пик его престижности, никогда уже впоследствии не достигаемый этим жанром.¹¹

Стилистический: вагнеризм – музыкальное направление. На этом уровне вагнеровские идиомы осмысливаются вне жанровых границ – как составляющие «интонационного словаря эпохи» и грамматические нормы: «брошенные» хроматические гармонии без разрешения, изобилие модулирующих секвенций и разомкнутых композиционных структур и т.п.¹²

Понимаемая таким образом вагнеровская парадигма затрагивает интересы уже практически всей гильдии музыкантов последовавших за ним поколений. При этом в круг вагнерианцев попадают и оппоненты Мастера, как, например, К. Дебюсси, чей «Пеллеас» возник во многом в качестве альтернативы «Тристану». Кроме того, стилистические инновации оказывают воздействие и на восприятие публики. Этот аспект был на исходе XIX века акцентирован энциклопедией Брокгауза, согласно которой «вагнеризм в

¹⁰ См.: Grey T. Opera and music drama //The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. – Cambridge, 2002. – P. 416–421; Wagnerians //The Oxford illustrated History of Opera. – Oxford, N.Y., 1994. – P. 229–236; Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. – М., 1937. – Т.7. – С. 456–457.

¹¹ Grey, p. 421.

¹² Wagnerism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Vol. 26. – L., 2002. – P. 955–956.

настоящее время вошёл в такую моду, что у профанов это слово стало синонимом всего сложного и труднопонимаемого в музыке».¹³

Эстетический: вагнеризм – художественное течение. На данной траектории интересы исследователей сфокусированы на рефлексии многочисленных «обертон» искусства Вагнера в творческих установках представителей смежных искусств конца XIX – первой половины XX века. Источником вдохновения при этом выступали не столько музыкальные тексты Вагнера, сколько поэтическая образность его драм и эстетические принципы, отчасти воспринятые сквозь призму ницшеанских теорий. Так, артистическую элиту привлекал проект «Искусства будущего» и открываемые им новые возможности воздействия, подчинения своему влиянию ранее недоступных ментальных сфер. Конкретные пути решения этих задач оказались также инспирированы вагнеровским творчеством: поиски в области реализации Gesamtkunstwerk'a, техники работы с подсознанием читателя, перенесение лейтмотивного принципа в поэтические и драматические композиции и пр.

Данный модус вагнерианства во многом тяготеет к проекту символической революции в искусстве, по П. Бурдые. Воспользовавшись классификацией Ж. Сапиро,¹⁴ в его рамках можно наметить два основных направления художественных стратегий. Первое, «авангардистское» (В. Кандинский, мирискуснический балет, литература «потока сознания»), узнаваемо по склонности его приверженцев к художественным манифестациям, стремлению спровоцировать «экстраординарную» ситуацию в современном искусстве. Второе, «эстетское», характеризует склонность к основанию журналов, посвящённых обсуждению концептуальных вопросов искусства («Revue Wagnerienne» в Париже, «Савой» и «Желтая книга» в Лондоне, «Весы» и «Мир искусства» в Петербурге), дистанцирование от политики и культивирование эстетского этоса. Согласно Сапиро, обе стратегии ориентированы на присвоение культурного капитала, соответствующего позиции неформального интеллектуального лидерства. Не исключено, что вагнеровское искусство оценивалось в качестве важного источника подобного капитала, позволявшего приобщиться к ценностям художественной элиты. Так, в монографиях А. Гозенпуда и Р. Бартлетт вагнерианство в артистических кругах российских столиц на рубеже XIX–XX столетий рассматривается как одно из условий расцвета отечественной культуры Серебряного века, позволившее ей достичь европейского уровня.¹⁵

Социально-рецептивный: вагнеризм – массовая пандемия. Такой подход предполагает рассмотрение вагнеризма в ряду явлений массовой культуры, вследствие чего в драмах композитора акцентируются элементы фасцинации, адресованные любителям с невысокой компетентностью. Например, Б. Шоу отмечал такие особенности композиций Вагнера, как почти полное отсутствие академических музыкальных форм, а также краткость и лёгкая запоминаемость тематического материала, его высокая образная ассоциативность и частая повторяемость, определяющие исключительную доступность вагнеровской музыки даже для слушателя-дилетанта.¹⁶

Осмысленная в таком ключе вагнеровская парадигма приобретает социальные очертания – в ней акцентируется новая концепция аудитории элитарного оперного жанра, утверждающая диффузию слушательского сообщества. При этом механизм привлечения широкой публики, очевидно, состоял в санкционировании под маркой престижного Высокого искусства альтернативных слуховых практик. По мнению Л. Ботштейна, сочинения Вагнера окончательно обозначили коллапс прежней стратегии слышания, сфокусированной на постижении имманентно-музыкальных композиционных средств, в

¹³ Брокгауз Ф., Ефрон А. Энциклопедический словарь. – СПб., 1897. – Т. V. – С. 344.

¹⁴ Sapiro G. La guerre des écrivains. 1940 – 1953. – Paris, 1999.

¹⁵ Гозенпуд А. Р. Вагнер и русская культура: Исследование. – Л., 1990. – С. 228–275; Bartlett R. Wagner and Russia. – Cambridge: Cambridge Univ. press, 1995. – P. 59–69.

¹⁶ Шоу Б. Истый вагнерианец // Шоу Б. О музыке и музыкантах. Сб. статей. – М., 1965. – С. 124–131.

пользу новой, «журналистской», требующей перевода музыкальной событийности в визуально-ассоциативный ряд и литературный нарратив.¹⁷

Ментальный: вагнеризм – культурный артефакт. На этой магистрали вагнеровские интенции подлежат осмыслению в предельно широком контексте – как прототип симптоматичных культурных явлений конца XIX–XX века, среди которых особенно часто фигурируют националистические и антисемитские движения при жизни композитора и в эпоху Третьего рейха.¹⁸ Помимо массового восприятия, данный подход акцентирует в качестве аудитории композитора представителей культурной и идеологической элиты, ответственных за формирование картины мира и управление культурной политикой. С этой точки зрения, в ряду явлений сходного порядка можно рассматривать инспирированную творчеством Вагнера ницшеанскую концепцию аполлонического и дионисийского начал в культуре, открытия гуманитарных наук (психоанализа, структурной поэтики) и т.п.

Рассмотренные в таком ракурсе новации композитора затрагивают уже глубинные ментальные структуры аудитории, при этом вагнеровский дискурс функционирует в масштабе «культурных кодов эпохи» (Ю. Лотман), которые, будучи «запрограммированы» в художественном тексте, властны определять идеологические установки и формировать культурное поведение. В качестве же составляющей этого дискурса активно фигурируют литературные труды композитора, служившие (в оригинале или интерпретированных вариантах) источником идеологических концепций. Новые «культурные коды» формировали и персонажи вагнеровских драм – Зигфрид, Парсифаль, Ганс Сакс, а также музыкальные тексты Мастера, которые, например, Т. Адорно называл «эстетическими суррогатами национального».¹⁹

Наличие множества уровней, срезов, аспектов в феномене вагнеровской рецепции не позволяет сводить ее, с одной стороны, к набору стилистических заимствований и «внутрицеховых» дискуссий, с другой – к эмоционально-экспрессивным массовым движениям, спровоцированным психофизиологическим воздействием музыки Вагнера. Исследование вагнерианства в его проявлении в конкретных национально-культурных традициях неизбежно превращается в культурную историю и историю идей. Ярким примером тому может послужить случай российского вагнерианства, которому посвящена данная антология: достигнув своего апогея в Серебряном веке, оно стало самостоятельным и во многом уникальным явлением. Подобно наследию Ф. Ницше, искусство его соотечественника Вагнера было глубинно адаптировано отечественной культурой, дав в ней импульс многим сугубо национальным проектам. Не случайно незадолго до Первой мировой войны, в 1912 году, автор одной из первых русскоязычных монографий о Вагнере В. Вальтер заметил, что творчество автора «Кольца нибелунга» нашло свою вторую родину в России.

В фактуальном материале, имеющем отношение к кульминационному периоду вагнерианства, производят впечатление уже сами масштабы распространения вагнеровского искусства, а также многосоставность его аудитории, охватывавшей почти все страты российского общества – от императорской семьи до массовой публики. Так, приведённые Р. Бартлетт репертуарные сводки Императорских опер за эти годы демонстрируют исключительную роль сочинений Вагнера в программах главного театра страны. Согласно статистике, количество ежегодных вагнеровских постановок достигало перед Первой мировой войной ¼ от общего числа спектаклей, что примерно соответствовало числу всех остальных немецких или французских опер, поставленных на

¹⁷ Botstein L. Wagner and Our Century // Music at the Turn of Century. – Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1990. – P. 179.

¹⁸ См., напр.: Grove. Vol. 36. – P. 956; Botstein, p. 170–180.

¹⁹ Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М., СПб., 1999. – С. 146.

Императорской сцене, и уступало лишь русской опере.²⁰ За всю театральную историю России такой рейтинг в репертуаре не был доступен ни одному из композиторов, включая соотечественников. О разнообразии контингента публики, посещавшей вагнеровские спектакли, вспоминал Б. Асафьев, воспроизводя также и характерную атмосферу ажиотажа, которая их окружала: «Что делалось в антрактах в верхних ярусах театра: философские и музыковедческие споры, обсуждение партитур, критика и восторги по адресу исполнителей, диалоги итальянистов-меломанов и жрецов вагнеризма, музыкально-профессиональные кружковые дискуссии, фейерверк мыслей писателей и историков, поэтов и художников, пафос и энтузиазм девушек, отвергающих умозрение там, где надо жить чувством и «созерцать сердцем», и т.д. и т.д. Это же были клубы, насыщенные отзывчивой студенческой молодёжью, художественной богемой и средней чутко культурной интеллигенцией, а не коридоры и фойе чинного театра».²¹ Перефразировав Романа Роллана, можно утверждать, что одной из главных услуг, оказанных Вагнером русской культуре, было обращение широких кругов аудитории к музыке и высокому искусству благодаря fasciniрующим свойствам его произведений. Другой услугой, пожалуй, следует назвать изменения, произошедшие в представлениях интеллектуалов, для которых музыка отныне перестала быть одним лишь эстетическим удовольствием, а стала рассматриваться в одном ряду с философией, идеологией и религией в качестве поля для рефлексии, подтекста мировосприятия и источника духовных учений. Процесс формирования подобной рецепции Вагнера был в России длительным и разворачивался далеко не линейно. Его реконструкции может способствовать краткий обзор истории вагнеровской традиции, в которой в зависимости от исторического, культурного и политического контекста можно установить определенную стадиальность (учитывая, что временные границы каждого периода не являются строгими).

Вторая половина XIX столетия (1856 – рубеж 1890–1900-х годов). Этот период, захвативший часть Серебряного века, ограничен по времени, с одной стороны, первой публикацией о Вагнере на русском языке – примечания Серова к статье «"Роберт" Скриба и Мейербера. Статья Франца Листа»; с другой – началом регулярных постановок произведений немецкого композитора в Мариинском и Большом театрах. В фактологическом плане он включает такие события, как гастроли композитора в России (1863), учреждение в 1876 году его театра в Байройте и вагнеровских фестивалей (с 1882 года ставших ежегодными), первое исполнение тетралогии «Кольцо нибелунга» в Петербурге и Москве гастрوليрующей труппой А. Неймана в 1889 году и гастроли берлинского театра с вагнеровским репертуаром в 1898. Эти годы характеризуются постепенным распространением в России базовой информации о Вагнере и его наследии. Образ композитора в сознании русской публики в это время формировался, в первую очередь, на основе музыкальных впечатлений – спектаклей, концертного исполнения фрагментов его драм, клавиров (в основном, привозных из-за границы) и изданий транскрипций. Другим источником информации становились заметки в печати: корреспонденции о фестивалях в Байройте, отзывы об исполнениях в России и за рубежом, переводы статей Листа о Вагнере, анонсы о новых нотных изданиях музыканта или книгах о нём, выходящих на Западе. Кроме того, с 1870-х годов творчество Вагнера вошло в консерваторские программы, получило отражение в учебных пособиях и справочных изданиях. Тем самым создавался потенциал для преемственности в отечественном знании о вагнеровском искусстве.

В то же время, из-за сложности и дороговизны перевода литературных текстов широкой российской публике вплоть до середины 1890-х годов оставалась практически недоступна поэтическая сторона творчества музыканта, а также его теоретические работы. Специфичность ситуации с переводами Вагнера объяснялась тем, что для этой цели был

²⁰ Bartlett 1995, p. 304–310.

²¹ Воспоминания о Б.В.Асафьеве. – М., 1974. – С. 442.

необходим, по сути, «универсальный» переводчик: нечуждый музыке, поэзии и театру, сведущий в проблемах вагнеровского творчества и, весьма желательно, вагнерианец – такого уникального специалиста русская культура получила лишь гораздо позже, к концу 1900-х годов в лице В. Коломийцова. Отсутствие качественных переводов препятствовало исполнению вагнеровских сочинений в Императорских театрах, где допускался к постановке только русский или переводной репертуар. Кроме того, это тормозило распространение нотных публикаций, фактически сводя его к спросу на аранжировки для любительского музицирования и концертные транскрипции. По этой же причине практически не издавались переводные исследования по вагнериане и, следовательно, отсутствовала исходная база для формирования традиции отечественного вагнероведения. Как констатировал в 1897 году А. Коптяев, «У нас более знают слово «вагнеризм», чем самого Вагнера и его произведения... В нашей музыкально-критической литературе отдел «Вагнер» занимает самое скромное место, и наша вагнеровская литература одна из самых бедных в Европе».²²

Подобная специфичность информации неизбежно сводила основной круг вагнеровской аудитории к публике, обладавшей высокой музыкальной компетентностью. В нее, безусловно, входили музыканты-профессионалы; кроме того, постоянными заказчиками на вагнеровское искусство были царская фамилия (до 1882 года владевшая монополией на театральные представления) и аристократы – регулярные посетители Оперы, для которых серьезная музыкальная подготовка (наряду со знанием иностранных языков) была обязательным элементом общего образования. В 1860-е годы симфонические фрагменты Вагнера вошли в постоянный репертуар Императорского Русского Музыкального Общества, Филармонического Общества, Концертного Общества (держателями абонементов которых были царская семья и аристократы), а также любительских составов – Струнного оркестра под патронажем Великого князя Михаила Михайловича и великосветского любительского духового оркестра «Геликон».

Ограничение информационного поля почти исключительно музыкальными источниками создавало также довольно специфичные возможности для восприятия и оценки вагнеровского творчества. Можно предполагать, что вплоть до начала XX столетия русскую публику мало привлекали экстрамузыкальные параметры (концептуальное содержание, синтез искусств) в вагнеровских произведениях, которые оценивались преимущественно с точки зрения своих музыкально-эстетических достоинств. Об этом дают представление критические отзывы этих лет (А. Серова, А. Рубинштейна, П. Чайковского, В. Стасова, Ц. Кюи, А. Коптяева и др.), где Вагнер позиционировался хотя и в качестве радикального реформатора, но сугубо в рамках музыкального /оперного искусства, на фоне коллег-композиторов. А предметом обсуждения становились различные аспекты его оперной реформы. Авторами таких исследований в большинстве случаев были профессиональные музыканты или критики (среди которых случай Л. Толстого выглядит уникальным исключением), а их работы демонстрируют стремление осмыслить фигуру автора тетралогии, в первую очередь, в контексте истории музыки.

Тем не менее, интерес российской аудитории к Вагнеру на протяжении второй половины XIX столетия не сводился к внутрицеховым дискуссиям уже в силу своей жанровой принадлежности, поскольку оперный жанр формировал в российской и европейской культуре свой особый дискурс. С начала Нового времени (момента формирования в Европе национальных государств) опера традиционно представляла культурные достижения страны как атрибут придворного театра и главный репрезентант «королевского стиля» в музыке. Проблема национального искусства ставилась, в основном, в опере, а выход новой национальной школы на мировой уровень мог

²² Вагнер Р. Художественное произведение будущего. Предисловие переводчика // Русская музыкальная газета, №1. – 1897. – С. 55.

эффективно решаться через создание самобытных оперных текстов. В российской культуре XIX века проблема формирования национального оперного жанра стояла особенно остро, осознаваясь в качестве важного аспекта европейского самоутверждения. Вплоть до конца столетия национальная концептуализация отечественной музыки ассоциировалась с глинкинской моделью героико-патриотической оперы на исторический сюжет («Жизнь за царя», 1836), пролонгированной кучкистами: в жанровом плане она имела своим прототипом *Grand Opéra* Дж. Мейербера, а в идеологическом базировалась на уваровской концепции национализма «православие, самодержавие, народность».²³

Вагнеровские же произведения предлагали принципиально иную модель, основанную на сознательной дискредитации основных жанровых элементов большой французской оперы. При этом их адаптация в России изначально проходила на уровне официальной идеологии, будучи веским аргументом государственной культурной политики. На протяжении второй половины XIX века одним из приоритетных направлений российской международной дипломатии оставался поиск сближения с Пруссией, затем Германской империей, военная мощь которой и авторитет на европейской арене внушали серьёзные опасения сопредельной России, заставляя её искать компромисса. В этой ситуации вагнеровское искусство, бывшее в фаворе у берлинского двора, представало особенно удобным косвенным аргументом для демонстрации своей толерантности германской политике. Вероятно, не случайно наиболее знаменательные события в истории вагнеровской традиции на Императорской сцене Петербурга оказались комплементарны основным вехам в истории русско-германских отношений. Так, исторические гастроли антрепризы А. Неймана 1889 года в российских столицах состоялись вскоре после соглашения о военном нейтралитете, подписанном О. фон Бисмарком и послом графом П. Шуваловым в Берлине в 1887 году. Начало регулярных постановок тетралогии последовало за «Свиданием в Бьерке» Николая II и Вильгельма II летом 1905 года, во время которого был временно заключён русско-германский союзный договор. Исчезновение же произведений Вагнера (как и других немецких композиторов) из программы с началом Первой мировой войны оказалось в одном ряду с иными официальными антигерманскими санкциями, такими как перевод обучения в немецких школах на русский язык и, что наиболее символично, переименование столицы империи из германизированного «Санкт-Петербурга» в «Петроград».²⁴

Позиционирование под эгидой официального культурного дискурса накладывало отпечаток на российские рецепции сочинений немецкого композитора. В обострившейся во второй половине XIX века дискуссии об исторической миссии России вагнеровское наследие во многом оценивалось музыкантами сквозь призму славянофильского и западнического проектов, вызывая, в частности, активное отторжение крупнейшего художественного объединения славянофильской ориентации – балакиревского кружка. Стремление осмыслить альтернативный национальный проект, оценить его перспективность для отечественного искусства было, очевидно, подтекстом многих «кружковых» дискуссий о реформе композитора. Таким образом, даже в условиях неполноты информации о вагнеровском творчестве, оно служило важным культурным стимулом, инспирируя и активизируя поиски национальной идентичности в музыкальной культуре.

Начало XX века (1900-е годы – 1914). Хронологические границы этого периода определяются, с одной стороны, вхождением вагнеровских произведений в постоянный репертуар Императорских театров, с другой – началом Первой мировой войны, когда

²³ Подробнее об этом см.: Никитина Е. «Жизнь за царя» М.И. Глинки: идеологические контексты и подтексты // *Piano Duo. II Fest. II студенческий фестиваль фортепианных ансамблей: Альманах. Вып. 2.* – Петрозаводск, 2004.

²⁴ Подробнее о русско-германских дипломатических отношениях конца XIX – начала XX столетия см.: Спивак Д. *Метафизика Петербурга: Немецкий дух.* – СПб., 2003. – С. 304–308, 338–350; Матвеева А. Некоторые аспекты отношений Германии и России в 1890–1894 г.г. // *Россия и Европа: Дипломатия и культура. Вып. 2.* – М., 2002. – С. 113–122.

Вагнер, наряду с другими немецкими композиторами, был запрещен к исполнению в России. Именно начиная с этих лет можно с полным правом говорить о традиции российского вагнерианства как такового, приобретшего массовые масштабы. «Катализатором» этого процесса во многом стало значительное расширение состава оперной аудитории в российских столицах, как в количественном, так и в качественном отношении. Так, реформа общего, затем университетского образования в 1860–80-е годы заметно преобразовала кругозор интеллектуальной элиты: аристократов с базовым домашним образованием, с блестящей эстетической и, прежде всего, музыкальной подготовкой потеснили университетские гуманитарии научного склада с фундаментальными познаниями в области истории, мифологии, философии и древних языков. Их восприятие Вагнера было уже качественно иным. В то же время, доступ в Императорские театры в 1900-е годы получили и малообеспеченные слои столичного населения благодаря организации продаж дешевых билетов. Например, цены на знаменитые «Вагнеровские абонементы» колебались от 37.45 рублей до 60 копеек.²⁵ В результате ряды вагнерианцев пополнились т.н. «массовым» слушательским контингентом, чей культурный опыт в значительной мере формировался впечатлениями от посещения общедоступных театров и увеселительных садов. Постановочная практика в отношении вагнеровского репертуара в значительной мере определялась необходимостью удовлетворять запросы разнообразных слушательских слоев.

Кроме того, рассматриваемый период характеризуется «прорывом» в возможностях знакомства с вагнеровским искусством, вплоть до формирования специфического вагнеровского медиаполя. Показательна универсальная полижанровость вагнеровской информации на рубеже веков, которая охватывала, пожалуй, все доступные публике информационные средства, рассчитанные на огромный диапазон аудитории. Помимо традиционных в XIX веке способов популяризации оперы (спектаклей, изданий клавиrow и транскрипций, либретто без музыки в разных переводах, концертных исполнений отдельных фрагментов, афиш) и более новых, развившихся уже в XX (грамзаписей), набирала обороты обширная «вагнеровская литература», а также многотиражные визуальные материалы рекламного характера: открытки, карикатуры, фотографии со спектаклей. Значительно расширился поток переводных публикаций по вагнериане, в который теперь входили переводы многих теоретических трудов музыканта, его автобиография и эпистолярный ряд переводных музыковедческих работ и т.п. Кроме того, вагнеровское искусство получило беспрецедентный ранее для оперы резонанс в российских периодических изданиях, постоянно оказываясь в центре внимания ведущих художественных журналов столицы. Например, «Золотое руно» регулярно издавало критические отзывы на спектакли, в «Мире искусства» публиковались литературные труды Вагнера, в «Весах» появлялась эссеистика по вагнеровской тематике.

Можно предполагать, что, воздействуя на слушательское сознание комплексно и полифункционально, многообразные информационные источники по вагнериане создавали уплотнённое, насыщенное событийностью информационное поле, своеобразную «медиативную реальность». Попадая в подобную среду, потенциальный вагнерианец становился как бы соучастником разворачивавшихся в его присутствии событий, идентифицируясь с ними, воспринимая их «здесь и сейчас», как имеющих отношение к себе лично. Вовлечённый в эпицентр вагнеровского медиаполя, он начинал сопереживать им как часть собственной жизни, помещать их в круг своих актуальных интересов, становясь непосредственной частью этого поля, его агентом. В России Серебряного века информационные источники решали задачу интенсивного психологического вовлечения слушательской аудитории в вагнеровскую традицию, придавая тем самым массовый характер вагнерианству.

²⁵ Информация приводится по: РГИА, ф. 497, и.о. 15, № 159. Для сравнения: цены на бенефис Ф. Шаляпина в Мариинском театре достигали в те же годы 80 рублей, на бенефис Л. Собинова – 100 рублей.

Помимо аттрактивного эффекта, изобилие информации о вагнеровском искусстве форсировало множественность ракурсов его восприятия. Подобную множественность формировали уже постановочные практики в российских столицах. Так, на рубеже столетий произведения Вагнера помимо императорских Опер ставили частные антрепризы, а также Народный дом Попечительства о народной трезвости, устроенный Министерством финансов с целью контролировать досуг рабочих Петербурга. В отличие от Мариинского театра, строго ориентированного на воспроизведение постановочных и исполнительских канонов Байройта, частные и общедоступные театральные предприятия Москвы и Петербурга трактовали эти предписания достаточно свободно, порой сознательно адаптируя свою продукцию к вкусам массового слушателя, – подобные опыты были откомментированы, в частности, в «Русской музыкальной газете» в статьях «"Тангейзер" в балагане» и «Дешевый "Парсифаль"» за 1906 год.²⁶ Подобную же свободу выбора предлагали книжные публикации этого времени, жанровый спектр которых включал:

1. **полезные для специалистов** монографии В. Вальтера, Н. Финдейзена; переводы работ западных вагнероведов Ю. Каппа, Э. Шюре; музыковедческие исследования (Н. Финдейзена, Е. Браудо, В. Каратыгина, Л. Сабанеева, И. Корзухина), критические отзывы о вагнеровских исполнителях (С. Свириденко, М. Станиславского и др.);
2. **интересные для гуманитариев** переводы мемуаров, писем и литературных трудов Вагнера, философские очерки (Ф. Ницше, А. Лиштанберже, М. Хохшулера, Ф. Китцнера, С. Дурылина, Ф. Тигранова);
3. **предназначенные для дилетантов** популярные иллюстрированные биографии композитора и путеводители по его операм (И. Липаева, А. Ильинского, С. Свириденко, В. Вальтера, М. Хопа, В. Каратыгина, Н. Финдейзена, Н. Боголюбова, А. Коптяева, И. Корзухина, Н. Таберио), воспоминания о встречах с Вагнером с множеством личных подробностей (И. Кашкина, В. Серовой, К. Мендеса), сборник афоризмов Вагнера об искусстве и т.д.

Тематическое поле, формируемое публикациями по вагнериане в начале XX века, предлагало уже значительно большие возможности для интерпретации вагнеровского дискурса, преодолевая узко-музыковедческую направленность работ прошлых десятилетий. Помимо того, с конца 1890-х годов получили распространение парадоксальные трактовки личности и деятельности Вагнера – М. Нордау, Ф. Ницше, Л. Толстого. Их авторы активно вовлекали в сферу своего обсуждения экстрамузыкальные аспекты «вагнеровского вопроса», такие как личностные качества композитора, суггестивные приемы в его музыке, патологическая природа феномена массового вагнерианства и пр. При этом намечалась трактовка художественного проекта Вагнера не только в эстетическом, но и этическом ключе, чему способствовала доступность переводов многих его статей (в 1909 году было впервые опубликовано на русском языке «Еврейство в музыке»), а также мнение авторитета в этике и педагогике Л. Толстого.

Значительное расширение круга вагнеровской публики в России рубежа веков и кластерное наслоение парадигм его творчества должно было влиять на его рецепцию интеллектуальной аудиторией, умножая ракурсы его прочтения и слышания. Можно заключить, что по сравнению с предыдущим столетием в вагнеровском медиаполе начала XX века постепенно формировалась принципиально иная, плюралистическая модель восприятия и интерпретации Вагнера. В работах этих десятилетий вагнеровское творчество осмыслялось в широком культурном контексте, как многоаспектное явление культуры, в котором были равно привлекательны как музыкальная, так и поэтическая, мифологическая и философская стороны его дарования. «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», – так резюмировал свое исследование

²⁶ См.: Русская музыкальная газета №10, 1906. – С. 245–248; №25–26, 1906. – С. 603–605.

религиозный мыслитель и символистский критик С. Дурылин.²⁷ Данный этап характеризуется плюрализмом и многообразием ракурсов рефлексии вагнеровского творчества, среди которых особенно показательны: взаимовлияния и пересечения искусства Вагнера с идеями ведущих художников и мыслителей эпохи (Э. Метнер, С. Дурылин, Л. Шестов), «обертоны» в его наследии новейших художественных направлений и универсалий современной культуры (Вяч. Иванов, В. Мейерхольд, А. Лосев), причины актуальности его творчества в современной культурной ситуации в России (С. Дурылин). Кроме того, на пороге XX века вагнеровское искусство воспринималось сквозь призму актуальных культурных проектов – в частности, мессианских идей А. Скрябина и Вяч. Иванова.

Воспринимаемая сквозь многогранную призму художественных и интеллектуальных течений Серебряного века, вагнеровская традиция получала многообразные преломления в российской культуре. Так, она становилась проводником в дискурсы, альтернативные рациональному сознанию – мифомышление, символизм. Для Вячеслава Иванова и его круга она также выступала, наряду с практиками оккультизма и гомеопатии, в качестве источника трансового опыта, высвобождающего бессознательный творческий потенциал. Вагнеровское творчество давало импульс к авангардным экспериментам в искусстве, – например, Мейерхольда, а также В. Кандинского, который называл свои юношеские впечатления от «Лоэнгрина» сильнейшим стимулом, инспирировавшим его дальнейшие поиски в области фигуративной живописи.²⁸ Став прототипом замысла Русского балета С. Дягилева, вагнеровский *Gesamtkunstwerk* не только вдохновил идею нового художественного синтеза, но и фактически стоял у истоков отечественного арт-менеджмента (осмысления искусства как проекта), прервавшего в России свое развитие после революции.²⁹ Наконец, для мистических анархистов и революционных романтиков особые состояния человеческого сознания, достигаемые через воздействие *Gesamtkunstwerk* и приводящие к новым формам человеческой общности, становились поводом для осмысления искусства в качестве потенциального источника личностных и социальных преобразований.

Послереволюционные годы (1917 –). Легитимированный к исполнению после Октябрьской революции, Вагнер уже в первые годы Советской власти занял одно из самых «рейтинговых» мест в музыкальной жизни российских столиц. Хронограф его постановок в театрах Петрограда и Москвы впечатляет: спустя всего несколько месяцев после революции последовали премьеры «Парсифаля» в Театре музыкальной драмы (март 1918) и «Валькирии» в Мариинском (май 1918), а в последующие пять лет были восстановлены в репертуаре почти все основные драмы Вагнера.³⁰

Однако статистика исполнения вагнеровской музыки далеко не сводилась к оперным представлениям: вероятно, основной удельный вес в ней принадлежал в эти годы концертам, в том числе самодеятельным. Культура первой послереволюционной пятилетки принесла небывалый расцвет концертной жизни, что было во многом вызвано сменой элиты в духовной жизни страны. Социалистическая революция легализовала в качестве аудитории искусства рабочих, красноармейцев и другие, ранее неимущие, слои городского населения. Активное развитие в 1920-е годы художественных объединений и кружков, открытие новых концертных коллективов, организация «народных» концертов для широкой аудитории имели своей задачей приобщение пролетарских масс к культурному достоянию, при этом среди военнослужащих Красной Армии и Балтийского Флота, заводских рабочих и школьников, как правило, распространялись бесплатные

²⁷ Дурылин С. Р. Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. – М.: «Мусагет», 1913. – С. 65.

²⁸ Strasfogel J. A radical vision // Opera news. January, 30. 1982.

²⁹ См. об этом, в частности: Букина Т.В. Сергей Дягилев: парадоксы рекламного творчества // Международные чтения по теории, истории и философии культуры. № 19. Дифференциация и интеграция мировоззрений: художественный и эстетический опыт. – СПб., 2004. – С. 252–267.

³⁰ Статистика приводится по источнику: Bartlett 1995, Appendix 5, pp. 311–314.

билеты. Относительная экономическая необременительность концерта (в сравнении с оперным спектаклем) и мобильность сценической площадки в сочетании с большой вариабельностью в составлении программ позволяли адаптировать такие мероприятия к самым разнообразным культурным запросам и уровням образованности. Так, помимо традиционных симфонических вечеров возник жанр концерта-митинга, где музыкальные номера чередовались с агитационными выступлениями партийных деятелей на злобу дня. Кроме того, популярностью пользовались грандиозные массовые «народные» празднества под открытым небом, когда в роли сценической эстрады экспроприировалось почти все городское пространство: на улицах и площадях ставились костюмированные батальные сцены (где в массовках бывало занято до 4000 человек), на палубах военных кораблей, пришвартованных у берегов Невы, гремели духовые оркестры, по каналам дефилировали гондолы с певцами и мандолинистами, по трамвайным путям следовали платформы, на которых устраивались спектакли и «летучие концерты».³¹ В программах подобных мероприятий довольно часто фигурировали фрагменты из вагнеровских сочинений, которые благодаря этому постепенно превращались в ходовой репертуар, пользовавшийся сочувствием у рабочей аудитории. Кроме того, яркой страницей в музыкальной жизни Петрограда-Ленинграда стало основание в 1923 году самодеятельного «Кружка любителей вагнеровской музыки», просуществовавшего до 1930 года, который занимался популяризацией музыкальных драм Вагнера (прежде всего «Кольца»), давая камерные концерты, сопровождаемые пояснительными беседами и красочными световыми иллюстрациями.³² Таким образом, сочинения Вагнера становились заметной частью музыкального фона столиц и довольно быстро проникали в слуховой багаж широкой публики, вызывая все больший интерес. «Зал Народной хоровой академии не смог вместить всех желающих послушать Вагнера», – сообщала в 1919 году «Петроградская правда» после одного из концертов.³³

Между тем, распространение вагнеровской музыки в первые годы социализма, безусловно, не было спонтанным процессом: оно сопровождалось жестким государственным контролем. В культурной политике молодого советского государства был изначально взят курс на монополизацию всех художественных дискурсов, последовательно осуществляемую на протяжении 1920–30-х годов. В окончательной форме она была сформулирована в постановлении ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 24 апреля 1932 года. Согласно этому документу ликвидировались все независимые творческие группировки, а взамен их учреждались творческие союзы (в музыкальной культуре – Союз композиторов Москвы), которые контролировали все формы художественной деятельности, работая в качестве эффективного инструмента идеологической ангажированности творчества. В наследии прошлого проводилась строгая селекция: многие произведения и авторы были изъяты из культурного обихода, целые периоды истории переписывались, творческие биографии подвергались пересмотру в соответствии с требованиями новой культурной ситуации.³⁴ В случае зарубежных композиторов на их репутацию влияла также международная дипломатия РСФСР, что было по-прежнему особенно актуально в отношении Вагнера, национального «маркера» германской культуры. Как и в дореволюционной России,

³¹ Подробнее о концертах-митингах и массовых советских праздниках см., в частности: Бронфин Е. Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия. 1917–1922: Исследование. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд, 1984. – С. 42, 70.

³² Хмельницкий О. Общество Вагнеровского искусства в двадцатых годах в Петербурге-Ленинграде (Страницы музыкальной жизни города) //Хмельницкий О. Страницы музыкальной жизни Ленинграда – Петербурга (записки дилетанта). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. – С. 61–71.

³³ Цит. по: Бронфин, с. 60.

³⁴ Среди авторов, запрещенных к исполнению в 1920-30-е годы, оказался, в частности, русский эмигрант С. Рахманинов, из отдельных произведений – «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. Римского-Корсакова (подробнее см.: Лобанова М. «Пролетарские музыканты» против музыкальной культуры //Москва, № 12. – 2006.

история вагнеровских постановок и публикаций в советском государстве отчетливо коррелировала хронологии его взаимоотношений с Германией. Так, активная пропаганда вагнеровской музыки (наряду с бетховенской) перед рабочей аудиторией проходила на фоне заключения в марте 1918 года Брестского мира и ожидания мировой революции, в которой ведущая роль отводилась Германии. В апреле 1922 года российско-германские отношения получили новый позитивный стимул в связи с подписанием Рапалльского договора, по которому немецкая армия получила в свое распоряжение несколько военно-испытательных баз России, а русская – доступ к новейшим германским военно-техническим разработкам. Вплоть до 1933 года, пока действовало это военное сотрудничество, положение опер Вагнера в репертуаре столичных театров оставалось на редкость стабильным, достигая свыше 20 спектаклей в год. Бойкот вагнеровской музыке фактически начался с приходом Гитлера к власти: за исключением нескольких единичных спектаклей «Лоэнгрин» в Москве, сочинения композитора исчезли из театрального репертуара вплоть до подписания «пакта Молотова–Риббентропа», озаменованного в 1940 году постановкой «Валькирии». С началом войны музыка Вагнера окончательно превратилась в «искусство врагов», и спектакль «Лоэнгрин» в Кировском театре, назначенный на 22 июня 1941 года, был символично заменен «Иваном Сусаниным».³⁵ Кроме того, на вагнеровский репертуар распространялась и политика Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), радикально настроенной в отношении потенциальных «классовых врагов» в искусстве: ее усилиями в 1929 году была запрещена «религиозно-мистическая опера» «Парсифаль».

Позиционирование творчества автора тетралогии в работах по вагнероведению межвоенных десятилетий дает отчетливое представление о технике «присвоения дискурса», последовательно осуществляемого социалистической культурой в отношении Вагнера. Сходным образом в советской России активно экспроприировались и реинтерпретировались идеи других великих современников музыканта – Фридриха Ницше и Зигмунда Фрейда, которые, как свидетельствуют современные исследователи, продолжали быть «эзоповыми проводниками в советскую политическую культуру» даже после фактического запрета их учений в 1930-е годы.³⁶ Стратегия «присвоения дискурса» диктовала специфические акценты в биографии и творческом наследии Вагнера. Так, в работах исследователей и критике акцентировалась революционность его художественных устремлений и установка на тотальный разрыв с прошлым, в чём виделись пророчества грядущей социальной революции (А. Блок). Идеей доминантой творческого пути Вагнера признавались годы его участия в Дрезденской революции (1849) и написания статьи «Искусство и революция», последующий же период творчества рассматривался как годы реакции (А. Луначарский, Р. Грубер, Р.Г.). Новому осмыслению подверглись также сюжетные и музыкальные концепции вагнеровских произведений: в них прочитывались, например, аллегории на «унизительное положение творца в капиталистическом мире» (И. Соллертинский о «Лоэнгрине»). Пролетарская музыкальная критика (в лице Б. Асафьева, И. Соллертинского и др.) отмечала в музыке композитора элементы, апеллировавшие к восприятию массового слушателя, и т.п. На основе анализа этих и других текстов по вагнериане можно реконструировать основные аспекты вагнеровского дискурса, наиболее востребованные советской культурой.

Персонажи драм. Послереволюционное культурное строительство было устремлено к решению грандиозной задачи: созданию нового, еще невиданного в истории типа личности, предназначенной для жизни в новом социалистическом обществе и обнимаемой

³⁵ Основные события русско-германской политики перечислены по работе: Спивак 2003, с. 381–390; статистика вагнеровских постановок приводится по: Bartlett 1995, pp. 311–314.

³⁶ Подробнее об адаптации идей Ницше и Фрейда в России см., в частности: Эткинд А. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. – М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994; Добренко Е. Русский Ницше. Рец. на кн.: Rosenthal B. New myth, new world: From Nietzsche to Stalinism. University Park, 2002// Новое литературное обозрение, № 67. – 2004.

понятием «советский человек». Модель такой личности предложили еще в 1900-е годы революционные романтики М. Горький, Андреевич (Е.А. Соловьев): переосмыслив идеи народников, они постулировали нового культурного героя – «человека из народа», но не взывающего к состраданию, а агрессивного и обладающего свежим восприятием ребенка. Оставаясь фактически на уровне животного, он не знает ни нравственной саморефлексии, ни сдерживающих сил вины или сострадания, воплощая грубый примитивный героизм. Отсутствие эмоции сострадания у нового героя специально подчеркивал Андреевич: по его мнению, «сострадание препятствует реализации подлинной творческой личности. Дух преступления является необходимым условием для изменения и экспериментирования».³⁷ В этом портрете нового «человека из народа» легко узнаваем культивируемый большевистским сознанием идеал революционера-пролетария, бесстрашного и безжалостного крушителя старого мира. В то же время, он словно бы является «слепком» с центрального персонажа вагнеровской мифологии – вечно юного Зигфрида, «светлого героя», лишённого страха и снисхождения к поверженным соперникам. Вагнеру принадлежит и другой типаж, исключительно привлекательный для культуры эпохи соцреализма: воссозданный в «Майстерзингерах» образ вдохновенного художника-самоучки, признающего в народе единственного судью своего творческого труда.

Приемы художественного воздействия. Формирование новых убеждений не мыслилось строителями новой ментальности как результат длительного исторического процесса, – ставка делалась на быстроту и радикальность происходящей метаморфозы сознания. Исследователь ранней советской культуры Ш. Плаггенборг отмечал, что «в очень редких случаях в дискурсе говорится об изменении и изменяемости духовной и психической конституции, речь шла об их замене».³⁸ В поисках инструментов трансформации человеческой психики деятели социализма обращались, в частности, к научному опыту европейского психоанализа: в начале 1920-х годов в Москве при поддержке Наркомпроса было основано Русское Психоаналитическое общество, открыт психоаналитический Детский дом-лаборатория, проводились исследования на профессиональных группах рабочих.³⁹ Еще одним эффективным источником приемов работы с подсознанием массовой аудитории вполне могли послужить вагнеровские сочинения, с их богатым арсеналом суггестивных техник. Колоссальные возможности эмоционального воздействия музыки хорошо осознавались организаторами музыкальных мероприятий и были, вероятно, важным фактором организации бурной концертной и театральной жизни в первые годы советской власти. Так, Ф. Бронфин в 1918 году утверждал, что оперный театр в настоящий момент должен ставить произведения, в которых проявляется «бодрость, мощь, творческая деятельность и революционный дух народа», рекомендуя к постановке в первую очередь все (!) драмы Вагнера.⁴⁰

Проект синтетического искусства. В революционной культурной практике оказались востребованы новые художественные формы. Еще в 1900-е годы будущий нарком просвещения А. Луначарский отводил искусству важную роль в приближении к идеалу социалистического общества – «коллективной личности», достигающей максимальной реализации своего творческого потенциала в слиянии с большим социальным целым. В советском государстве эти проекты нашли свое практическое воплощение, в частности, в широкомасштабных «народных» праздниках, в которых, по первоначальному замыслу, публика должна была участвовать наравне с артистами. Своим прототипом эти зрелища имели вагнеровскую концепцию Gesamtkunstwerk, преломленную через идею

³⁷ Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 199.

³⁸ Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма. – СПб.: Журнал «Нева», 2000. – С. 51.

³⁹ Эткинд А., с. 175–207.

⁴⁰ Бронфин Е., с. 131.

дионисийского театра Вяч. Иванова и постулирующую преобразование личности средствами искусства.

Исчезнув с началом Отечественной войны из кругозора советского слушателя, вагнеровская традиция в значительной мере утратила контекстные связи с российской культурой – вагнериана последующих десятилетий представлена лишь единичными работами и не позволяет говорить о самостоятельном периоде. Если практика исполнения Вагнера успешно восстанавливается в современной России, то освоение его наследия гуманитарной традицией происходит гораздо более замедленными темпами. Если воспользоваться классификацией В. Шкуратова, состояние вагнеровской проблематики в России в настоящий момент можно охарактеризовать как «апокрифическое», предшествующее стадии парадигмального оформления знания.⁴¹ Современная российская гуманитаристика вынуждена осваивать Вагнера практически «с нуля», спешно заполняя информационные лакуны. Создание рецептивной истории вагнеровской традиции в России представляется в этой ситуации весьма актуальным направлением изысканий: оно могло бы помочь осознать ее в качестве важного «домена» отечественной культуры XIX–XX веков, одной из ключевых страниц ее интеллектуальной истории, прототипа и подтекста (зачастую неочевидного) многих художественных новаций и социальных преобразований. Неотложность решения этой задачи во многом вызвала появление настоящей антологии, которую можно рассматривать как необходимый предварительный этап к проведению такого исследования.

В построении данной работы ведущим является хронологический принцип, отражающий последовательное приобщение отечественной культуры к вагнеровскому творчеству, а обозначенные периоды этого процесса послужили основой для рубрикации. В антологию был включен также раздел, где собраны ключевые тексты по вагнериане, принадлежащие западным авторам и переведенные на русский язык в 1890–1900-е годы: Э. Шюре, А. Лиштанберже, Ф. Ницше, М. Нордау. Этот раздел позволяет восстановить исходную культурно-эстетическую «платформу», на которой формировалась традиция российского вагнерианства. Наконец, антология снабжена приложениями, где помимо стихотворных текстов с «вагнеровской» тематикой, принадлежащих российским поэтам, представлены информационные материалы, призванные способствовать навигации современного читателя в истории рецепции Вагнера в России, а также исследовательские статьи (из них две впервые переведены с английского языка), целенаправленно посвященные рефлексии феномена вагнерианства с современных междисциплинарных позиций.

⁴¹ Шкуратов В. Историческая психология. – Ростов-н-Д.: Город N, 1994. – С. 78.