

Вагнерианство как культурный феномен

Д. С. ЛАДЖ, У. УЭБЕР, А. Д. СЕССА

Заключение

Наше путешествие по ведущим центрам вагнерианства, возможно, вызвало у читателей головокружение своим разнообразием идей, стилей и позиций, которые осмысливались как часть вагнерианства, но, очевидно, инспирировались также многими другими влияниями. Следовало бы заключить, что это движение во многом вело себя как хамелеон, исключительно искусный в своей способности вписаться в самые разные культурные и политические контексты. Было ли вагнерианство, таким образом, всего лишь средством для достижения других интеллектуальных целей? Если так, не было ли оно скорее лишь культурным обманом? В настоящих заключительных ремарках мы рассмотрим эти вопросы вначале в общем смысле, затем в отношении отдельных стран. Наконец, мы исследуем процесс, в ходе которого увлечение Вагнером перестало быть движением и превратилось в чисто личный энтузиазм, главным образом, эстетического порядка.

Общие характеристики

Хотя сущность вагнерианства, возможно, в конечном итоге подвергнется переоценке, разнообразие его политических направлений свидетельствует об очень важном моменте: о том, что вагнерианство не было «протофашистским» по своей природе. Если имя Вагнера с течением времени всё более ассоциируется с нацизмом и Третьим рейхом, наше исследование показывает некоторые совершенно иные тенденции. Среди национальных движений, которые мы рассматривали, тенденция левого направления была, если уж на то пошло, более обычной, чем правого. В Германии 1850-х годов ранний клан вагнерианцев вокруг Франца Листа заимствовал прогрессивную политическую лексику немецкого либерализма, а также воинственность, которая происходила от революции 1848 – 49 годов. Даже несмотря на то, что движение, поднявшееся вокруг Фестшпильхауса в Байройте, быстро приняло правый характер, он не всегда разделялся музыкально-ориентированными вагнерианцами в других германских городах. Во Франции конца 1850-х ведущие вагнерианцы, включая выдающегося государственного деятеля Эмиля Оливье, были преимущественно либералами или республиканцами.² Хотя в Италии движение было устремлено против «либеральных» (но на практике всё более авторитарных) основателей объединённого государства, оно атаковало новую правящую элиту с точки зрения принципов маззинианского республиканства. В Англии социалистическая интерпретация «Кольца» Джоржем Бернардом Шоу отражала широко распространённую тенденцию использовать вагнеровское творчество в качестве повода для социальных реформ. И кто обвинит благовоспитанных американских вагнерианцев в каких-либо протофашистских амбициях? Пожалуй, наиболее интересное из всех русское движение затронуло своим влиянием фигуры, представлявшие многие линии революционной мысли, включая большевиков, вплоть до 1920-х годов. Несмотря даже на то, что Вагнер был осуждён за участие в Дрезденском восстании 1849 года сразу после его поражения, его концепция театра как массовой силы социальных изменений снова воплощалась в жизнь в России 20 века в качестве революционного идеала.

Печатается по: *Sutton E. Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s. Oxford Univ. Press, 2002. Pp. 88–116.*

Однако давайте не будем преувеличивать левые наклонности этих вагнерианцев. Движение имело смешанную политическую природу и не принадлежало к какой-либо одной политической фракции. Причиной были не только двусмысленные, действительно противоречивые политические заявления Вагнера, но также и то, что его последователи, осмысляя свои политические направления, находили его идеи особенно полезными. Конечно, на протяжении второй половины столетия все крупнейшие школы политической мысли и их ответвления – например, либерализм, республиканство, социализм, – переживали фундаментальные трансформации, хотя и пока ещё без отчётливо заметных результатов. Вагнерианство обеспечивало необходимый контекст, внутри которого интеллектуалы могли попытаться упорядочить свои идеи. Призыв Вагнера к социальному перерождению через театр – утопический элемент его концепции – предлагал как интеллектуальное видение и относительный социальный опыт, так и разнообразный инструментарий, посредством которого мыслители могли оформить свои собственные перспективы на государство и общество. Отсутствие каких-либо партийных ярлыков на вагнерианстве делало это движение подходящим для такой задачи, и его фокусировка на искусстве обеспечивала ему политическое алиби в большинстве мест.

Одним из факторов, усиливших влияние вагнерианства, было затухание после 1850 года либерализма как силы, провоцировавшей социальные изменения. Мы уже рассматривали круг фигур, ассоциируемых с либерализмом, которые обратились к вагнеровским идеям. Случай Эмиля Оливье особенно поучителен, поскольку как бы открыто он ни поддерживал либерализм, он явно не считал его вполне соответствующим своим политическим нуждам, как показывает его поворот к Наполеону III, и он обратился к Вагнеру в тот самый момент, когда начался этот его поворот. Подобным же образом в Англии Дэвид Ирвинг обратился к Вагнеру, очевидно, в поисках более широких интеллектуальных горизонтов и более явного ощущения социального возрождения, чем ему мог предложить либеральный этос. Другие вагнерианцы были злейшими критиками либеральной мысли. В Германии Ганс фон Вольцоген и другие байройтские светила поносили парламентское правительство как коррумпированную, замкнутую в себе институцию и призывали к более глубоко укоренённой политике, основанной на силах и нуждах *народа*. В Италии *Scapigliati* воспользовались вагнерианством, чтобы атаковать либеральное лидерство нового итальянского государства и пересмотреть своё ощущение национальной идентичности. В их смешении массовых и элитарных представлений особенно заметно смещение вагнерианцев в сторону от либерализма и республиканства в поисках новых политических перспектив.

Но привели ли к чему-нибудь эти поиски? Для большинства из тех, кого привлекало их политическое содержание, вагнерианство было в большей степени стартовой позицией, чем финишем. Скорее эвристический приём, чем система мышления, оно не смогло оставить заметного следа в политической и социальной мысли. В случае с Россией и Италией он демонстрировал несомненную жизнеспособность в период расцвета, мало, однако вспоминаемую впоследствии. Лишь в Германии следы этого движения всё-таки удержались в качестве политической силы, поскольку Байройт был вовлечён в националистическую мифологию и затем нашёл своё место в Третьем рейхе. Но даже там живучесть вагнерианства была, по крайней мере, отчасти, делом рук легковёрных вагнерианцев, вроде Вольцогена, кооптированных в новый германский порядок.

Вагнерианство было средством для достижения огромного множества художественных (как и политических) целей. Среди движений, испытавших воздействие вагнерианства, наиболее значительными были, как мы видели, композиторы, группировавшиеся вокруг Ференца Листа, французские импрессионисты в ранние годы существования движения, французские символисты на пике их развития, итальянское *Scapigliati* и последовавшие за ними эстетические движения, английские декаденты и американские трансценденталисты и, наконец, экстраординарное скопление инноваторов

в русской поэзии, театре и балете. Хотя мы в этой книге и не пытались дать окончательную оценку художественному воздействию вагнерианства, мы показали, что в известный период удивительно обширный круг художников и эстетов по всей Европе и Америке говорил на общеупотребимом вагнерианском языке. Вагнерианские идеи стали легко экспортируемы после возбуждающего спора, вызванного работами Мастера 1849 – 1851 годов. Словно комментаторы в разных областях могли надеть маску вагнерианца, чтобы тем лучше играть свои роли в текущей драме художественной полемики.

Однако несмотря на такое разнообразие эти движения поддерживали в общем агрессивный модус существования в рамках художественного авангарда.³ Даже если они имели огромные различия в природе своих идей или художественных тенденций, они позиционировали себя прогрессивными и вперёд смотрящими, оппозиционными филистерским вкусам некоего культурного истеблишмента. Правда, нельзя сказать, что такие вагнерианцы, как Бодлер или Шоу определяли себя частью авангарда, поскольку их эстетические вкусы были слишком индивидуальны для этого.⁴ Но движения, возникавшие вокруг них, всё же демонстрировали такой характер. Самое распространённое убеждение вагнерианцев было разновидностью художественного индивидуализма, утверждением, что искусства должны повернуться к сфере высоких принципов и, таким образом, возродить общество. Мы можем видеть этот сорт идеализма не только в требовании по всей Европе реформы музыкального театра, но также и в критике итальянскими вагнерианцами национального культурного лидерства, в британском течении по направлению к вагнеровской социальной критике и в российских концепциях народного театра. Что самое важное, этот вид идеализма узнаваем по своей потусторонности и упорном настаивании на социальном очищении, выраженном Вольцогеном и другими членами байройтского круга, склонными к правому направлению.

Вагнерианство было, таким образом, центральной силой в эволюции художественного авангарда. Поскольку представление об авангарде впервые наиболее заметно проявилось в культуре парижской богемы 1830-х годов, оно претерпевало важнейшее развитие в период 1871–1914 годов. Вагнерианство было особенно необходимо тем художникам, кто считал себя частью авангарда, поскольку оно предлагало способ исполнения этой интеллектуальной роли и обеспечивало некую позицию, способ ведения эстетической борьбы, стиль хуления старого и продвижения нового. Антимодернизм Генри Тода⁵ и других из байройтского кружка является абсолютным исключением в рамках вагнерианского движения.

Другой характеристикой вагнерианства при всех его национальных манифестациях было стремление использовать Вагнера для приукрашивания своих собственных творческих и критических талантов. В притязаниях ли на создание «вагнерианской» литературы или живописи, в адаптации ли вагнеровских эстетических теорий к структуре романа, применении ли вагнеровской социальной философии для вскрытия неких культурных пороков, или, наконец, в намерении пробудить национальное самосознание созданием новых и более амбициозных театральных святилищ или экстравагантных синтезов искусств, практики вагнерианства, в основном, не довольствовались (по выражению Марка Твена) «поклонением храму Святого Вагнера».¹ Фактически это была именно «творческая» конфронтация вагнеровскому наследию – или тому, что они принимали за вагнеровское наследие, – что особенно раздражало главного хранителя храма, Козиму Вагнер, также как и таких «ординарных» вагнерианцев, как Аженор Боиссер, финансовый покровитель «*Revue Wagnérienne*», который отказался субсидировать журнал, как только в нём начали публиковать символистскую поэзию чаще, чем рецензии на Вагнера.²

¹ См. остроумный отчёт Марка Твена «В храме Святого Вагнера», датированный 2 августа 1891 года и переизданный в работе Роберта Хартфорда «Байройт: ранние годы» (Hartford R. Bayreuth: Early Years. – Cambridge, 1980. – P. 149 – 55.)

² Field G. Evangelist of Race: The Germanic Vision of Houston Stewart Chamberlain. – N.Y., 1981. – P. 67.

Вполне обоснованным будет проявить явный скептицизм в отношении большей части «творческих» достижений вагнерианской мысли. Слишком часто кажется, что они представляли собой попытки претендентов в писатели и художники продвигать своё собственное творчество; некоторые из них продвигали своё дело со столь яростными лозунгами и применяли имя Мастера в таких неожиданных контекстах, что это значило немногим больше, чем дутая реклама. Данная тенденция происходила отчасти от конкурентной атмосферы, вызванной бурной экспансией европейского культурного социума и институций, обслуживавших его – периодики, организаций, движений на протяжении конца 19 столетия.

Различные взгляды на эту проблему были представлены в предыдущих главах. С одной стороны, авторы делали упор на идеализме и искренней решимости вагнерианцев, видя общий дух в их деятельности, который заслуживает того, чтобы быть воспринятым серьёзно. Однако с другой стороны, мы отбросили значительные сомнения относительно реальности или, по крайней мере, плодотворности большей части вагнерианского дискурса. Если мы не согласны с этими вопросами в некоторой степени, различающиеся точки зрения происходят отчасти от неоднородности самого движения, которое привлекало последователей весьма расхожих целей, обязательств, талантов и искущённости.

Но как насчёт музыки? Вагнер позиционировал себя как нечто большее, чем просто музыкант, и следствием этих притязаний оказалось, возможно, только то, что абсолютистские претензии, которые он порой изъяснял относительно своего искусства и взятой им на себя роли гения реформ, зачастую предшествовали основательному знанию его музыки в раздувании того, что Дж. Рауботам называл «вагнеровский пузырь».³ Удивительно ли, что, повиснув однажды в воздухе, эта ослепительная конструкция поддерживалась в движении скорее литературно-философским горячим воздухом, чем гораздо более прохладной струёй музыкального анализа. Теодор де Визева⁶ метко суммировал центральный постулат вагнерианства, когда во введении к серии своих эссе о Вагнере сделал наблюдение, что «великие произведения не нуждаются в известности, чтобы изменить людской род».⁴

Однако в некоторых местах эта музыка значила для вагнерианского движения очень многое. Это было, безусловно, верным для первых эпизодов вагнерианства, имевших место в Веймаре и Лейпциге в 1850-е годы, а также для венского движения, в котором сыграли центральную роль Густав Малер и Гуго Вольф. Кроме того, нам не следует быстро расправляться с театральными привычками многих английских вагнерианцев; есть все основания верить тому, что Шоу и многих его последователей-вагнерианцев эта музыка глубоко волновала. Действительно, трудно представить, как столь влиятельная мифология смогла бы вырасти вокруг Вагнера, если бы многие из его учеников не были «обращены» в неё всеподавляющим опытом его музыкальных драм. Поглощённость элементарными эмоциями – подсознанием – в вагнерианском дискурсе была вызвана, по крайней мере, изначально уникальной природой этого музыкально-драматического опыта. Даже юные поэты, связанные с «*Revue Wagnérienne*», которые подхватили эти идеи, не пройдя самостоятельно через этот эстетический опыт, испытали его влияние через «вторые руки», а не просто постулировали свою веру в полном вакууме.

³ Rowbotham J.F. The Wagner Bubble //Nineteen Century, 24 (Oct. 1888). – P. 67.

⁴ Цит. по: Beckett L. Wagner and His Critics //The Wagner Companion /Burbidge P., Sutton R., ed. – N.Y., 1979. – P. 368.

Национальные центры

Направление, принятое со временем германским вагнерианством, не может быть понято без отсылки к Байройту, который служил своего рода Ватиканом, где правоверные искали руководства. «Преданнейшие из преданных», толпившиеся вокруг виллы Ванфрид, считали себя в курсе последнего слова в вопросах вагнеровской доктрины, и они, конечно, рассуждали с видом непогрешимости. Когда их оспаривал или задавал вопрос некий заблудший приспешник, они могли отвечать и отвечали угрозами отлучения. Конечно, даже во «внутреннем круге» возникали междоусобные ссоры, так что байройтское ученичество никогда не было столь гомогенным, как могло показаться со стороны, и оно, безусловно, не обходилось без мятежного духа.

Не обходилось и без оценки Байройта в качестве источника информации и разъяснения всего касающегося художественного наследия, которое он стремился увековечить. Даже наименее одарённые в критике среди байройтских учеников, вроде Вольцогена и Глазенаппа, предоставляли необходимый сервис благодаря своему набожному хранению зачастую таинственной вагнерианы, а более талантливые интерпретаторы, как Штейн и Чемберлен, проделывали довольно впечатляющую работу. И, тем не менее, по общему впечатлению, здесь едва ли представлены выдающиеся интеллектуальные достижения. Действительно, при рассмотрении с более широкой перспективы имперской и веймарской интеллектуальной истории, Байройт выделяется не своим блеском, но своей посредственностью. Мы можем сослаться здесь не столько на сами фестивали (хотя они, безусловно, имели художественные недостатки), сколько на интеллектуальную продукцию байройтского кружка, в особенности ту, которая отражена в домашнем журнале «Bayreuther Blätter». Этот корпус работ, взятый в целом, отличается раздражительным мракобесием, ограниченностью и монументальной скукой. Более того, несмотря на высокую оценку самим Вагнером экзотической *Sinnlichkeit* (чувственности), байройтское вагнерианство было, по существу, ханжеским, суровым и аскетическим. Его истинно руководящим духом после смерти Вагнера была Козима, и она как моральный арбитр Байройта ещё раз доказала, что никто так не набожен, как кающийся грешник. Атмосфера под её управлением была не просто набожная – она была жёстко консервативная, непоколебимо противостоя модернистским тенденциям в политике и культуре. Будучи космополитичным в том смысле, что он удовлетворял интернациональную аудиторию, Байройт был, в сущности, германоцентричен и обращён на себя: он стремился быть памятником превосходства германской культуры. Тем не менее, одна из ироний байройтского предприятия как целого была его неспособность (или, точнее, нежелание) принимать самые мощные таланты немецкой интеллектуальной и культурной жизни. В особенности это можно видеть в «Bayreuther Blätter». Наиболее известные немецкие интеллектуалы и писатели редко когда-либо появлялись на его страницах. Если внимательно просмотреть этот журнал и обнаружить один-единственный вклад немецкого писателя первого ранга (эссе Фонтане⁵), то можно столкнуться с одним из ограничений байройтского вагнерианства. Если вспомнить, что наиболее знаменитые немецкие комментаторы Вагнера Фридрих Ницше и Томас Манн прекрасно обходились без байройтской орбиты, то можно столкнуться с другим.⁶

Если байройтский *Wagnerismus* кажется довольно скучным по сравнению с критикой Вагнера Ницше и Манном (или более поздними комментариями Т. Адорно и Ганса Мейера⁷), он ещё скучнее в сопоставлении с качеством воображения французского *wagnérisme*. В отличие от коллег из Байройта, люди, запустившие *wagnérisme* во Франции,

⁵ Статья о Виллибальде Алексисе, изданная в «Bayreuther Blätter» в 1882 году.

⁶ Koppen E. Dekadenter Wagnerismus (Berlin, 1973), p. 83.

⁷ См. в особенности: Adorno T. Versuch über Wagner (Frankfurt, 1952), Mayer H. Anmerkungen zu Richard Wagner (Frankfurt, 1966).

были одними из самых выдающихся, хотя и очень противоречивых, художников и интеллектуалов своего времени. От Бодлера и Нерваля до Малларме и Мендеса французский литературный авангард рассматривал Рихарда Вагнера как источник вдохновения для собственного творчества.⁷ Они основали журнал «Revue Wagnérienne», задуманный, чтобы служить форумом для их творческой конфронтации с Мастером.⁸ В ходе этой интеллектуальной конфронтации они создали внушительный корпус эстетической теории и символистской поэзии, исключительно экспериментальной по технике и подразумевавшей использование вагнеровского наследия в текущей войне «идеализма против материализма, поэзии против науки».⁸

Проблема всего этого рискованного предприятия состояла в том, что, как уже говорилось ранее, оно зачастую базировалось на очень слабой связи с вагнеровским творчеством, поскольку большинство этих wagnéristes не имело возможности посетить многие из опер Вагнера, и только немногие владели немецким достаточно хорошо, чтобы прорваться через его прозаические работы в оригинале. Вот почему юный Хьюстон Стюарт Чемберлен был столь незаменим для едва оперившегося «Revue Wagnérienne»: он был фактически единственным человеком во Франции, который со всей авторитетностью мог дать отчёт о полном спектре творчества Вагнера.⁹ Становится понятным также, почему столь многие из инспирированных Вагнером творческих усилий wagnéristes, будучи стилистически интересными, оставались довольно проблематичными с художественной и интеллектуальной точки зрения. В своих попытках адаптировать эстетические теории, которые они понимали лишь отчасти, или комментировать музыкальные драмы, которые они лишь в редких случаях видели своими глазами, авторы «Revue Wagnérienne», по заключению одного обозревателя, не смогли создать «ни хорошего искусства, ни компетентной критики».¹⁰

Хотя это последнее суждение, возможно, слишком сурово, безусловно верно то, что литераторы и интеллектуалы-вагнерианцы, объединявшиеся в «Revue Wagnérienne», вызывали мало доверия у растущего сегмента французской музыкальной общественности, которая хотела прежде всего побольше узнать о вагнеровской музыке. Кроме того, этот журнал едва ли может служить адекватным гидом по рецепции вагнеровских работ во Франции и, во всяком случае, он не сделал Париж, по смелому заявлению Джеквиса Барзуна,⁹ «более вагнерианским, чем родина Мастера».¹¹ Если музыка Вагнера действительно завоёвывала всё большую популярность во Франции в последней трети столетия, это происходило не столько благодаря вкладу Дюжардена и его журнала, сколько благодаря усилиям французских оперных постановщиков, которые в эти годы регулярно ставили вагнеровские музыкальные драмы (хотя, можно добавить, менее регулярно, чем в Лондоне, не говоря уже о Мюнхене), а также французских пилигримов в Байройт, которые были в указанный период 1880-х более преданной публикой, чем сами немцы.¹²

Если мода на Вагнера во Франции была сильнее «Revue Wagnérienne», то *wagnérisme* был сильнее эстетики авангарда. Привлекательность Вагнера для французской интеллигенции была вызвана не только восприятием его как стилистического инноватора, но также и видением его как политического радикала. Как продемонстрировал Джеральд Турбо,¹⁰ Вагнер стал близок либерально-республиканским салонам в конце 1850 – начале 1860-х, что послужило одной из главных причин, по которой Наполеон III, внезапно обеспокоенный мнением придворных либералов, так сильно желал финансировать злосчастную парижскую премьеру «Тангейзера» в 1861 году. Популярность Вагнера в «прогрессивных» кругах Франции пережила патронаж Наполеона III, также как и

⁸ Цитата Х. С. Чемберлена привед. по работе: Field, *Evangelist of Race*, p. 65.

⁹ *Ibid.*, pp. 64 – 70.

¹⁰ Beckett, *Wagner and His Critics*, p. 369.

¹¹ Barzun J. *Darwin, Marx, Wagner: Critique of a Heritage*, 2d ed. – N.Y., 1958. – P. 289.

¹² Hartford, Bayreuth: *The Early Years*, p. 188.

политическую напряжённость 1870–1880-х. Действительно, хотя Париж и не был «более вагнерианским, чем родина Мастера», французская либеральная интеллигенция и художественный авангард были, безусловно, более захвачены Вагнером, чем их коллеги в Германии, где *Wagnerismus* вскоре пал под напором байройтского консерватизма.

Французские интеллектуалы не только первыми дали название движению, которое мы обсуждаем (термин *wagnérisme* появился раньше, чем *Wagnerismus* и *Wagnerism*), они также способствовали распространению вагнеровского культа в большинстве других европейских стран. Действительно, можно прийти к выводу, что французский *wagnérisme*, будучи явно более «экспортируемым», чем всё более германоцентричный *Wagnerism*, оказался главной моделью в европейской художественно-интеллектуальной конфронтации с Вагнером в этот период. В России и Англии мы находим немало важных «вагнеровских» интеллектуалов, впервые познакомившихся с творчеством Мастера по работам таких французских интерпретаторов, как Бодлер, Шюре и Лиштанберже.

В Италии Вагнер стал именем, с которым следовало считаться, гораздо раньше, чем о его музыке узнало большинство из тех, кто толковал о нём. Одно лишь его имя, которое уже в 1860-е годы ассоциировалось с иконоборческим штурмом всего традиционного и приличного, вызывало столь сильные обертоны, что оно вошло в применение и как ярлык всего отличного от нормы, и как эпитет к расшатыванию устоев, почти равному беспределу. Вагнеровское искусство воспринималось многими итальянцами как угроза их собственным оперным традициям и даже их чувству национальной идентичности. И, несмотря на это выдающийся национальный поэт-солдат Габриэле д'Аннунцио смог взять вагнеровское дело в свои руки и адаптировать некоторые социально-политические идеалы композитора к потребностям обновлённого «объединённого» национализма. Также, как и Вагнер, д'Аннунцио видел в художественной революции необходимую предтечу социально-политическому обновлению и, подобно Вагнеру, был уверен, что артист-воин (не наёмный политик) должен принять лидерство в возвращении своей стране былого величия. Конечно, рассуждения д'Аннунцио, не говоря уже о его пламенных творениях, ни в коем случае не соответствовали славянским имитациям примера Мастера. Его «вагнерианские» романы отсылали к темам музыкальных драм и выдвигали на первый план персонажей, сделанных явно с вагнеровского слепка, но их основной *raison d'être* была живая критика современного итальянского общества, общества, которое д'Аннунцио видел слабохарактерным и лишённым героической воли.¹¹ Сходным образом в его донкихотском предприятии Фьюме было что-то от Байройта, в его грандиозном сплаве поэзии, музыки и «героической» политики, тем не менее, в своей массовой хореографии «sacro egoismo» оно отсылало скорее к шедшим в это время зрелищам Рима и Нуремберга, чем к байройтским фестивалям.

В Италии вагнерианская волна поднялась в 1890-х годах вместе с формацией болонского собрания членов *Associazione Riccardo Wagner* и изданием ещё одного недолговечного вагнерианского журнала «*Cronaca Wagneriana*». Это последнее предприятие отличалось от его французского предшественника, «*Revue Wagnérienne*», тем, что оно не привлекало выдающиеся литературные таланты и не служило средством для честолюбивых художественных авантюр. Задавшись целью содействовать прояснению всех противоречивых и полемических вопросов, окружавших Мастера, оно преуспело только в том, что предлагало его название: *хронике* вагнеровских представлений и паломничеств в Байройт. Однако, фиксируя всё возраставшее число этих событий, оно показывало тем самым, что вагнеровская музыка становилась обычным явлением национальной культуры, невзирая на продолжавшуюся – хотя постепенно уменьшавшуюся – оппозицию этому «чужому» искусству. К Первой мировой войне итальянская вагнерианская мания уже, безусловно, ослабла, но вагнеровские сочинения прочно закрепились в оперном репертуаре этой страны.

В России вагнерианство, так же, как и индустриализация, появилось на сцене поздно: оно не «прорывалось» – как некоторые экономисты любят говорить об индустриальных революциях – вплоть до 1890-х годов. Действительно, существовала некая связь между этими двумя феноменами постольку, поскольку вагнерианское движение в России было, по крайней мере, отчасти, воспламенено реакцией против моральных, культурных и политических ценностей, что кажется имплицитным в индустриальной модернизации страны. Кроме того, как и в Италии, российская рецепция вагнеровских сочинений и адаптация его идей должны были многое решить в фундаментальных вопросах национальной идентичности и целей. Ранние последователи Вагнера в России (которые также в той или иной мере были последователями Ницше) были уверены, что эти «западные» мастера могли привести их к более верному пониманию собственной национальной культуры, даже несмотря на то, что сущность этой культуры могла лежать в стороне от западных традиций. Вот почему российское вагнерианство было столь плотно переплетено с такими ключевыми нитями национального гобелена, как религиозный мистицизм и примитивный анархо-коммунизм. Приверженцы этих движений, как и символисты, которые также видели в Вагнере источник вдохновения, заметно различались в том, что они находили необходимым или пригодным в наследии Мастера. Однако их объединяло желание привнести в это наследие отчётливый русский дух. Это было очевидным в случае с мистиками и революционерами, но это было также верным и для заметно более вестернизированных эстетов. Русский балет, как показывает Бёрнис Розенталь, поднялся до «русификации Gesamtkunstwerk'a».¹² «Мир искусства» отличался честолюбивой космополитичностью по своему размаху, неизменно печатая переводы французских и немецких интерпретаторов вагнеровских сочинений и держа своих читателей в курсе последних тенденций европейского искусства, но он был сфокусирован на том, как применить эти посторонние влияния в культурном обновлении России.

Словно навёрстывая упущенное, российские вагнерианцы в первые годы нового столетия вовлекались в шквал деятельности ради их дела. Постановки музыкальных драм следовали одна за другой так же, как и переводы большинства прозаических работ Мастера и важных исследований Шюре и Лиштанберже. Здесь, как и везде, интеллектуалы-авангардисты играли ключевую роль в распространении вагнерианства, хотя и императорский двор, в особенности немка по происхождению, императрица Александра и директор Мариинского театра князь Волконский также способствовали продвижению спектаклей Мастера в Санкт-Петербурге. В этом отношении Россия едва ли была уникальной: в Германии, Франции и Англии вагнеровское дело получало поддержку и благословение монархов в ключевые моменты своего развития.

Необычной чертой российского опыта было то, что там вагнерианцы применили вагнеровские идеи в успешном осуществлении политической и социальной революции. Революционный идеализм, присущий Вагнеру на ранних этапах карьеры, нашёл практическое приложение не в Германии, а в отдалённой России, где такие радикальные вагнерианцы как Иванов, Чулков, Блок и Луначарский¹³ примешивали вагнеровскую эстетику к собственному, чисто русскому сплаву мистицизма, неопопулизма и революционных устремлений. Обращаясь в первую очередь к юному Вагнеру за вдохновением, они отражали опыт своего соотечественника Ленина по возрождению раннего Маркса.¹³ В обоих случаях, достаточно ироничных, первоначальный волюнтаристский импульс, потерпевший крушение в своей стране, получал окончательную реализацию у нации, воплощавшей политическую и культурную реакцию. Вагнерианство сыграло свою роль в российском революционном движении между 1905 годом и ранним советским периодом, но оно не смогло переносить переход к «социалистическому реализму» дольше, чем гуманизм раннего Маркса, который смог вынести нагрузку политического диктаторства. Вагнерианство достигло своего

¹³ Об использовании Лениным идей Маркса см.: *Liechtheim G. Marxism: A Historical and Critical Study.*

революционного пика в России, но оно не имело длительного воздействия на общество, возникшее в конце концов из «Дионисийского хаоса» этих опьяняющих лет.

В отличие от шаткой российской автократии английские политические институты конца 19 – начала 20 веков были достаточно гибкими, чтобы претерпеть существенные реформы, не пав жертвой перманентной революции. Нельзя сказать, однако, что политические, социальные и, наконец, культурные изменения, затронувшие Англию в Викторианский и Эдвардианский периоды, были незначительными или безболезненными. Конечно, индустриализация страны долго была источником сильных социальных и культурных потрясений – столь же сильных, как в середине 19 столетия, когда этот процесс достиг зенита во время выставки в Хрустальном дворце. Эта выставка положила начало контрдвижению, посвящённому противостоянию результатам индустриальной модернизации английской культуры и общества. Фактически, контрреволюция присутствовала и в самом Хрустальном дворце, в который были помещены не только последние инженерные и технологические чудеса, но также и средневековый двор Августуса Пюгена, чей неоготический этос оспаривал господствовавшие тогда замечания, что быть англичанином значит быть приверженцем паровых двигателей, сатанинских мельниц и манчестерского либерализма.¹⁴ По недавнему утверждению Мартина Винера, этот антииндустриальный вызов, мотивированный ностальгией по старой сельской Англии ферм и коттеджей, усиливался к концу столетия; со временем он столь преуспел в переориентации самоощущения англичанина, что способствовал последовавшему вскоре падению этой страны в качестве индустриальной нации.¹⁴ Винер не упоминает английских интерпретаторов Вагнера в связи с этим процессом, но он вполне обоснованно мог это сделать. В нашем случае Энн Сесса показала, что вагнерианство утвердилось в Англии как часть этого текущего национального процесса переоценки утилитарных ценностей, технологического «прогресса» и традиционных религиозных практик.¹⁵ Английский вагнерианец Эштон Эллис резюмировал этот импульс и важность Вагнера для него, когда утверждал, что музыка Мастера и его идеи могли бы помочь освободить человеческий род «от сдавливающих тисков научного материализма», поскольку «ещё ни в какие времена не было столь широко распространено желание изучить все вещи и исторгнуть силой некоторые из скрытых секретов того, что над или вне материи».¹⁵

Эта особая интерпретация значения и значимости Вагнера не была лишь чисто английской; подобные перспективы становились очевидными во всех европейских (а также американском) движениях вагнерианства. Не было по-настоящему уникальным и вагнерианство английских декадентов: Уайльд, Бердслей и Мур¹⁶ – все пришли к Вагнеру через заднюю дверь французской эстетики, и применение, которое они нашли его наследию, имело много общего с экспериментами группы «Revue Wagnérienne». Что касается другого главного направления английского вагнерианства, описанного Сесса, социального мелиористского лагеря, даже несколько более своеобразный подход Шоу к творчеству Мастера многим обязан ницшеанским новаторским интерпретациям, также, как, возможно, и Марксу, которого Шоу читал во время работы над своим знаменитым анализом «Кольца».¹⁷ Действительно, один из наиболее интригующих аспектов английского вагнерианства – это степень, в которой оно отразило, как в страсти к вагнеровским произведениям в целом, так и в способе интерпретации и адаптации этих сочинений, растущую восприимчивость к культурным стимулам с континента. Здесь, как и в связной с этим переоценке классического либерализма и индустриального прогресса, локальное вагнерианское движение сыграло небольшую, но важную роль в постепенной переориентации английской культуры в конце 19 века.

¹⁴ *Weiner M.* English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850–1980. – Cambridge, 1981.

¹⁵ *Эллис В.А.* Рихард Вагнер как поэт, музыкант и мистик. Доклад, прочитанный на заседании Общества поддержки искусств. 3 февраля 1887. (Ellis W.A. Richard Wagner as Poet, Musician and Mystic. – P. 26). Рукопись хранится в Британском музее.

Однако, отмечая параллели между английским и континентальным вагнерианством, мы не должны упускать из виду то, в чём английский опыт мог отклоняться от европейских моделей. Один из примеров этого, как кажется, связан с курьёзной потребностью сделать Вагнера пригодным для христианства (и христианства для Вагнера) – потребностью, которая охватила столь многих английских и американских вагнерианцев. Конечно, подобные примеры встречаются по всей Европе и в особенности в России, но акцент в попытках совместить Вагнера с христианством был особенно силён в англосаксонских странах. Если мы спросим, почему это могло произойти, ответ вполне может заключаться в связи между вагнерианством и теми культурными /нравственными сомнениями в отношении индустриализации, которые обсуждались выше: вагнерианцы-христиане, такие как Питер Форсит и Вашингтон Глэдден,¹⁸ явно надеялись, что христианство, обновлённое через вагнеровскую духовность, может более эффективно смягчить острые края индустриально-капиталистического общества.

Эта попытка совместить христианство с влиянием, которое более традиционные верующие зачастую воспринимали как морально разлагающее, если не сатанинское, немного напоминает нам подобные попытки христианизированного дарвинизма в 19 столетии. Здесь также либерально настроенные христиане чувствовали влечение к идее, которая, если её как-нибудь не приручить интеллектуально, могла привести к какой-нибудь авантюрной ереси. Но если Дарвин создавал сложную ситуацию для христиан, то Вагнер (за исключением своего скандального образа жизни) этого не делал. Действительно, туманный спиритизм его последних произведений хорошо гармонировал с обновлённым христианством, поскольку они были столь неортодоксальными. Процесс примирения не обходился без своих сложностей и абсурда. Иногда он терпел полное поражение, попытка сделать Вагнера христианским уступала место более диковинным стремлениям сделать его теософистом, политзаговорщиком, буддистским гуру или, наконец (в Лос-Анджелесе, конечно), «курьером от музыки нового века».

Германские истоки многих английских и американских эмигрантских групп также оказывали своё воздействие на характер вагнерианства в англосаксонских странах. Как в Англии, так и в Америке местные общества немецких эмигрантов играли исключительно решающую роль в распространении вагнеровского влияния среди граждан усыновивших их стран. Эти немецкие переселенцы зачастую сами были профессиональными музыкантами, и они были выдающимися носителями того «музыкального идеализма» (по терминологии Уильяма Уэбера), который трансформировал музыкальный вкус в конце 19 столетия.¹⁹ Кроме того, их почитание Вагнера было достаточно самозабвенным, чтобы самостоятельно познакомиться с литературными трудами Мастера и перевести эти работы для назидания (и зачастую мистификации) англоязычной аудитории. Поскольку они постепенно завоёвывали всё больше местных жителей, вагнерианские движения в Англии и Америке со временем утрачивали чисто немецкий имидж, что было особенно заметно в полемиках местных антивагнерианцев. Однако безусловно немецкое или, точнее говоря, байройтское влияние сохранялось. Его можно увидеть прежде всего в английском недолго просуществовавшем журнале «The Meister», который, казалось бы, был инспирирован «Revue Wagnérienne», но фактически был гораздо ближе по стилю и по духу к «Bayreuther Blätter». Как и этот последний журнал, «The Meister» исходил из предположения, что литературные труды Вагнера были фактически столь же важны, как и его музыка, и задокументировал это представление публикацией пространных цитат из вагнеровских работ. Так же, как и «Blätter», «The Meister» не преуспел в привлечении выдающихся авторов (даже крупных писателей по вагнериане) на свои страницы. Самому знаменитому английскому вагнерианцу Джорджу Бернарду Шоу было бы нечего делать в этом журнале, так как он считал его невозмутимостью антивагнерианской. «Очевидное нежелание «The Meister» провоцировать враждебность было совсем не той эмоцией, которую выражал сам Мастер», замечал он.¹⁶

¹⁶ Shaw G.B. London Music in 1888–1890 as heard by Corno di Bassetto. – London, 1937. – P. 50.

Мы говорили здесь об «англосаксонском» вагнерианстве, поскольку английское и американское вагнерианские движения имели много общего. Но американские вагнерианцы не просто соперничали со своими английскими или французскими, итальянскими и российскими коллегами. Ни власть этих европейских примеров, ни германские корни многих первых учеников Нового Света не помешали переводу вагнеровского наследия в уникальную американскую идиому. Уникальность американского опыта можно понять. Среди обсуждаемых здесь стран США были единственной страной, где Мастер никогда не бывал. Возможно, по данной причине именно об этой стране он питал самые романтические фантазии. Подобно своему соотечественнику Калру Маю, нога которого тоже никогда не ступала на американский берег,²⁰ он предпочитал видеть в Новом Свете последнее пристанище истинного благоденствия, а также обетованную землю безграничных финансовых возможностей. Он часто грозился собрать вещи и уехать туда – в страну, где его подобающе примут и должным образом профинансируют. Уже говорилось, что к концу жизни он фантазировал, что сможет собрать достаточно денег путём открытия абонемента, чтобы основать новый фестиваль и артистическую школу в Миннесоте.¹⁷ Американцы, со своей стороны, вернули комплимент. Ещё в 1855 году, сообщает Энн Сесса, двое покровителей из Чикаго обещали Вагнеру крупные суммы – в надежде, конечно, заработать ещё больше, – чтобы заманить в Штаты эту последнюю звезду европейской культуры. Что их привлекало, помимо надежды на финансовые выгоды? Конечно, музыка, но также и личность: в глазах американцев Вагнер мог предстать не только великим артистом, но и великим антрепренёром; он знал, как заставить вещи – *большие* вещи – существовать. (Можно сказать, что данным представлением эти учредители замкнули круг романтической фантазии: если Вагнер мог превратить американцев в богатых, хотя ещё и непорочных идеалистов, те, напротив, могли превратить его в художественного «проныру», в изобилии наделённого «предприимчивостью янки»).

Музыкальные учредители были не единственными американцами, которых интересовало, что Вагнер мог сделать для Нового Света. Если было немало американцев, которые смотрели косо на моральные качества Мастера, то помимо этого существовала и важная группа «высоколобых» культурных арбитров, связанных с «серьёзными» журналами, которые надеялись, что его творчество может оказать цивилизованное воздействие на американскую чувственность. Такие критики, как У.Ф. Апторп, ценили Вагнера за его моральный идеализм, который, как они были уверены, гармонировал по своей сути с идеалами трансцендентализма Новой Англии.²¹ Его влияние, тщательно профильтрованное сквозь собственные плотные цензурные завесы этих критиков, помогло бы американцам сгладить неровные края их развивающейся культуры. С этой позиции вагнеровский дискурс едва ли можно было считать революционным: он, конечно, не подорвал бы три центральных постулата – веру в вечные моральные истины, уверенность, что человеческая натура поддаётся улучшению и улучшается, убеждение, что культура может облагораживать, – бывшие опорой американской культуры 19 столетия и источником её «невинности», которой вскоре предстояло быть разбитой вдребезги.¹⁸ Вагнерианство не сыграло заметной роли в потере этой невинности в годы, непосредственно предшествовавшие вступлению Америки в Первую мировую войну. Соединённые Штаты никогда не порождали «декадентского» вагнерианского авангарда, который смог бы показать соотечественникам совсем другую сторону наследия Мастера и таким образом скомпрометировать его полезность для сил морального подъёма. Даже пережитки американского вагнерианства, которые всплыли после Первой мировой войны только для того, чтобы вновь быть отодвинутыми во время Второй, избежали сколько-

¹⁷ Gutman R. Richard Wagner. – Harmondsworth, 1971. – P. 568.

¹⁸ May H. The End of American Innocence. – Chicago, 1964.

нибудь серьёзной конфронтации с тем, что Томас Манн называл «тонким развратом» и «дьявольским артистизмом» Рихарда Вагнера.¹⁹

Закат вагнерианства

«Где бы ты ни оказался, – писал Маркс в 1876 году, – везде докучают вопросом: «Что вы думаете о Рихарде Вагнере?». Сам Маркс знал, что думать – Вагнер нелепый шарлатан, – и он был явно встревожен всей суматохой вокруг того, что он называл «дурацким фестивалем *Staatsmusikant'a* Вагнера в Байройте».²⁰

У Маркса были причины для беспокойства. Радикальные принципы, присущие литературному тексту вагнеровского «Кольца», могли быть вдохновлены более ранним знакомством Мастера с работами Гегеля и Фейербаха, но конечный продукт, представленный в Байройте в 1876 году, едва ли впечатлял людей в качестве проявления «научного» социализма. Скорее, он предлагал своей, по большей части буржуазной, аудитории освобождение или временный приют от мира, который стал слишком «демистифицированным» (если воспользоваться термином Макса Вебера²²) вследствие давления индустриальной модернизации. Чего Вагнер в конце концов достиг, так это своего рода новой мистификации, или мифологизации, довольно реальных социальных вопросов, благодаря своему неотразимому применению мифа, хотя, конечно, он воплощал эти мифы в жизнь, пользуясь новейшей сценической машинерией и самой «реалистической» (по крайней мере, по традиционным оперным стандартам) драматургической техникой. Его огромная привлекательность заключалась в непревзойдённой способности как «сделать правдоподобным мир мифа и мечты»,²¹ так и, наоборот, растворить мир повседневной реальности во всепоглощающем мифе.

Мы имеем бесчисленные характеристики способности Вагнера «перенести» своих почитателей из их бледного повседневного существования в мир власти, жизненной силы, тайны и любви – путешествие, которое мгновенно пробуждало магическую интуицию внутренней жизни и обещало примирить человека с природой. Ромен Роллан,²³ описывая увлечение его поколения Вагнером, утверждал, что

«если мы чувствовали потребность в этой музыке, то это оттого, что она была для нас не смертью, а жизнью. Стеснённые искусственностью города, далёкие от деятельности, либо природы, либо от сколь-нибудь здоровой или реальной жизни, мы раскрывались под влиянием этой благородной музыки – музыки, которая шла из самого сердца, наполненного пониманием слова и дыхания природы. В «Майстерзингерах», «Тристане» и «Зигфриде» мы находили радость, любовь и энергию, которых нам так не хватало».²²

В Вагнеровской музыке, писал английский романист Джордж Мур, «искусство и природа прекращают свою привычную борьбу».²³ Поэтому он и его собратья-пилигримы в «сельскую идиллию» Байройта могли слушать эти «экзальтированные мелодии» и освободиться от изоляции, установленной требованиями природы, покорённой изобретениями.

Можно с уверенностью сказать, что Роллан и Мур артикулировали чувства, которые воодушевляли тысячи других, кто в расцвете увлечения Вагнером толпами направлялся стать свидетелем искусства Мастера в Байройте или в оперных театрах и концертных залах по всей Европе и Америке. Вероятно, можно столь же уверенно сказать, что эти же или очень похожие чувства продолжают воодушевлять некоторых энтузиастов

¹⁹ *Mann Th. Wagner und unsere Zeit.* – Berlin, 1943. – P. 60.

²⁰ Цит. по: *Craig G. The Germans.* – N.Y., 1982. – P. 198.

²¹ *Ibid.*

²² *Rolland R. Musicians of Today,* Mary Blaiklock, tr. – London, 1915.

²³ *Moore G. Ave.* – London, 1911. – P. 209.

Вагнера и в наши дни – воодушевлять тех, по крайней мере, кто всё ещё может быть *transproté*, невзирая на парализующие эффекты нашей электронной цивилизации.

Но если вагнеровское искусство до сих пор сохранило власть повсюду вдохновлять избранную аудиторию, вагнерианство в смысле, описываемом в работах этого тома, – что-то наподобие крестового похода и склонности (опять же, по словам Ромена Роллана) «видеть и судить целый мир в свете Байройта»²⁴ – продлилось долго, но умерло. Конечно, оно умерло не в одно мгновение, но, скорее, в манере драматического героя, который способен издать несколько дюжин финальных реплик, уже будучи смертельно раненым. Но что интересует нас здесь, так это не продолжительность финальных конвульсий, а факт самой гибели: что её вызвало? Какие тенденции европейской культуры и политики нашего века объединились, чтобы покончить с этим самым курьёзным из культурно-политических «измов»?

В той степени, в которой международное вагнерианское движение зависело от поддержки известных авангардных культурных фракций, оно должно было обязательно ослабнуть, как только эти группы уступили путь интеллектуальным движениям с иными стилями и интересами. Как хорошо известно, начало 20 века было эрой резких культурных и интеллектуальных изменений; пристрастия одного «круга», клики или школы редко становились пристрастиями другой. Говоря более конкретно: Вагнер мог в значительной степени характеризовать (пусть даже и в качестве отвлекающего манёвра²⁵) интеллектуальное меню французских символистов, но он не был даже *hors d'oeuvre* (закуской) прото-дадаистов «*Banquet Years*».²⁶ Культурный стиль, развиваемый такими художниками и интеллектуалами, как Анри Руссо, Эрик Сати, Альфред Жарри и Гийом Аполлинер с их детской непочтительностью и абсурдистскими фантазиями, далеко отошёл от программного дидактизма вагнеровской музыки, не говоря уже о его прозе.²⁴ Этот стиль, по наблюдению Роджера Шаттакка, был своеобразным и совсем не тевтонским: Сати, замечает он, «никогда не приходилось бывать в Германии».²⁷

По другую сторону Ла-Манша, в Англии, Вагнер был дорог декадентским эстетам *fin-de-siècle*, и он продолжал сохранять важное значение в Эдвардианской культуре. Как замечает Джон ди Гаэтани, «каждый (в этот период), кто считал себя интеллектуалом в принципе, должен был что-нибудь знать о Вагнере».²⁸ Конечно, члены влиятельной группы «Блумсбери» считали себя интеллектуалами, и они действительно кое-что знали о Вагнере.²⁵ Однако их реакция на его искусство ни в коем случае не была перманентно восторженной, и, возможно, с перспективы «Блумсбери» мы можем обнаружить известное охлаждение вагнерианского пожара. На одном полюсе Саксон Сидней Тёрнер явно был пылким вагнерианцем, посетившим не менее трёхсот спектаклей.²⁹ Леонард Вулф представляет противоположный полюс: хотя и признавая «Кольцо» шедевром, он находил его, как и другие вагнеровские произведения, «нестерпимо монотонным и скучным».³⁰ Отношение к Вагнеру его жены Вирджинии²⁶ было более амбивалентным и более интересным. По словам Леонарда, в первые годы столетия она ездила в Байройт «ритуалистически».³¹ Однако единственный доступный нам отчёт о её реакции на вагнеровский фестиваль изложен в форме продолжительного эссе, написанного ею для «*Times*» в 1909 году.³² Из этого отчёта явствует, что она была глубоко тронута «Парсифалем», увиденным ею в тот сезон. Однако в то же время она признавалась, что была сбита с толку своим «незнанием идей», а также музыкой, которая не поддавалась

²⁴ Rolland, *Musicians of Today*, pp. 253 – 54.

²⁵ Beckett, *Wagner and His Critics*, p. 369.

²⁶ *Shattuck R. The Banquet Years*. – N.Y., 1968.

²⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁸ *DiGaetani J. Richard Wagner and the Modern British Novel*. – Cranbury, N.J., 1978. – P. 110.

²⁹ *Bell Q. Virginia Woolf*, 2 vols. – Lond., 1972. – I, 149.

³⁰ *Woolf L. Beginning Again*. – N.-Y., 1964. – P. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² Эта работа переиздана в: *Hartford, Bayreuth: The Early Years*, pp. 247 – 250.

переводу «в наши старые средства» языка и рациональному анализу.³³ В конце концов, байройтская сцена начала угнетать её – «вульгарность немцев удивительна», писала она сестре,³⁴ – и её было невозможно убедить вернуться туда.³⁵

Конечно, ни «Блумсбери», ни группа Руссо-Сати не имели последнего слова в культурных вкусах Англии и Франции, и их влияние не могло ни создать, ни разрушить популярности Вагнера. Как уже замечалось ранее, вагнеровская музыка оставалась очень в моде в Англии и на континенте, по крайней мере, до войны, и частные аллюзии на его творчество в романах этого времени говорят о том, что его имя продолжало вызывать некоторую дрожь.³⁶ Тем не менее, исключая выдающийся пример России, есть ощущение, что в канун войны (не говоря уже о 1920-х годах) вагнеровское наследие уже не играло больше столь важной роли для европейского авангарда, как это было в конце 19 столетия.

Если вагнерианство начинало слегка подрагивать от переменчивого ветра культурной моды, ещё труднее ему было выдержать штормовые порывы политических перемен. Мы видели, что на большей части Европы вагнерианство во второй половине 19 века ассоциировалось с реформистско-либеральной или радикальной политикой. Более того, несмотря на отдельные шовинистические выпады самого Вагнера и его неудавшуюся попытку сделать свой театр художественным двойником Германского объединения, вагнеровское наследие было достаточно космополитичным, чтобы допускать адаптацию в самые разнообразные национальные идиомы. Но мировой имидж Вагнера начал постепенно меняться в начале нового века, и эти изменения, по крайней мере, отчасти, были связаны со всё возрастающей тенденцией идентифицировать Вагнера с новой Германией Вильгельма II, чей честолюбивый империализм вскоре изолировал Империю за своим хвалёным военно-морским флотом и такой же хвалёной *Kultur*. Как заметил Сэмюэль Хайнс, когда эдвардианские англичане «открывали» культуру европейского континента, «континент, который они открывали, включал их новых союзников Францию и Россию, но не Германию».³⁷ В десятилетие, предшествовавшее Первой мировой войне, указывает он, германская культура начала вызывать подозрение у Англии как культура заклятого конкурента и потенциального военного врага. Хотя это не привело к реальному бойкоту немецкой музыки – особенно музыки Вагнера – до самой Первой мировой войны, это поощряло комментаторов творчества Мастера видеть в этом творчестве интимные связи с резким нахальством Германской Империи и её неуравновешенного Кайзера. Так, английский журналист Уикхам Стед смог подчеркнуть «вагнеровское» измерение в имперском стиле и самом Кайзере, который пытается вышагивать вокруг бравои военной походкой в своей «Лоэнгриновской униформе – белой тунике, ослепительном нагруднике и серебряном шлеме, увенчанном прусским орлом».³⁸ Сходные тенденции можно найти и во Франции. Ромена Роллана, давнего поклонника Вагнера, это побудило заметить в 1908 году, что финал «Майстерзингеров» «отразил дух этой военизированной нации лавочников (Германии), пышущих грубым здоровьем и самодовольным тщеславием».³⁹ Немногим позже немецкий государственный деятель Вальтер Розенау будет сваливать многие беды Кайзера на его «вагнеровский характер»⁴⁰ – что свидетельствует о том, что и сами немцы не забыли об этой связи.

³³ Ibid., p. 250. Однако, как показывает в своём исследовании Джон ди Гаэтани, Вулф всё же пыталась адаптировать вагнеровскую тематику в своём творчестве. Он прослеживает вагнеровские влияния в таких сочинениях, как «The Voyage Out, Jacob's Room», «The Waves» и, «The Years». См.: DiGaetani, Richard Wagner and Modern British Novel, pp. 109 – 129.

³⁴ Цит. По: Bell, Virginia Woolf, I: 150.

³⁵ Ibid., I: 151.

³⁶ По поводу обсуждения вагнеровской тематики в английской и американской литературе начала XX века см. в работе: Jacobsen A. Nachklänge Richard Wagners im Roman. – Heidelberg, 1932. – Pp. 110 – 126.

³⁷ Hynes S. The Edwardian Turn of Mind. – Princeton, 1968. – P. 335.

³⁸ Steed H.W. Through Thirty Years, 1892 – 1922, 2 vols. – London, 1924, I: 19.

³⁹ Rolland, Musicians of Today, p. 217.

⁴⁰ Rathenau W. Der Kaiser: Eine Betrachtung. – Berlin, 1919.

Действительно, немецкие писатели и интеллектуалы были одними из первых, кто стал развивать эти параллели между вагнеровским искусством и политикой Вильгельма, общность, поддерживаемую ближайшими учениками Мастера в Байройте, и тем фактом, что Вагнер был любимым композитором в окружении Кайзера.⁴¹ Можно вспомнить в этой связи, что суперпатриот-филистер в «Верноподданном» Генриха Манна находил «Лоэнгрин» совершенной оперой для новой Германии: «Щиты и мечи, много звона железа, хорошее имперское чувство, много приветствий, высоко поднятые знамёна и массивный немецкий дуб».⁴² В другом сатирическом романе, «Успех» Лиона Фейхтвангера, Вагнер снова инедтифицируется с германским национализмом, но на этот раз с «романтическим национализмом» поствоенного Мюнхена, чьи обыватели из среднего класса (их прародители изгнали его из города) теперь прославляют Вагнера как своего согражданина. Почему они так высоко ставят этого Мастера? «Вагнеровские оперы требовали много разработанного сценария, и мюнхенцу нравились его театральная роскошь и густота со всеми атрибутами ревью».⁴³ Рихард Вагнер как музыкант-лауреат германского национализма, милитаризма и филистерства: может показаться, что этот имидж композитора в значительной мере распространился повсюду в Германии уже до того, как пришёл Гитлер, чтобы придать ему дополнительное измерение.

В 1920 – 30-е годы немецкие критики, связанные с Франкфуртским Институтом социальных исследований,²⁷ подвергли вагнеровское искусство более систематическому рассмотрению. Их менее заботило присоединение Вагнера к специфическому национальному беспокойству, чем показ того, как его творчество отразило пороки европейской буржуазии на её старческой стадии. Вальтер Беньямин²⁸ идентифицировал Вагнера с «ложной скромностью буржуазии», которая пытается «абстрагировать (искусство) от социального существования человека».⁴⁴ Друг Беньямина Теодор Адорно²⁹ создал комплексную критику Вагнера⁴⁵, в которой представил «радикализм» Мастера как позёрскую, псевдореволюционную склонность *épater la bourgeoisie*; по его словам, Вагнер увлекался «жестом» и «иллюзией», что имело эффект маскировки классового базиса его творчества: «Маскировка производства через появление произведения обычное правило Рихарда Вагнера». По Адорно, даже «Кольцо» не было подлинно революционным, поскольку утопические образы ранних набросков диалектически уступили место шопенгауэровскому нигилизму «Гибели богов». Что было характерно вагнерианского (и характерно «позднебуржуазного») во всём этом, так это «прославление смерти как опьянения».⁴⁶

От созданного Франкфуртской школой имиджа Вагнера как пророка позднебуржуазного декаданса было не так уж далеко до его портрета, предложенного любимым драматургом этой школы Бертольдом Брехтом. Брехт отождествил вагнеровское творчество с саморазрушением среднего класса через фашизм. Для него как вагнерианство, так и фашизм представляли триумф иррационального и антитезу того отстраненного, сдержанного эффекта, которого он стремился достичь в своём Эпическом Театре.⁴⁷ Не удивительно, что он связывал воплощения Гитлера в своих произведениях –

⁴¹ Вагнер был особенно любим в так называемом «кружке Либенберга», члены которого были очень близки Кайзеру Вильгельму II. Ближе всех был Принц Филипп, разоблачение которого как гомосексуалиста журналистом Максимилианом Гарднером стало одним из величайших скандалов за время правления Кайзера. Как уже замечалось, по крайней мере, один комментатор этих лет, Оскар Паницца, осознанно связывал вагнерианство с гомосексуализмом, и нет сомнений, что вагнеровский культ идеализированного Männerliebe в «Парсифале» был особенно привлекателен для группы Либенберга. О «кружке Либенберга» см.: Hull I. The Entourage of Kaiser Wilhelm II, 1888 – 1918. – Cambridge, 1982. – Pp. 45 – 75.

⁴² Mann H. Der Untertan. – Berlin, n.d. – P. 307.

⁴³ Feuchtwanger L. Erflog, 2 vols. – Berlin, 1930, II: 132.

⁴⁴ Benjamin W. Reflections. – New York, 1978. – P. 158.

⁴⁵ Adorno Th. Versuch über Wagner. – Berlin, 1952.

⁴⁶ Ibid., Pp. 107, 182 – 198, 187.

⁴⁷ Dickson K. Towards Utopia: A Study of Brecht. – Oxford, 1978. – P. 163.

особенно в образе Швейка в драме «Швейк во второй мировой войне» – с фигурой Рихарда Вагнера.³⁰

Восприятие Брехта едва ли было уникальным: вообще, трагедия Третьего Рейха вызвала к жизни новую эру демонизации Вагнера. Если сформулировать суть дела жёстко: любимый композитор Гитлера считался одним из немцев 19 века, наиболее ответственных за Гитлера. Леонард Вулф резюмировал этот взгляд, когда писал: «В девятнадцатом столетии немцы разработали традицию, философию жизни и искусства, варварскую, грандиозную, фальшивую. Вагнер был и причиной, и следствием этого омерзительного процесса, который закончился апогеем и апофеозом зверства и человеческой деградации, Гитлером и нацизмом».⁴⁸ Более развёрнутое высказывание по той же самой теме принадлежит перу американского учёного и поэта Питера Вирека.³¹ В своём эссе 1939 года, озаглавленном «Гитлер и Рихард Вагнер», он доказывал, что «его (Вагнера) извращённый гений» был, «возможно, важнейшим последовательным первоисточником нацистской идеологии».⁴⁹ Вирек был уверен, что посредством «психоанализа эмоциональных и интеллектуальных корней» нацизма «в одном человеке» – Вагнере – можно «лучше бороться» с угрозой национал-социализма. В работе следовал подробный разбор вагнеровской «метаполитики», делавший акцент главным образом на произведениях Вагнера, а также попытка изобразить эти произведения в качестве главного источника вдохновения, стоявшего за преступной политикой Гитлера.

Вирек начал свою тираду с упоминания Томаса Манна, в то время бывшего в изгнании в Америке, как одного из тех антигитлеровских немцев, кто старался сохранить свою любовь к Вагнеру, закрывая глаза на дьявольскую по сути природу его наследия. Ответ Манна на это обвинение интересен тем, что показывает, как изопрённо интерпретатор вагнеровского искусства может быть пойман (пусть на время⁵⁰) в своей демонизации Мастера. В сущности, Манн защитил себя от обвинения Вирека, согласившись с содержательной частью атаки на Вагнера. Он заявил, что Вирек был прав в том, что впервые в Америке обнажил «запутанные и болезненные взаимоотношения, которые, бесспорно, существуют между вагнеровской сферой и национал-социалистическим злом». Манн затем пошёл ещё дальше Вирека, заявив, что связи с нацистским этосом можно найти не только в прозе Вагнера, но и в его музыке. Эта в высшей степени немецкая музыка, это искусство, которое могло исходить только из «немецкого духа», было глубоко проблематичным в своём «Wagalweia» и в своей невысказанности, смешении корней-в-душе и глаз-обращённых-в-будущее, в своём призыве к бесклассовому обществу, в своей мифически-реакционной революционности; всё это было «точным духовным предтечей «метаполитического» движения, терроризирующего мир сегодня».⁵¹

Тенденция трактовать Вагнера в качестве духовного предшественника Гитлера продолжалась на протяжении войны и даже после неё. Научные исследования «корней» национал-социализма, так же, как и более популярные рассуждения о приходе Гитлера к власти, редко терпят неудачу в своём стремлении представить Вагнера одним из величайших злодеев мира. Рохан д'О. Батлер в своей влиятельной работе «Корни национал-социализма» (1941) даёт примечательную характеристику Вагнеру в ряду своего рода антипантеона германских расистов, милитаристов и тоталитарных философов, которые сделали возможным Гитлера.⁵² Эдмонд Фермайл уверял, что нацисты действовали «с немецкой невинностью и простодушием, которые Рихард Вагнер...

⁴⁸ *Woolf L.* Beginning Again, p. 50.

⁴⁹ *Viereck P.* Hitler and Richard Wagner // *Common Sense*, 8 (1939). – P. 3.

⁵⁰ Обсуждение увлекательной интерпретации Вагнера Т. Манном см. в: *Beckett, Wagner and His Critics*, pp. 383 – 388.

⁵¹ *Mann Th.* To the Editor of «Common Sense» (Jan., 1940). Переиздано в: *Wagner und unsere Zeit*, pp. 153 – 60, 159.

⁵² *Butler R. d'O.* The Roots of the National Socialism. – London, 1941.

прославил в личностях Зигфрида и Парсифаля».⁵³ А в монументальном бестселлере Уильяма Ширера «Взлет и падение Третьего Рейха»⁵² вагнеровское «Кольцо» трактуется как важнейший источник вдохновения, стоящий за германским *Götterdämmerung*: «Вовсе не удивительно, – писал он, – что Гитлер пытался соперничать с Вотаном, когда в 1945 году он привёл Германию к разрушению, в результате которого она могла погибнуть в пламени вместе с ним».⁵⁴

Более близкие к нам по времени научные исследования в основном избегают столь прямолинейных увязок, но данная привычка, к сожалению, сохранилась в некоторых местах, особенно в художественных попытках постичь сущность гитлеризма. Несколько лет назад американский художник Эдвард Кайнхольц³³ выставил серию портретов и художественных изделий из нацистской Германии, которые демонстрировались зрителям под музыку Вагнера.⁵⁵ В недавно вышедшем фильме-эпопее Ханца-Юргена Зиберберга³⁴ «Hitler: Ein Film aus Deutschland» («Гитлер: фильм из Германии») есть эпизод, в котором Фюрер поднимается из могилы Рихарда Вагнера, чтобы нести в мир разрушение.⁵⁶ Оказывается, на Вагнера, который уже целое столетие лежит в этой могиле, всё ещё продолжает вести охоту его самый знаменитый поклонник.

Готовность, с которой многие приняли знаменитое заявление Гитлера о том, что Третий Рейх нельзя понять, не поняв Вагнера,⁵⁷ конечно, заставила потускнеть популярность его музыки в некоторых местах,⁵⁸ но в целом можно с уверенностью сказать о вагнеровском искусстве (как кто-то однажды сказал о христианстве), что оно сумело пережить самые большие усилия своих самых фанатичных приверженцев. Однако можно также с уверенностью сказать, что хотя и не национал-немецкий вагнеризм убил вагнерианство на остальной части Европы – оно уже было в более или менее вымирающем состоянии, – курс Фюрера сделал весьма маловероятным, чтобы какое-либо движение, посвящённое интерпретации «целого мира в байройтском свете», когда-либо ещё пронеслось через целую страну, как сказал Эдуард Ганслик, «наподобие интеллектуальной чумы».⁵⁹

⁵³ Vermeil R. Germany's Three Reichs. – London, 1945. – Pp. 387.

⁵⁴ Shirer W. The Rise and Fall of the Third Reich. – New York, 1960. – P. 102.

⁵⁵ Выставка была открыта на Виле Ленбаха в Мюнхене.

⁵⁶ Обзор фильма Зиберберга был сделан Сьюзен Зонтаг в издании: New York Review of Books (Feb. 21, 1980). – P. 36 – 43.

⁵⁷ Размышления Гитлера о значении вагнеровского наследия и его важности для Германии см.: *Rauschning H. Hitler Speaks*. – London, 1939. – Pp. 226 – 30; *Hitler A. Hitler's Table Talk, 1941 – 1944*, Cameron N., Stevens R.H., trs. – London, 1953.

⁵⁸ Музыка Вагнера только недавно начала исполняться в СССР, а когда Зубин Мета в 1881 году попытался прервать 43-летний бойкот Израильского Филармонического Оркестра сочинениям Вагнера, это вызвало в Телль-Авиве волну протеста, и окончание концерта было сорвано.

⁵⁹ Цит. по: Gutman, Richard Wagner, p. 16.

Э. САТТОН

Вагнерианцы в массе. Публика как зрелище

Женское платье соответствовало его желанию.
Вагнеровские концерты смешивались с его персонажами.

Дж. Грей. Обри Бердслей⁶⁰

Как показано в предыдущих главах, деятельность Вагнера зачастую парадоксальным образом порождала интроспективный, солипсический эстетизм. Многие описывали его сочинения как катализаторы, формирующие личный опыт, признавая также, что такое их восприятие было типичным для вагнерианской эстетики. Хотя этот эстетический опыт казался многим вагнерианцам сугубо индивидуальным, он имел целый ряд общераспространённых, гомогенных характеристик. Вагнеризм как таковой ассоциировался как с глубоко интимным и личностным эстетическим опытом, так и с общераспространёнными эстетическими эффектами. Как можно ожидать, такая двусмысленность формирует определённые представления о вагнеровской аудитории, ставя исследователя перед необходимостью обсуждать отношения между индивидуальным эстетом и публикой, единицей и множеством. Рассматриваемая с позиции наблюдателя или участника, аудитория совмещает, с лёгкостью или с трудом, субъективное и публичное. Она, например, приглашает индивида поразмышлять, насколько эти реакции в действительности уникальны и неповторимы, насколько и каким способом они репрезентируют людей этого круга и были ли эти эмоции реально испытываемы публикой. Эти потенциальные вопросы, подсознательно возникающие по отношению к любой аудитории, заострились повсеместным признанием исключительных эмоциональных качеств вагнеровских произведений и необычайно субъективными свойствами эстетики вагнерианцев.

К 1890-м годам вагнеровский слушатель уже несколько десятилетий был предметом обширного обсуждения в прессе: характерно, что уже в отчётах о первом фестивале в Байройте уделялось значительное внимание описанию и анализу аудитории. Но подробные исследования вагнеровской (и не только) публики интенсифицировались, как это будет видно далее, в конце 19 века, при этом её неоднократно репрезентировали как зрелище чуждое и экзотическое. Аудитория произведений искусства – например, оперы, театра, мюзик-холла, – была в эпоху *fin-de-siècle* предметом пристального внимания в плане моральном, эстетическом и законодательном. Отчасти это было результатом возраставшей активности театральной жизни (на которую указывало открытие новых театров и концертных залов, географическое рассредоточение крупных театров), а также расширение кругов публики.⁶¹ Недавние исследования эстетики *fin-de-siècle* определили этот период как время популяризации «высокого» искусства и, одновременно, заметного расхождения между «высоколобой» и «низколобой» культурой.⁶² Раскол во вкусах театральной и музыкальной аудитории между *mainstream* и

⁶⁰ *Gray J. Aubrey Beardsley // The selected prose of John Gray. – Greensboro, NC: ELT Press, 1992.*

⁶¹ См: *Jenkins A. The Making of Victorian Drama. – Cambridge University Press, 1991, p. 12; Booth M.R. Theatre in the Victorian Age. – Cambridge University Press, 1991. – “Chronology”, p. 14–15.*

⁶² Дальнейшее развитие этой темы см. в работах: *Freedman J. The Temple of Culture: Assimilation and Anti-Semitism in Literary Anglo-America. – Oxford University Press, 2000. – P. 89–116; Lawrence W.L. Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. – Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1988. – P. 85 – 104.*

авангардом, массовым и экспериментальным, популярным и эзотерическим вызывали к жизни рассуждения о совместимости и различиях между разнообразными типами публики. Проявления разнообразия внутри внешне однородной аудитории, объединяемой эксплицитной эстетикой или политической повесткой дня, усиливало курьёзность этих групп: подобно «ибсеновской публике», подразумеваемая (смысловая) характеристика «вагнеровского слушателя» представляла собой широкое понятие. Визиты театральной компании с континента, местные эксперименты, открытие музыкальных и театральных сообществ, определявших себя в какой-то мере противоположными общераспространённым вкусам, убеждали в том, что драма вступила в период эстетического, коммерческого и идеологического развития.⁶³ Новейшие психологические наблюдения, рефлексии массового опыта усиливали интерес к свойствам общественной эстетики, поскольку комментаторы старались учитывать заметную восприимчивость к эмоциональному искусству и классифицировать неосознаваемые или институциональные элементы их поведения.

В качестве контрапункта к дискуссии отдельных эстетов в предыдущей главе данный анализ рассматривает репрезентации вагнеровского слушателя в эпоху *fin-de-siècle*. В данной главе, сфокусированной в первую очередь на работе Бердслея «Вагнерианцы», ставится вопрос, почему (вагнеровская) аудитория была отчуждена в эти годы. Созданный Бердслеем образ, как будет показано, является одним из компонентов Чужого, публика отчуждается в гендерном, классовом и расовом отношении.⁶⁴ В этом отношении «Вагнерианцы» симптоматичны для многих репрезентаций публики своей эпохи, в которую массовая аудитория была отделена – даже отдалена – от индивида (наблюдателя или эстета).⁶⁵ Можно полагать, что бердслеевский образ был продуктом различных, но взаимодополняющих дискурсов об экзотике, женщинах и музыкально-театральной аудитории. Смешение этих дискурсов свидетельствует как об их авторитетности в эпоху *fin-de-siècle*, так и о неясности, сложности для критики; мои рассуждения, следовательно, будут сконцентрированы на вдумчивом чтении бердслеевского текста, послужившего введением и в некотором отношении показательным примером. Вначале будут затронуты гендерные и классовые вопросы, рассматривающие бердслеевский образ преимущественно женской аудитории Вагнера в отношении к актуальным в то время дебатам на тему «вагнерианство и женщины». Во втором разделе главы исследованы расовые элементы, запечатленные на этом рисунке, ассоциации между вагнеровской аудиторией и еврейской эстетикой. В основном исследуются расовые понятия, в которых концептуализировался массовый (эстетический) опыт, а также рассмотрены отношения между рисунком Бердслея и современным ему антисемитизмом.

Участие женщин в театральной жизни – в качестве исполнительниц, героинь драматических представлений и аудитории – было предметом особого интереса и важности в эпоху *fin-de-siècle*. Ибсеновские и пинеровские репрезентации женщин воплощали дебаты о «женском вопросе»; присутствие женщин-проституток среди публики лондонских мюзик-холлов оказалось предметом обширных реформенных

⁶³ С другой стороны, этот период можно рассматривать как время гомогенизации английского буржуазного театрального вкуса; действительно, появление «некоммерческого» театрального авангарда было в некотором роде продуктом такого контекста. О возникновении театральных авангардных движений того времени см.: *Stokes J. Resistible Theatres: Enterprise and Experiment in the Late Nineteenth Century.* – London: Elek, 1972. – P. 3–29.

⁶⁴ Подобное соединение гендерных и расовых понятий является характеристикой ориентализма, как показывает Рина Льюис в работе «Gendering Orientalism».

⁶⁵ Мои рассуждения здесь дополняют исследование Веливера, который документально обосновывает отчуждение музыкантов-исполнителей в расовом и гендерном отношении. Хотелось бы добавить, что принадлежность к некоторым категориям публики была в меньшей мере гомогенным, объединяющим опытом, чем это может отразить подобный отчет, и что сама аудитория зачастую отчуждалась индивидом. См.: *Weliver Ph. Women Musicians in Victorian Fiction, 1860–1900: Representations of Music, Science Gender in the Leisured Home.* – Aldershot: Ashgate, 2000. – P. 19–26.

кампаний в конце 1890-х годов. Женщины-исполнительницы были неизменным объектом изображения в беллетристике и визуальных искусствах, и связи принца Уэльского с актрисами мало служили укреплению респектабельности современного театра.⁶⁶ Женщинам-музыкантам также уделялось значительное внимание в литературе, а опера неизменно вызывала ассоциации с эротическим экранированием женщин (как исполнительниц, так и публики) и с моментами эротических откровений.⁶⁷ Плодотворные дебаты о женщинах и вопросах пола служили напоминанием и одновременно были вдохновлены участием женщин в театре.

Актуальность вовлечения женщин в театральное и музыкальное представление усиливалась благодаря бердслеевским репрезентациям женщин в качестве исполнительниц, персонажей и публики. «Жёлтая книга», в которой впервые опубликованы «Вагнерианцы», была насыщена образами театра и женщин, некоторые из них принадлежали к числу наиболее полемичных работ художника.⁶⁸ Бердслеевские «Вагнерианцы» ассоциировались то с образами современных актрис, то с итальянской оперой, то с *commedia dell'arte*, то с театром 18 века, то с куклами – с эротичностью, зрелищем, вымыслом. Рисунок «Вагнерианцы» был издан как третий из «Четырёх рисунков Обри Бердслея», другими были «Автопортрет», «Свита леди Золото» и «Дама с камелиями». «Свита леди Золото», подобно «Вагнерианцам», являет образ театральной аудитории – он воплощается в миниатюрной фигуре пожилой женщины, согласно заголовку символизирующей богатство, которая прибыла в театр «Лицеум» в окружении мужчин-иностранцев, предположительно жиголо. Определяя современный театр (или, по крайней мере, «Лицеум» Ирвинга) как место материальной и сексуальной репрезентации, Бердслей позиционирует суетность театральной и оперной аудитории *fin-de-siècle*.⁶⁹ «Дама с камелиями» отсылает к роману Дюма о раскаявшейся куртизанке, который стал сюжетом «Травиаты» Д. Верди (1853); имплицитная аллюзия на оперу вызывает, также как и «Вагнерианцы», у Бердслея воспоминание о полусвете и теме идеальной и профанированной любви. Более того, созданный Бердслеем дизайн-гротеск к «Комическому балету марионеток», который был опубликован в «Жёлтой книге» в 1894 году, прочитывается как нарратив о лесбийском соблазне.⁷⁰ К 1895 году этот журнал включал некоторые из бердслеевских портретов актрис (миссис Патрик Кэмпбелл, мадам Режан и Ады Лундберг, например); статьи о мадам Режан и Бизе, а также стихотворение Теодора Вратислава о балерине «Саломее из St. James». Многие из персонажей этого журнала изображены на сцене или в помещении театра, а архитектурный дизайн на многих рисунках – таких, как бердслеевские «Ночная пьеса» или «Эскиз фронтисписа к сатирам Ювенала» – похож на декорации или театры на лоне природы; даже «Автопортрет», представляющий Бердслея под замысловатым кроватным балдахином, напоминает богатую театральную ложу.⁷¹ «Жёлтая книга» была изданием, где

⁶⁶ См.: *Beckson K. Prostitutes in Promenade // London in the 1890s: A Cultural History.* – N.Y., London: W.W. Norton, 1992. – P. 110–28; *Davis T.C. Indecency and Vigilance in the Music Halls // British Theatre in the 1890s: Essays on Drama and the Stage.* – Cambridge University Press, 1992. – P. 111–31; *Marshall G. Actresses on the Victorian Stage: Feminine Performance and the Galatea Myth.* – Cambridge University Press, 1998.

⁶⁷ См.: *Welier, Women Musicians; Solie R.A. Fictions of the Opera Box // The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference.* – N.Y.: Columbia University Press, 1997. – P. 185–208.

⁶⁸ По поводу дискуссий о роли театра в творчестве Бердслея см.: *Raby P. Aubrey Beardsley and the Nineties.* – London: Collins & Brown, 1998. – P. 58–60, 110–11; *Elliott B. New and not so “New Women” on the London Stage: Aubrey Beardsley’s Yellow Book Images of Mrs Patrick Campbell and Réjane // Victorian Studies,* 31 (Autumn 1987). – P. 33–57.

⁶⁹ Отношение самого Ирвинга к драмам Вагнера было весьма амбивалентным; его склонность к театральной зрелищности и эффектам можно рассмотреть в качестве попыток превзойти Вагнера. См.: *Huckvale D. Wagner and Vampires // Wagner,* 18 (September 1997). – P. 127–41 (138).

⁷⁰ *Reade B. Aubrey Beardsley, rev. edn.* – Woodbridge: Antique Collectors’ Club, 1987. – P. 345–6; *Zatlin L.G. Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics.* – Oxford: Clarendon, 1990. – P. 189.

⁷¹ Более того, рисунок ткани этого балдахина повторяет материю занавеса в зале, изображенном в «Вагнерианцах».

преобладали образы женщин и театра. Не связанные с театром жанры, национальные традиции и виды исполнения, к которым обращался Бердслей, объединялись благодаря акценту на зрелище, вымысле и женских образах.

Когда «Вагнерианцы» были впервые опубликованы в октябре 1894 года, Бердслей писал книготорговцу и вагнерианцу Фредерику Эвансу: «Обрати внимание на № 3 в «Жёлтой книге». По единодушному мнению, здесь находятся мои лучшие вещи, особенно одна под названием «Вагнерианцы»». ⁷² Рисунок изображает аудиторию в официальных костюмах, в основном женскую по своему составу, присутствующую в оперном театре на представлении «Тристана» (как указывает подпись, расположенная в правом нижнем углу рисунка). ⁷³ Показывая только партер и ложи (сцена, галереи и бельэтаж предполагаются, но не изображаются), рисунок тщательно стилизует интерьер оперного театра. Черные блоки отбрасывают тень на темнеющую аудиторию, и некоторые из зрителей обращены лицом к наблюдателю, глядя в направлении сцены или иногда друг на друга. Они, возможно, наблюдают развитие драмы или, быть может, ждут поднятия занавеса. Бердслей исключает какие бы то ни было намёки на постановку или события драмы, вагнеровская аудитория выглядит как предмет дизайна. Вагнеровские слушательницы, коллаж экзотики и авангарда, выглядели, по Бердслею, как иностранки, шокируя многих современников: когда рисунок был переиздан в «Le Courrier français» в декабре 1894 года, один обозреватель заметил, что более подходящим названием для него было бы «Бедламки». ⁷⁴

Бердслеевский образ оперного театра, почти целиком заполненного дамами без сопровождения, решительно ассоциирует вагнеризм с женским началом и авангардом. В этой публике преобладают приземлённые, зловещего вида женщины, которые напоминают осмеянную «Россеттиевскую японку» с постера, выполненного Бердслеем для театра Авеню в 1894 году, – действительно, дама в центре на первом плане с розами в волосах выглядит как откровенная имитация или пародия на женские фигуры позднего Россетти. ⁶ ⁷⁵ Единственный мужчина отчётливо различим в партере и ещё двое показаны в ложах. Женские фигуры в «Вагнерианцах», как и в «Ночной пьесе» (опубликованной в первом номере «Жёлтой книги» в апреле 1894 года) и в «Les Passades» (изданных в «То-Дау» в ноябре того же года) почти полностью исполнены в чёрном тоне, одеты в экстремально декольтированные платья и никем не сопровождаются в своих ночных экскурсиях. Женщины на тех двух других рисунках, гуляющие в одиночестве по ночной улице, бесспорно, проститутки, и, возможно, на то же самое есть намёк в «Вагнерианцах». Бердслеевский образ богатых, никем не сопровождаемых меценаток убеждает, что они либо независимые современные женщины, либо, напротив, проститутки – коннотация, усиливаемая их откровенными нарядами и мушками. Созданный Бердслеем образ слушательниц-вагнерианок связывал их как с образом новой женщины, так и с *femme fatale*. Разрушая ожидания *fin-de-siècle* (и модерна) о внешнем облике и составе традиционной оперной публики, «Вагнерианцы» усиливали тревожный интерес современников к феномену женского вагнеризма.

Поскольку оперные театры не были в буквальном смысле заполнены одними только женщинами, в этом прочитывалось, безусловно, непропорциональное внимание к

⁷² Письмо к Ф. Эвансу, начало октября 1894 года. *The Letters of Aubrey Beardsley*. – London: Cassel, 1970. – P. 75.

⁷³ Заявление Дж. Пеннелла о том, что рисунок был инспирирован постановкой «Тристана» в парижской Опере, который они посетили вместе с Бердслеем в мае 1893 года, несостоятельно: «Тристан» не ставился в Париже до 28 октября 1899 г. (*Jempson J. Aubrey Beardsley and the Ring //Wagner*, 17 (May 1996). – P. 65–77 (66)). Однако они, возможно, слушали в столице другую драму: фрагменты «Золота Рейна» исполнялись в Париже 6 мая 1893 года, 12 мая был спектакль «Валькирии».

⁷⁴ Цит. по: *Jempson J. Aubrey Beardsley and the Ring*, p. 66.

⁷⁵ [Owen Seaman], *Ars Postera //Punch*, 21 April 1894. – P. 189. По замечанию Флетчер, эти женщины напоминают «Астрату Сирийскую» и «Прозерпину» Россетти. См.: *Aubrey Beardsley*. – Boston, Mass.: Twayne, 1987. – P. 105.

их увлечению Вагнером. До некоторой степени его следует объяснить выдающейся ролью женщин – в качестве случайных потребителей, ревностных поклонниц и просвещённых сторонниц – в европейском и американском вагнерианстве. Например, одним из первых отчётов о восторженных вагнерианцах, получившим широкую огласку, стало в 1857 году открытое письмо графини А. де Гаспарин в «L'Illustration». Юдит Готье опубликовала переводы вагнеровских драм и статьи о них, а список членов Вагнеровского общества в Лондоне, опубликованный в 1890 году в «The Meister», примерно на четверть состоял из женщин.⁷⁶ Значительная часть исследований по вагнериане, опубликованных начиная с 1880-90-х годов и позже, принадлежала женщинам – прежде всего Вернон Ли, Маргарет Армур (которая переводила «Жизнь Нибелунгов» в 1897 году и чей перевод «Кольца» был издан в 1910 – 1911 годах с иллюстрациями Ракхама), Генриетте Кордер (одна из переводчиков образцовых английских изданий либретто), а также Джесси Л. Уэстон, которая опубликовала в 1896 году «Легенды в вагнеровских драмах» и чьей работе «От ритуала к роману» (1920) предстояло стать основным источником для «Бесплодной земли».⁷⁷ Многие из этих женщин, включая Ли, Муррей, Армур, самостоятельно делали профессиональную карьеру и вели нетрадиционную частную жизнь, возможно, отдавая дань ассоциациям вагнерианства с современной независимой «новой женщиной». Но преобладающие понятия, репрезентировавшие вагнеризм в 1880-90-е годы, превосходят все прочие «документальные» императивы. Вагнеризм тесно переплелся с разнообразными дебатами по поводу «женского вопроса».

Популярность вагнеровских произведений у женщин была общеизвестна и традиционно определялась как плодотворный фактор в масштабах популярности современного вагнерианства. В этом контексте полезно напомнить недавнее наблюдение Ричарда Салмона, что «настойчивая феминизация потребления на протяжении конца XIX столетия может рассматриваться как конститутивный момент в появлении последующего разделения между высоким модернизмом и массовой культурой».⁷⁸ Эта гендерная дихотомия «высокого» и «низкого» искусства вызывала комментарии, подобные высказанным Ницше. Ницше неоднократно ассоциировал вагнеризм с женским потреблением искусства, связывая популярность вагнеровских произведений с тем, что они отвечают «женской» идеологии и художественным вкусам: вагнеровский успех можно объяснить, уверял он, его обращением к характерному женскому предрассудку – всемогуществу любви.⁷⁹ «Казус Вагнер» содержит, возможно, самую яростную диатрибу против женского вагнерианства:

«Вагнер вреден для юношей; он является роковым и для женщины. Что такое, с точки зрения врача, вагнерианка? – Мне кажется, что врач должен бы поставить молодым женщинам со всею серьёзностью следующую альтернативу совести: одно или другое. – Но они уже выбрали. Нельзя служить двум господам, если один из них – Вагнер. Вагнер спас женщину; женщина построила ему за это Байройт. Вся – жертва, вся – покорность: нет ничего, чего бы ему не отдали. Женщина беднеет на

⁷⁶ *Turbow G.* Art and Politics: Wagnerism in France Wagnerism in European Culture and Politics. – Ithaca, N.Y., London: Cornell University Press, 1984. – Pp. 134–66 (140); *Sessa A.D.* Richard Wagner and the English. – Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, London: Associated University Press, 1979. – P. 38. Горовиц утверждает, что в конце 19 века «большинство американских вагнерианцев были женщины». *Horowitz J.* Wagner Nights: An American History. – Berkeley, L.-Angeles, Calif., London: University of California Press, 1994. – P. 2. См. также: *Horowitz, ibid.*, p. 213–39.

⁷⁷ Маргарет Армур – поэтесса, новелист, переводчица и критик, принимала участие в иллюстрированных изданиях целого ряда текстов по вагнериане вместе со своим мужем, художником Уильямом Брауном Макдугаллом, в том числе «Падения Нибелунгов» (1897). См.: *Kooistra L.J.* The Artist as Critic: Bitextuality in 'Fin-de-Siècle' Illustrated Books (Aldershot: Scolar, 1995), p. 108, 119. По дискуссии о «Бесплодной земле» (поэме Томаса Элиота (1922) – примеч. переводчика) и работе Уэстон см.: *Martin S.* Wagner to «The Waste Land»: A Study of the Relationship of Wagner to English Literature (London: Macmillan, 1982), p. 216 – 217.

⁷⁸ *Salmon R.* Henry James and the Culture of Publicity (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 53.

⁷⁹ *Nietzsche F.* Nietzsche contra Wagner //The Portable Nietzsche. – Harmondsworth: Penguin, 1982. – P. 679.

благо маэстро, она становится трогательной, она стоит перед ним нагая. Вагнерианка – самая прелестная двусмысленность из существующих нынче: она воплощает дело Вагнера, - она является знаменем победы его дела.⁸⁰

Ницше связывает вагнеровские сочинения со сверхэмоциональным, сентиментальным и чувственным, качествами, подсознательно воспринимаемыми как наиболее свойственные женскому отношению к искусству. С его точки зрения, женский вагнеризм свидетельствует о неполноценности как женской эстетики, так и вагнеровских произведений. В работе Ницше, как и в трудах других его современников, ассоциации вагнерианства с женщинами были проявлением женоненавистнической и антивагнерианской стратегии. Напряжённое внимание Ницше к влиянию вагнеровских сочинений на современных женщин отдавалось эхом в дальнейших исследованиях вагнерианок.

Вагнеровские поклонницы и сторонницы воспринимались и как «новые женщины», и как *femmes fatales* и вовлекались в дебаты о независимости женщины и её эстетической репрезентации. Согласно суждению Нордау, женщин привлекали вагнеровские образы *femmes fatales* – «Женщина с расстроенным воображением ничем так не восторгается, как демоническим, всеокрушающим обаянием женских чар и рабским поклонением женской сверхъестественной силе»⁸¹, – но, по оценке Б. Шоу, вагнерианок восхищали сильные, самодостаточные героини композитора. Он подчёркивал, что в поздних драмах «женские партии столь же героические, как и мужские», и замечал после представления «Зигфрида», что «все женщины находили в Брунгильде усовершенствованную Кармен и К°». ⁸² Его панегирики вагнеровским главным героиням, их независимости подчёркивали их сходство с «новой женщиной» и социальной драмой, жанром, ассоциировавшимся преимущественно с трактовкой вопросов сексуальной автономии. В «Квинтессенции ибсенизма» (1891) и в некоторых своих статьях и обзорах он сравнивал вагнеровские произведения с ибсеновскими, указывая на сходство в своём восприятии между вагнеровскими главными героинями и ибсеновскими «проблемными» героинями.⁸³ А в последней части «Совершенного вагнерианца» он выражал надежду, что «Вагнеровский театр» можно было бы построить в Хемптон-корте, на Ричмондском холме или на набережной в Маргейте; он предрекал этому проекту «несомненную» прибыльность и «потрясающие» социальные выгоды.⁸⁴ Подобно «протофеминизму» большей части американского вагнерианства, Шоу подчёркивал в женских характеристиках у Вагнера героизм и психологическую пронизательность.⁸⁵ Однако Бердслеевские ассоциации вагнеровской драмы с материальными и эротическими проявлениями были антитезой театральной – и социальной – реформе, которую предвидели такие вагнерианцы, как Шоу. «Вагнерианцы» свидетельствуют о более двусмысленных отношениях между вагнерианством и «женским вопросом».

Тем не менее, бердслеевская цветная литография «Изольда», опубликованная в качестве приложения к «The Studio» в октябре 1895 года, представляет Изольду почти в духе героинь Ибсена (или Шоу).⁸⁶ На этой литографии Изольда изображена в

⁸⁰ Цитата приведена по изданию: *Ницше Ф.* Воля к власти. – М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2003. – С. 746 – 747.

⁸¹ Цитата приводится по изданию: *Нордау М.* Вырождение. Современные французы. – М.: Республика, 1995. – С. 151.

⁸² *Shaw G.B.* Music in London 1890–94, rev. edn., 3 vols. – London: Constable, 1932, II: 230, 114.

⁸³ См., например: *Music in London*, p. 152, а также два ревью «Avenue Theatre's Little Eyolf», опубл. в издании: *The Saturday Review* (с. November 1896) и приведенных в работе: *Holroyd M. Bernard Shaw*, 5 vols. – London: Chatto & Windus, 1988–92, I. – P. 376–7.

⁸⁴ *Shaw G.B.* The Perfect Wagnerite: A Commentary on 'The Ring of the Nibelunges'. – London: Grant Richards, 1898. – P. 135.

⁸⁵ Horowitz, *Wagner Nights*, p. 213–39.

⁸⁶ Существуют несколько цветных переизданий этой литографии.

стилизованном современном платье, стоя на сцене впереди плоского занавеса и поднося ко рту бокал с любовным напитком. Своими яркими цветами этот образ напоминает постеры Тулуз-Лотрека для кабаре; не стремясь показать детали оформления или действия, Бердслей изображает вагнеровскую героиню в одиночестве, приближая её, скорее, к своим современницам.⁸⁷ Удлиненная фигура, неустойчивые шляпа и причёска, её бестелесный силуэт вызывают в памяти осмеянное бердслеевское изображение миссис Патрик Кэмпбелл, опубликованное в первом номере «Жёлтой книги» в апреле 1894 года. Подчёркивая современность вагнеровской героини, «Изоolda» ассоциируется с современными Бердслею актрисами и независимыми женщинами – персонажами «социальных драм» того времени, таких как у Ибсена и Пинеро (в произведении Пинеро «Вторая миссис Тэнкерей» миссис Патрик Кэмпбелл играла, когда был опубликован портрет). В этой работе Изоolda напоминает авангардную «новую женщину», которую Бердслей в это же время неоднократно запечатлевал среди образов, опубликованных в «Жёлтой книге» в схожем оформлении.⁸⁸ Она представлена как современная проблемная героиня, фигура, которая скорее могла бы сойти с подмостков ибсеновской драмы, чем с оформления вагнеровских постановок, традиционного для тех лет, когда создавалась литография (на карикатуре Линлея Самборна в 1895 году также заметны намёки на воспринятое Бердслеём сходство с Ибсеном).⁸⁹ «Изоolda» предлагает совершенно иной тип героини и театрального представления по сравнению с вызываемым «Вагнерианцами»; тем не менее, оба «тристановских» образа объединяет внимание к участию женщины в театре.

Если влияние сочинений Вагнера на современную женскую идентичность объяснялось отчасти благодаря его репрезентации женщин, то с другой стороны оно было результатом чувственности его музыки. Воздействие этой музыки на вагнерианок открыто обсуждалось в дебатах о женской сексуальности и сексуальном знании (фактор, возможно, сыгравший свою роль в ассоциациях вагнеровских произведений с «новой женщиной» и «социальной драмой»). Многие комментаторы выражали беспокойство по поводу «развращающего» эффекта, оказываемого музыкальными драмами на женщин; чувственность этой музыки и драматическая презентация эротических тем порой упоминались с неловкостью. Некоторые беспокоились, что вагнеровские сочинения подвергают женщин переживаниям и сенсациям, не знакомым им прежде; другие также с беспокойством делали вывод, что популярность Вагнера свидетельствует о развращённости современных женщин. Нордау уверял в напряжённых и неуверенных тонах, что спектакли «Тристана» и «Парсифаля» доказывают «нравственную чистоту немецкой публики, которая может посещать оперы Вагнера без глубокого внутреннего негодования»:

Как непорочны должны быть немки, если они в состоянии смотреть на эти оперы без жгучей краски стыда и не желая провалиться тут же на месте! Как должны быть невинны их супруги и отцы, если они позволяют своим женам и дочерям присутствовать при этих сценах половой разнузданности! Очевидно, немецкая публика не подозревает ничего дурного в истериках действующих лиц Вагнера, не понимает, какими чувствами они воодушевлены, какие побуждения руководят их

⁸⁷ Бердслей впервые встретился с Тулуз-Лотреком в 1895 году, но уже раньше был хорошо знаком с его работами. См.: *Snodgrass Ch. Aubrey Beardsley: Dandy of the Grotesque.* – Oxford: Oxford University Press, 1995. – p. 289-90, 313 n.

⁸⁸ «Изоolda» имеет некоторое стилистическое сходство с первым фронтисписом («Чёрный кофе») «Злого материнства» – другого, явно вызывающего, образа современной женщины.

⁸⁹ «Эскиз фронтисписа к сатирам Ювенала» Бердслея был издан в приложении к 4 тому «Жёлтой книги» в январе 1895 года; пародия Самборна пикировала приобщение Бердслея к оформлению театральных афиш, она содержала заметную аллюзию на «Кукольный дом» Ибсена («Picture by Our Own Yellow-Booky Daubaway Weirdsley, Intended as a Puzzle Picture to preface of Juvenile Poems, or as nothing in particular» // *Punch*, 2 February 1895. – P. 58.

словами, телодвижениями и действиями. Этим и объясняется безмятежность, с какою она следит за всем, что происходит на сцене. Менее наивные зрители не могли бы без стыда взглянуть друг на друга.⁹⁰

Отзыв Нордау (красноречивый пример несовместимой близости индивида и публики) напрямую определяет женское вагнерианство как вопрос сексуальной автономии и патриархального надзора. Его беспокойство вторит откликам современников на романы о «новых женщинах» и драмы, подобные «Кукольному дому» Ибсена (показанному в Лондоне в 1889 году), – тексты, подвергаемые критике как за их презентацию женщины, так и за их влияние на женскую аудиторию.

Кроме того, решающим в интерпретации «Вагнерианцев» оказывается то, что эти женщины не выглядят застенчивыми и не скрываются стыдливо от взглядов друг друга, но, как явствует из памятного описания Бриджид Брофи, смакуют чувственность драмы: «В “Вагнерианцах” именно публика (полностью женская по составу, с единственным, безусловно, гомосексуальным, исключением) является коллективной Изольдой, и она – та самая Изольда, которая *проглатывает* любовный напиток».⁹¹ Необычное скопление этих женских фигур в сумрачной аудитории (конвенция, установленная, конечно, Вагнером) и тот факт, что некоторые женщины отворачиваются от сцены, разглядывая своих спутниц, убеждает, что аудитория вагнеровского сочинения является здесь центром эротического напряжения и, возможно, лесбийских связей. Вагнеровская аудитория, по Бердслею, почти свободна от мужского присутствия и переполнена эротическими ожиданиями; это собрание явно чувственных, искушённых женщин.

Многие критики вполне последовательно заключали, что эти женщины были задуманы как ироническое травести на вагнерианок. По наблюдению Брайана Рида, сознательному или непроизвольному, «Бердслей здесь наслаждается иронией над вагнеровской оперой с её темой идеальной любви, воздействующей на аудиторию светлых и порочных по виду женщин».⁹² Но подобные прочтения, как мне хотелось бы показать, приглушают двусмысленность рисунка, способа, с помощью которого он поощряет противоречивые прочтения, каждое из которых порицает эту форму вагнерианства или наслаждается ею. Хотя эти фигуры, несомненно, светлы и чувственны по своему облику (и были почти единодушно охарактеризованы современными обозревателями как порочные и зловещие), нельзя сказать, что Бердслей видел в них несовершенных вагнерианцев. Искушённые, чувственные женские фигуры, наполнявшие рисунки художника, явно его привлекали и (в отличие от многих его современников) не обязательно вызывали у него критику.⁹³ И, как демонстрирует множество отзывов, «Тристан» чаще всего воспринимался далеко не идеализированным; уверять, что Бердслей видел в вагнерианстве травестийное преломление духа вагнеровского сочинения, значит, признать, что он видел в этой опере презентацию духовной, трансцендентной любви. В действительности, его изображение данной оперы в виде обращения к этим экстраординарным женщинам может быть, напротив, истолковано как намёк на сенсуализм – декадентский – вагнеровского сочинения; эти женщины, возможно, всего лишь тип аудитории, наиболее соответствующий, по ощущениям Бердслея, вагнеровской музыке. С биографической точки зрения мы можем только размышлять, был ли этот образ задуман как едкая критика на современных вагнерианцев, как забавный комментарий на взаимное отчуждение произведения искусства и его аудитории, или как одобрительное изображение декаданса, сенсуализма, вагнеровской музыки и её поклонников. Бердслеевский провокационный образ, как это характерно для данного художника,

⁹⁰ Цит. по изданию: Нордау, с. 131.

⁹¹ Brophy B. Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley. – London: Jonathan Cape, 1968. – P. 32. Курсив автора цитаты.

⁹² Reade, Aubrey Beardsley, p. 347.

⁹³ Детальную разработку этого довода см. в работе: Zatlín, Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics.

допускает целый ряд взаимоисключающих интерпретаций. Были ли эти женщины поняты как воплощение или усиление тона оперы, наблюдали ли их с ужасом или с удовольствием, они были почти однозначно восприняты как зрелище экзотическое и тревожное.

Отзывы современников на «Вагнерианцев» свидетельствуют, что рисунок прочитывался не только как образ сексуальных, но и социальных различий. «Вагнерианцы» и другие театральные рисунки Бердслея, опубликованные вместе с ними в «Жёлтой книге», характеризовались в понятиях, которые определяли их как трансгрессии социальных иерархий: они были «выражением души Кокни»⁹⁴. Это была эмблема, которая приравнивалась к сюжетам «рабочего класса» и формам выражения декадентского искусства вообще: «Чтобы быть посвящённым в декаденты, – писала Маргаретт Армур, – вы должны быть не просто порочны; вы должны быть ужасны... вы должны быть вульгарны».⁹⁵ Принятие декадентством массовых, культурно обесцененных сюжетов хорошо подтверждено документально, и «Жёлтая книга» в этом отношении вполне показательна.⁹⁶ Но реакция на «вульгарность» сюжетов и стилистики рисунков «Жёлтой книги» усиливалась в данном случае благодаря тому факту, что изображённую в ней публику, возможно, воспринимали как проститутку или падших женщин, «неблагородных» дам, занявших одну из самых дорогостоящих и социально эксклюзивных частей зрительного зала. Этот образ подрывает функцию и рецепцию оперной аудитории как места социальной консолидации, где чётко разделённые площади пространства признавали, выявляли и подчёркивали социальные иерархии. Именно эти ожидания очевидны в описании вагнеровской аудитории (Эдвардианской эпохи), данном Вирджинией Вулф:

Странных мужчин и женщин можно видеть на дешёвых местах во время вагнеровских вечеров. Есть нечто примитивное в их виде, словно лучше всего им было бы жить в лесу, среди элементарных эмоций, и их собратьев легко заподозрить в «утрате чувства реальности», как они это называют. Они находят философию жизни в операх, напевают мотивы, символизирующие сцену в их воображении, и охлаждают свой пыл в прогулках по набережной, закутавшись в огромные чёрные плащи.⁹⁷

Согласно размышлениям Вулф, организация театрального пространства воплощает социальные – действительно эволюционирующие – иерархии. Коллективный вагнеризм этих менее состоятельных патронов оперы девальвировал в сторону меньшей утончённости и серьёзности, большего «примитива»; «они» были некоторым образом ограничены «дешёвыми местами», но обращение Вагнера к таким фигурам ассоциирует его произведения с рабочим классом и массовостью.⁹⁸ Возможно, память о революционном прошлом Вагнера проявляется в этой тревоге о тех, кто находит жизненную философию в его сочинениях, беспокойстве о возможных последствиях, если слишком многие воспримут его юношеские революционные симпатии серьёзно. Как и «Вагнерианцы», отзыв Вулф ассоциирует вагнерианскую аудиторию одновременно с социальной элитой и вульгарностью – или, точнее, со смешанными или амбивалентными социальными классами.

⁹⁴ *Armour M. Aubrey Beardsley and the Decadents // Magazine of Art (November 1896). – P. 9–12 (10); A.K. Aubrey Beardsley // Outlook in Life, Politics, Letters, and the Arts, 8 April 1899. – P. 323–4 (323).*

⁹⁵ *Armour M. Aubrey Beardsley and the Decadents, p. 10.*

⁹⁶ Подобные стратегии предполагают акцент на сенсационности и определённых жанрах театральных спектаклей. *Brake L. Endgames: The Politics of the 'Yellow Book', or Decadence, Gender and the New Journalism // The Endings of Epoch. – Cambridge: Brewer, 1995. – P. 38–64 (53 and 60).*

⁹⁷ *Woolf V. // The Times, 24 April 1909.*

⁹⁸ См. отзыв Фридмана о романе «Трибли», в котором классовые иерархии сглаживаются благодаря воздействию голоса певицы: *Freedman, The Temple of Culture, p. 104.*

Социальный статус бердслеевских вагнерианок и эстетический статус образа как такового были, скорее, смешанными по образной стилистике. Линии тела, урезанный дизайн, крупные блоки чёрного (или подразумеваемых цветов) в «Вагнерианцах» ассоциировали изображение с современным французским искусством постера, особенно с образами танцорок, артисток кабаре и проституток в работах Дега и Тулуз-Лотрека. Бердслеевские вагнерианки, таким образом, ассоциировались с деми-мондом современных французских постеров и с самим этим визуальным жанром, который был вследствие его сюжетики, стиля и степени распространённости классифицирован как «массовый». Более того, сам факт, что аудитория как таковая становится предметом изображения, – это жест, переворачивающий иерархию эстетических жанров и сюжетики. В Англии 19 века образы театральной аудитории вплоть до 1890-х годов чаще встречались в иллюстрациях периодических изданий и популярных гравюрах, чем в более престижных жанрах наподобие картин маслом. Таким образом, независимо от того, были ли его вагнерианки восприняты как состоятельные патронессы искусства или самозванки в партере, сюжет рисунка Бердслея сам по себе ставил его работу в один ряд с популярными жанрами. Кроме того, примерно в то же самое время, когда рисунок был опубликован, некоторые британские художники-станковисты (особенно Вальтер Зиккерт) уже начали создавать работы, изображавшие Ист-Энд – прежде всего представителей рабочего класса, публику мюзик-холла, также как и его артистов. Значительное число театральных образов Зиккерта, включая «The Old Oxford Music Hall», «The Old Berdford Music Hall» и «Callin's Music Hall, Islington», были опубликованы в июле 1894 года в «Жёлтой книге» вместе с его же портретом Бердслея⁹⁹. Эти театральные образы, подвергавшиеся критике за свои «вульгарные» сюжеты, были особенно провокационны, поскольку лица слушателей из рабочего класса были поданы не в затемнённой неразборчивой дымке (как это часто было в случае с изображениями театральной аудитории в работах французов); их выражение, скорее, было выписано сравнительно детально, подобно бердслеевским вагнерианкам.¹⁰⁰ Близость «Вагнерианцев» к театральным образам Зиккерта и, следовательно, к современным дебатам вокруг поведения публики мюзик-холла и инноваций, касающихся её эстетической репрезентации, повышали провокационную злободневность этой вагнерианской аудитории.

Вместе с тем, возникновение и рецепция бердслеевского образа были тесно связаны со спорами современников о театре и, особенно, о вовлечении в него женщин. Как убеждают «Вагнерианцы», ценностная и семиотическая изменчивость вагнерианства была такова, что это явление ассоциировалось с социально престижным, рафинированным искусством и одновременно с популярным и «низколобым». Если воздействие музыки Вагнера и его репрезентация женщин открыто обсуждались в дебатах о сексуальной политике, столь же очевидно то, что масштабы вагнерианства были феноменом, который сам по себе неоднократно ассоциировался с «женским» началом. Прежде чем вернуться к этому образу и полемике о театре и опере *fin-de-siècle*, мне бы хотелось показать некоторые способы, посредством которых современные исследования общественного, массового опыта влияли на восприятие вагнеровской аудитории.

К 1890-м годам идиосинкразия на воображаемую сущность «вагнерианской публики» неоднократно отображалась в карикатурах, беллетристике и критике. Как

⁹⁹ Упомянутые здесь изображения театра Зиккертом были опубликованы соответственно в томах I–III (апрель – октябрь 1894) «Желтой книги». Рисунок Бердслея был издан во втором томе вместе с тремя иллюстрациями Зиккерта, его работой «The Old Berdford Music Hall» и бердслеевским портретом Ады Люндберг, артистки мюзик-холла. Каждый из образов мюзик-холла у Зиккерта, опубликованных в журнале в 1894 году, изображал в первую очередь публику; в связи со смягчением общей тенденции журнала после ареста Уайльда в том V вошли несколько работ, связанных с театром, а также «The Middlesex Music Hall» Зиккерта, где аудитория, традиционно сконцентрированная на исполнении, остается за рамками изображения.

¹⁰⁰ См.: *West Sh. Painting and Theatre in the 1890's //British Theatre in the 1890s.* – P. 132–48; *West Sh. fin-de-siècle.* – London: Bloomsbury, 1993. – P. 53.

свидетельствует бердслеевский образ, вагнерианцы в некоторых случаях характеризовались как состоятельные и светские, но репрезентировались также и как эксцентричные и фракционные – рецепция, усиленная случаями буйного поведения публики. Бодлер в 1860-х годах называл концерты вагнеровской музыки «истинной битвой доктрин». Этот литературный троп возник благодаря представлениям, во время которых разражались скандалы между поклонниками Вагнера и его оппонентами.¹⁰¹ Байройтский корреспондент «Times», критик и либреттист Джозеф Беннет сравнивал атмосферу фестиваля с «полем битвы» и описывал вспышку кулачного боя, в котором один антивагнерианец ударил его по лицу пивной кружкой; спустя некоторое время Бернард Шоу замечал, безусловно, несколько утрируя, что «религиозные войны не были столь кровопролитны, как споры между вагнерианцами и антивагнерианцами».¹⁰² Эти инциденты, которые были, разумеется, скорее исключением, чем нормой, тем не менее ассоциировали вагнерианство более с беспорядочной городской толпой, чем с благопристойной публикой художественного произведения. Как было показано во введении, реакция на эти события порождалась, с одной стороны, памятью о причастности Вагнера к массовым революционным беспорядкам в Дрездене 1849 года, с другой – популярными рецепциями и художественной репрезентацией восставших городских толп, как во «Французской революции» Карлейля (1837) и в «Повести о двух городах» Диккенса (1859). В этом отношении близость «Вагнерианцев» к французскому искусству была особенно провокационна, напоминая о нации, совсем недавно вызывавшей тревожные ассоциации с воинственными революционными толпами.

Связь между вагнерианцами и городскими толпами очевидна уже в некоторых ранних свидетельствах о вагнеровской аудитории. Созданный Бодлером в 1860-е годы портрет парижских вагнерианок отображает с острым отвращением, лишь смягчённым комическим тоном, несовместимую близость индивида-вагнерианца и столичной толпы. Беннет в более облегченном тоне описывал в 1876 году свои наблюдения о массовых шеренгах вагнерианцев в забавном, подчёркнуто недоверчивом духе, но подобным же образом называл их «примечательной толпой курьёзных людей».¹⁰³ Однако ницшеанской критике принадлежит, пожалуй, наиболее общеизвестная репрезентация вагнеровской публики как обезличенной толпы. В противовес уверенности Бодлера в эстетической автономии и превосходстве индивидуального вагнерианца, идентификация байройтской публики с толпой или «стадом» у Ницше отражает его боязнь быть втянутым в вагнеровскую аудиторию. Страстное утверждение Ницше абсолютной несовместимости эстета-индивида и публики было предметом значительной полемики в критике; моя цель здесь состоит в том, чтобы подчеркнуть близость этого утверждения с образностью и гипотезами теории толпы.

Многие из этих репрезентаций вагнеровской аудитории в виде неуправляемой городской толпы были подсказаны, как уже говорилось, масштабами и поведением вагнеровской аудитории; однако в информационном плане они также подпитывались сформировавшейся в fin-de-siècle дисциплиной – теорией толп.¹⁰⁴ Возникнув под воздействием антропологии, психологии и расовой теории, теория толп стремилась определить и классифицировать разнообразные формы и различные качества социальных групп и общественного поведения. Одним из продуктов этого анализа «массового» опыта было формирование круга терминов, в которых социальные группы определялись как самостоятельные сущности, нагруженные идеологическим значением. Таким образом, благородная публика произведения искусства была отделена от политически однообразной, потенциально агрессивной «черни», в корне отличаясь от концепции

¹⁰¹ Бодлер Ш. Рихард Вагнер и Тангейзер в Париже //Музыкальная жизнь. 1988, №13. – С. 21.

¹⁰² Bennett J. Letters from Bayreuth, Descriptive and Critical of Wagner's 'Der Ring des Nibelungen'. - London: Novello, Ewer, 1877. – P. 54; Shaw, London Music in 1888–1889, p. 30.

¹⁰³ Bennett. Letters from Bayreuth, p. 25–6.

¹⁰⁴ См. также: Freedman, The Temple of Culture, p. 103.

анонимного, явно бесклассового, беспорядочного конгломерата «толпы» и марксистского отождествления «масс» с индустриальным пролетариатом.¹⁰⁵ Дифференциация этих понятий накладывала отпечаток на описания вагнерианцев; изображение вагнеровской аудитории как толпы привносило в это время особенно едкие и пренебрежительные обертоны. Работа Г. Лебона «*La Psychologie des foules*», написанная в 1895 году и переведённая на английский в 1896, его же «Толпа: исследование массового сознания» были текстами по теории толп, получившими наиболее широкое распространение в fin-de-siècle. Лебон, также как и Ницше, характеризовал толпу как доступную влияниям, экзотичную и женскую в своей сущности, утверждая в то же время, что она особенно восприимчива к «театральным представлениям». Атрибутами толпы он называл «импульсивность, раздражительность, недоступность для логического убеждения, неспособность к здравому суждению, отсутствие духа критики, преувеличенную чувствительность». Все эти черты были также свойственны «женщинам, дикарям и детям», утверждал он.¹⁰⁶ Лебоновское отчуждение толпы в расовом и сексуальном отношении необходимо иметь в виду, возвращаясь к репрезентации вагнеровской публики Бердслеем.

Как уже предполагалось, «Вагнерианцы» представляют образ, в котором аудитория отчуждена через подрыв гендерных и классовых норм. Это также обобщённый образ экзотизма и расовой чуждости, сочетающий в себе французское, «африканское» и еврейское. Черты женских лиц в публике весьма индивидуализированы, но схожи между собой: у многих полные губы, полуприкрытые глаза, тяжёлые брови и тёмные волосы, которые повторяются в других бердслеевских образах женщин. Эти черты зачастую интерпретировали как образ расовой инакости; описывая их как «японские» или «африканские», критики отмечали их экзотизм. Переворачивая классические представления о женской красоте, эти женщины, судя по отзывам многих критиков, казались современникам не просто непривлекательными, но и угрожающими. Женщину на постере Театра Авеню, например, описывали как «излишне отталкивающую», а в обзоре «Жёлтой книги» критик заявлял, что «бердслеевские женщины» (наименование, под которым этот тип стал известен) «непохожи ни на что ни на земле, ни в небесном своде, что над землёй, ни в подземных водах; их губы толще, чем у Готтентота, их тела плоские, как щепки, пальцы на их руках и ногах неимоверно подчёркнуты, а их маленькие глазки имеют такую же форму и столь же миловидны, как улитки без ракушек».¹⁰⁷ Этот каталог «инакости» кажется особенно релевантным «Вагнерианцам», в которых соединяются отсылки на сексуальные и расовые отличия со звериными чертами (см., например, свинообразную физиономию крайней справа женщины).¹⁰⁸ Смещение интереса обозревателя с сексуальных различий к расовым, звериным, связывает репрезентации толпы или вагнерианцев с женским и нечеловеческим началом. Описание Беннетом вагнерианцев «роящимися», как нашествие саранчи, изображение Д'Аннунцио толпы как «гигантской твари с тысячами глаз и грудью, покрытой блестящей чешуёй», ницшеанский образ «черни» как свиней с «оскаленным рылом» – все они изображали человеческую группу или массу в понятиях, связанных с животным миром.¹⁰⁹ После провала премьеры

¹⁰⁵ См.: *Brantlinger P. Mass Media and Culture in fin-de-siècle Europe // Fin-de-siècle and its Legacy.* - Cambridge University Press, 1990. – P. 98–114 (100). Эти термины заменили более широкое понятие «multitude», которое с 18 века обозначало «множество, массы, простой народ» (OED).

¹⁰⁶ Le Bon G. *The Crowd: A Study of the Popular Mind.* – Harmondsworths: Penguin, 1960. – P. 68, 35–6.

¹⁰⁷ *Globe*, c. April 1894; *National Observer*, c. April 1894. Цит. по: Weintraub S. *Aubrey Beardsley: Imp of the Perverse.* – University Park, Pa., London: Pennsylvania State University Press, 1976. – P. 92, 108.

¹⁰⁸ Это женское лицо предвосхищает морду летящей свиньи, использованной Бердслеем в оформлении вывески «Дома греха» Винсента О'Салливана (1897), которая, возможно, была основана на гравюре Ф. Ропса (Reade, *Aubrey Beardsley*, p. 363). Ян Флетчер также отмечал их звериные черты, описывая губы женщин «раздутыми, как у рыб».

¹⁰⁹ Bennet, *Letters from Bayreuth*, p.25; Annunzio G. *D' The Flame*, transl. Bassnett S. – London: Quartet, 1991 – P.36; Nietzsche. *Thus Spake Zarathustra //The Portable Nietzsche*, p. 208. Дж. Керей обсуждает этот троп в работе

«Гая Домвила» (1895) Джеймс также описывал публику как «клетку со зверями в некоем inferнальном «зоопарке»». ¹¹⁰ Массовый опыт и общинная эстетика как таковые зачастую представлялись в образе эволюционной дегенерации, ассоциируясь с возвращением к «низшим» формам рода. Близость между индивидом и толпой, одним и множеством изображалось как конфронтация между человеческим и животным. Бердслеевский образ испытал воздействие такого смешения женского, звериного и экзотического в современном дискурсе о толпе; но это ещё и форма ориентализма с очень специфическим отношением к вагнеровскому сочинению.

Экзотизм личности Вагнера, его музыки и драм зачастую отмечались как вагнерианцами, так и антивагнерианцами. ¹¹¹ Нордау, например, сравнивал его музыку со «сладостными тайнами турецкого кайфа», в то время как Эллис описывал лебедя из «Лоэнгрина» как «тип души (согласно восточной вере)»; позже Мур изображал Вагнера как «Турка среди гурий». ¹¹² Многие ассоциировали его музыку не только с негерманским, но и с неевропейским искусством – отклик, возможно, на интерес Вагнера к «восточным» сюжетам, ¹¹³ но также и на хроматизм и гармонические эксперименты в некоторых из вагнеровских сочинений (особенно в «Тристане»), а также на иностранное происхождение многих его главных героинь. ¹¹⁴ «Вагнерианцы», следовательно, испытали влияние ориентализации и отчуждения толпы, но также и намекают на экзотизм вагнеровской музыки. Более уместно, в нашем случае, что качества и воздействие его музыки зачастую изображались в терминах, нагруженных расовой и эволюционной значимостью. Нордау сравнивал вагнеровскую музыку с музыкой «дикарей» и «современных рас восточной Азии», в то время как Ли в своём «Орфее в Риме» (1894) утверждал, что «Тристан» «играет с дикарским началом в нас». ¹¹⁵ Эдмунд Гёрней изобразил это произведение как дарвинистский ночной кошмар регрессии в недифференцированную материю: Вагнер «воистину находит своё призвание в пёстром мире беспозвоночных видов, вещей... столь же трудноуловимых, как медуза, столь же безжизненных, как нити морских водорослей». ¹¹⁶ Эти отзывы были впечатлены той выдающейся ролью, которую музыка играла в эволюционной теории (эта роль была решающей, например, в разработках и толкованиях дарвинской теории полового отбора и теории развития языка Герберта Спенсера); чувствительность и восприимчивость к музыке воспринимались в качестве наглядного показателя ступени эволюции. ¹¹⁷ Теория о том, что музыка особенно интенсивно воздействует на животных и «самые низшие расы», была общепризнанна;

о Ницше *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia*. – London: Faber & Faber, 1992. – P. 23–25.

¹¹⁰ James, Henry. Letter to Wiliam James, 9 January 1895, //Lettres. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980, III: p. 508. Цит. по: Salmon R. *Appealing to the Crowd: Henry James and the Science of Popularity* //Mosaic, 30 (June 1997). – P. 53–68 (56). См. также исследование Салмоном отношения Джеймса к теории толпы, экспансии и дифракции критики и театральной публики в работе: *Henry James and the Culture of Publicity*, p. 46–76.

¹¹¹ Ориентализм вагнеровского творчества сосуществовал с декларациями его близости английской культуре в работах: *Hueffer F. Richard Wagner and the Music of the Future* (1874), *Gurney A. Parsifal* (1888), *Weston J. The Legends of Wagner, s Drama* (1896).

¹¹² *Nordau M. Вырождение*, с. 201; *The Meister, I* (1888); *Moore J. Memories of My Dead Life* (London, 1906), p. 294. Цит. по: *Furness R. Wagner and Literature*. – Manchester: Manchester University Press; N.Y.: St. Martin's, 1982. – P. 59.

¹¹³ Вагнер подготовил, например, прозаический набросок драмы «Победители» по буддистской легенде. См.: *Millington B. Wagner*. – London: Dent, 1992. – P. 229.

¹¹⁴ Катерина Клемент сделала наблюдение, что хроматизм и гармонические эксперименты зачастую использовались в произведениях Вагнера и его современников чтобы изобразить главного героя как «другого» в расовом и сексуальном отношении: Изольда и Кундри яркие примеры (*Clément C. Opera, or the Undoing of Women*. – London: Viardo, 1989. – P. 59).

¹¹⁵ *Nordau*. *Вырождение*, с. 201; *Lee, Orpheus in Rome* //Althea: a Second Book of Dialogues on Aspirations and Duties. – London: Osgood, McIlvaine, 1894. – P. 51-104 (84-5).

¹¹⁶ *Gurney E. Wagner and Wagnerism* //Nineteenth Century, 13 (March 1883). – P. 434-52 (441).

¹¹⁷ См.: *Welier, Women Musicians*, p. 9, 179–83.

быть всецело захваченным (вагнеровской) музыкой означало подвергать себя риску быть отождествлённым с расовым «другим» или теми (животными, детьми, женщинами), чья внушаемость сходным образом ассоциировалась с их «низким» эволюционным статусом и сомнительными эстетическими вкусами.¹¹⁸ Кроме того, в эволюционной теории музыки, как и в теории толпы, расовые и половые различия постоянно объединялись, чтобы обозначить «низкопробность» безусловного эстетического воздействия и реакций. Джорж Элиот в статье 1855 года проницательно указала и опровергла эти эволюционные концепции музыкальной впечатлительности. Рецензируя спектакль «Лоэнгрин», оставивший её равнодушной, она без тени смущения заключила, что её музыкальные вкусы простирались только до «удовольствия головастика».

«Мы далеко не в начале времен и должны учиться думать о себе, подобно головастикам, не подозревающим о будущей лягушке. Головастик ещё ограничен своими удовольствиями головастика; так же и мы на нашей стадии развития подвержены влиянию мелодии. Когда, спустя некоторое время после прослушивания «Лоэнгрин», нам довелось побывать на вечеринке музыкантов, утончённо игравших один из бетховенских квартетов, это было как возвращение к речи, исполненной смысла, после пребывания среди угрюмых.¹¹⁹

Ревю Элиот – необычайно легковесное применение подобной риторики, явно контрастирующее, например, с отзывом Ли эпохи *fin-de-siècle* о «регрессивном» эффекте вагнеровской музыки. Но оно напоминает нам, что к 1890-м годам существовал корпус работ, анализировавших свойства и воздействие вагнеровских сочинений в расовой и эволюционной терминологии. Эти анализы были отчасти продуктом отдельных конкурирующих интеллектуальных дискурсов (таких как дарвинизм или теория толп), но были, конечно, во многом вдохновлены также пресловутым вкладом Вагнера в современные расовые дебаты.

К 1890-м годам вагнеровские антисемитские статьи были скандально знамениты и по-прежнему вызывали полемику; Бердслей, безусловно, должен был быть хорошо знаком с содержанием этих текстов (его томик литературных трудов Вагнера включал «Еврейство в музыке»), а также с протестами, которыми встречали вагнеровские статьи и драмы.¹²⁰ В «Еврействе в музыке», наиболее обширной из антисемитских работ Вагнера, композитор, как известно, утверждал низкопробность и имитационный характер еврейского искусства, доказывая, что коммерциализация и художественное падение драмы и оперы в 19 веке были результатом творческой деятельности еврейских композиторов, либреттистов, драматургов и публики.¹²¹ По этой причине расовый состав континентальной и британской аудитории Вагнера был предметом постоянного внимания; Уильям Эштон Эллис замечал в 1890-е годы, что Вагнер «приобрёл много личных друзей среди евреев, не

¹¹⁸ *Gurney E. The Power of Sound. – London: Smith, Elder, 1880. – P. 118.* В качестве показательного примера см. также: *Hanslick E. The Beautiful in Music: A Contribution to the Revival of Musical Aesthetic. – London, N.Y.: Novello, Ewer, 1891.- P. 130; Newman E. A Study of Wagner. – London: Bertram Dobell; N.Y.: G.P. Putnam's Sons, 1899. – 371 n.*

¹¹⁹ *Liszt, Wagner, and Weimar //Fraser,s Magazine, 52 (1855). – 48–62 (50–51).* Известно, что Элиот поднимала вопрос о вагнеровском антисемитизме в разговорах с Козимой Вагнер, тем не менее эти две женщины имели неоднократные дружественные контакты в течение 1877 года (*Sessa, Richard Wagner and the English, 35–6*). Об отношении Элиот и Вагнера к теории эволюции см.: *Solie R.A. “Tadpole Pictures”: “Daniel Deronda” as Music Historiography //Yearbook of Comparative and General Literature, 45–6 (1997–8). – P. 87–104; Weiler, Women Musicians, p. 144–83.*

¹²⁰ Например, спектакли «Майстерзингеров» вызывали в 1860-е годы протесты еврейских обществ Мангейма и Вены, поскольку Бекмессер был воспринят как пародия на искусство и поведение евреев: *Weiner M.A. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination. – Lincoln, Nebr., London: Nebraska University Press, 1995. – P. 123.*

¹²¹ В качестве анализа и введения в обширную критическую литературу о взаимоотношениях Вагнера с антисемитизмом 19 века см.: *Weiner. Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination.*

говоря уже о театральной публике».¹²² Целый ряд выпускавшихся на континенте карикатур, некоторые из которых Бердслей мог хорошо знать, изображал вагнеровскую аудиторию (и часто самого Вагнера) с типичными «еврейскими» чертами.¹²³ Эти образы были откликами на ряд взаимосвязанных факторов: они намекали на множество еврейских друзей и поклонников Вагнера; на обширное вовлечение еврейских патронов в современную музыку; на антисемизм Вагнера и его беспокойство по поводу его собственной расовой идентичности; на коммерческий успех его творчества. Если учесть, что фигура мужчины, сидящего в ложе, согласно общепринятому мнению, должна была представлять еврея, то как нам следует интерпретировать этот аспект бердслеевского текста?

Некоторые возможные толкования напрашиваются сами собой. Во-первых, нужно заметить, что многие еврейские персоны принимали активное участие – и нередко успешно – в музыкальной жизни Англии 19 века: например, значительное число музыкантов из Германии и Восточной Европы, некоторые из которых были евреями, обосновались в Англии начиная с 1860-х.¹²⁴ Большое количество англо-германских посетителей первых вагнеровских спектаклей широко известно, и часть этих патронов, безусловно, могла бы быть евреями.¹²⁵ Некоторые из наиболее прославленных музыкантов в музыкальной жизни Англии 19 века – исполнителей, композиторов и патронов – были евреями: очевидные примеры включают Мендельсона, Мейербера, Иоахима и Рубинштейна. Хотя «Вагнерианцы» не являются, конечно, простым документом этой исторической тенденции, они всё же рефлектируют её. В театре также были знамениты еврейские актрисы, такие как Рашель и Сара Бернар. Благодаря программе юных театралов-любителей «Ikey Moses»¹²⁶ Бердслей сыграл свою роль в формировании преобладающей ассоциации еврейских фигур с театром того времени. Заботы о национальном и расовом составе театральной и музыкальной аудитории не ограничивались спорами о вагнеровском творчестве, но были заметны также и в визуальных образах, критических отзывах и литературных изображениях невагнерианцев (музыкантов, актёров, публики).¹²⁷ Например, Джеймс описывал в «Glasses» (1896) лето в Фолкстоуне, где были «тысячи маленьких стульчиков и почти столько же маленьких евреев; и была музыка в открытой ротонде, подле которой эти маленькие евреи кивали своими большими носами».¹²⁸ В своей репрезентации экзотических женщин и мужчины-еврея «Вагнерианцы», таким образом, вписываются в ситуацию всеобщего внимания к театральной и музыкальной аудитории.

Во-вторых, бердслеевский образ может быть прочитан в качестве аллюзии на представление, распространённое как в филосемитском, так и в антисемитском дискурсе о

¹²² Ellis W.A. Translator's Preface //The Prose Works of Richard Wagner, 8 vols. – London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1893-9. – III: x.

¹²³ Одним из примеров, с которым Бердслей, по замечанию Гейда, мог быть близко знаком, был «Le Judaïsme dans la Musique, comme il plait a [sic] Richard Wagner» //Kikeriki (Vienna), 12 May 1872. См.: Heyd M. Aubrey Beardsley: Symbol, Mask and Self-Irony.- New York, Peter Lang, 1986.- P. 176.

¹²⁴ Musgrave M. The Musical Life of the Crystal Palace. – Cambridge: Cambr. Univ. Press, 1995. – P. 49, 67.

¹²⁵ Sessa. Richard Wagner and the English. – P. 30.

¹²⁶ «Programme» (1888) //Uncollected Work of Aubrey Beardsley. – London: John Jane, The Bodley Head; N.Y.: Dodd, Mead, 1925. – P. 123.

¹²⁷ О дискуссиях по поводу еврейства и антисемитизма в британской беллетристике 19 века см.: Cheyette B. Constrcyions of “The Jew” in English Literature and Society: Racial Representations, 1875 – 1975. – Cambridge: Cambr. Univ. Press, 1993; Freedman J. The Temple of Culture; Naman A.A. The Jew in the Victorian Novel: some Relationships between Prejudice and Art. – N.Y.: AMS, 1980; Ragussis M. Figures of Conversion: “The Jewish Question” and English National Identity. – Durham, NC, and London: Duce University Press, 1995; Zatlin L.G. The Nineteenth Century Anglo-Jewish Novel. – Boston, Mass.: Twayne, 1981.

¹²⁸ «Glasses» //The Complete Tales of Henry James, ed. L. Edel, 12 vols. – London: hart-Davis, 1964, IX: 317. Музыка, исполняемая в ротонде для описываемых еврейских фигур, была не Вагнеровская, но другой музыкальный спектакль в «Glasses», это спектакль «Лоэнгрин».

евреях как о «расе», особенно искусной в музыке.¹²⁹ Например, в романе Дж. Элиот «Даниэль Деронда» (1876), в котором обширно и сочувственно обсуждаются вопросы еврейской расовой идентичности и культурной ассимиляции, евреи постоянно ассоциируются с музыкой: Мира – профессиональная вокалистка, Клезмер (чьё имя на языке идиш означает «музыка») имеет своим прообразом Рубинштейна, а мать Деронды – всемирно известная певица.¹³⁰ В тексте Элиот, как и в других филосемитских отзывах, еврейские музыканты ассоциировались с впечатлительностью, эмоциональной восприимчивостью к музыке и таинственным творческим гением. Отзывы о еврейских музыкантах, сочувственные или пренебрежительные, зачастую подразумевали отношения между расовым типом и музыкальной восприимчивостью и одарённостью; они ассоциировали евреев с интуитивными, инстинктивными и «женскими» аспектами художественного творчества, исполнительства и восприятия. «Эстер Кан», Bildungsroman Саймонса о молодой еврейской актрисе (1902), вдохновлённый посещением еврейского театра в 1890 году, предлагает соединение расового и сексуального дискурсов в представлениях и репрезентациях художественной восприимчивости. Драматические способности Эстер представлены как продукт инстинкта или бессознательного: «Её сознание работало, но оно было под действием внушения... Идея должна была прийти к ней через инстинкт, или не прийти вовсе».¹³¹ Они как таковые в полном смысле обусловлены её расовой идентичностью и её «женской» восприимчивостью. В то же время представление о еврейских мужчинах как о женоподобных или гомосексуалистах, о том, что еврейство было «насыщено женственностью», повторялось в антисемитском дискурсе.¹³² Это было формирующим элементом в ассоциации еврейства с музыкой и театром.

Подобные отзывы в литературе создают предположительный контекст для бердслеевского образа вагнеровской аудитории. Параллели между репрезентациями еврейских музыкантов и исполнителей, с одной стороны, и Лебоновской идентификацией «феминных», иррациональных характеристик толпы или аудитории с другой, поразительны. Аллюзии на еврейскую эстетику у Бердслея повышают экзотизм, инакость этой экстраординарной аудитории, подчёркивая умонепостижимые, интуитивные аспекты музыкальных оценок. Филосемитский ли это жест или антисемитский – вопрос открытый. С одной стороны, бердслеевский портрет явно интеллигентного еврея в очках свидетельствует, что он является идеальным членом оперной аудитории; с другой, по предположению Бриджит Брофи, это снижает образ, показывая женоподобие изображаемого мужчины.

Возможно также, что вагнерианец-еврей у Бердслея был задуман как отсылка на всемирную коммерциализацию этой публики и на коммерческий успех Вагнера. «Трилби» – один из многих текстов того времени, ассоциирующих музыкальную одарённость с еврейской расовой идентичностью, но в ярко выраженных антисемитских понятиях: музыкальные способности Свенгали – не творческие, а паразитирующие и постоянно и уничижительно связываются с коммерцией. Тавтологически напоминая «экзотического древнеизраильского еврея», Свенгали вызывает в романе отвращение у англичан: его «толстые, тяжёлые, вялые, тусклые чёрные волосы ниспадали за ушами на плечи на

¹²⁹ См.: Freedman, *Temple of Culture*, 107–11. Вероятно, нет необходимости уточнять, что многие из этих отчетов в 19 веке демонстрируют смещение в понимании еврейства с религиозных категорий к расовым.

¹³⁰ *The George Eliot Letters*, ed. G.S. Haight, 9 vols. – London: Oxf. Univ. Press; New Haven: Yale Univ. Press, 1954–78. – IX: 177 n; Freedman, *Temple of Culture*, 109.

¹³¹ Beckson K. *Arthur Symons: A Life.* – Oxford: Clarendon, 1987. – P. 222; Symons A. *Ester Kahn //Spiritual Adventures.* – London: Constable, 1905. – P. 73.

¹³² *Weininger O. Sex and Character.* – London: Heinemann; N.Y.: Putnam's Sons, 1906. – P. 320. См. также по этому поводу: Weiner. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, p. 176; Gilman S.L. *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS.* – Ithaca, London: Cornell University Press, 1988. – P. 165 – 76.

музыкантский манер, что так отвратительно для нормального англичанина».¹³³ Приписываемое евреям стяжательство очевидно во многих отзывах о музыкальной и театральной жизни того времени. Театральный менеджер в «Дориане Грее», постоянно описываемый как «жид» и «жирный еврейский менеджер», олицетворяет меркантильные, коммерческие аспекты театра. Его вульгарность и франтовство в одежде соответствуют «безвкусным афишам» его театра, а презрение Дориана – продукт пренебрежительного смешения коммерческого, еврейского, популярного и эстетически сниженного.¹³⁴ Персонаж в «Дракуле» (1897) также описывается как «древний еврей скорее адельфийского типа».¹³⁵ По недавнему наблюдению Джонатана Фридмана, еврейские музыканты воспринимались как представлявшие одновременно «культурные ценности» и «культурную дегенерацию»: в эпоху fin-de-siècle «политика еврейской идентичности стала полем битв, которые возникали внутри и вокруг подъёма «низколобой» культуры».¹³⁶ Могли или нет эти интерпретации поддерживаться «Вагнерианцами» и парой других рисунков на музыкальные сюжеты, двусмысленный интерес Бердслея к этой теме очевиден.

В своей карикатуре на Мендельсона, опубликованной в «Савое» в 1896 году, Бердслей намекал на этот стереотип музыкальной одарённости и алчности евреев. Этот композитор, фаворит королевы Виктории, был к тому времени фигурой, социально и коммерчески успешной; он пользовался патронажем различных общественных деятелей, и его творчество воспринималось синонимом буржуазного музыкального вкуса. Будучи обращён в христианство, он, тем не менее, был, как и Мейербер, объектом антисемитских нападок Вагнера. Бердслей изображает Мендельсона утончённым денди на фоне богатого интерьера, одетым в небрежный костюм, в котором доминирует нелепых размеров галстук-бабочка. Бойкий и оживлённый, он встречает наблюдателя умным, прямым взглядом; его глаза затенены, и Бердслей представляет его с крючковатым носом, напоминающим еврейский стереотип. Его щегольской костюм и тот факт, что он держит в руках большое перо, намекают, возможно, на то, что его композиции – продукт лёгкого творчества и что они приносят ему прибыль. «Альберих», опубликованный в «Савое» в том же году, также отсылает к ассоциациям еврейства с материальным достатком или алчностью. Карлик-нибелунг, укравший золото у русалок в «Кольце nibелунга», представлен с полными отвислыми губами и крючковатым «еврейским» носом.¹³⁷ Допуская аллюзию на еврейское происхождение Альбриха, Бердслей вторит многим комментаторам его времени, которые признавали, что изображённые Вагнером nibелунги отвечают физическим, вокальным и психологическим стереотипам еврейства.¹³⁸ (Это предположение особенно заметно в иллюстрациях Ракхама к «Кольцу», созданных в 1911–12 годах). Однако нельзя сказать, что это непременно и бесспорно антисемитские образы. Как показано в главе 6, Альберих включает элементы автопортрета и может быть прочитан как сочувственный портрет вагнеровского одураченного героя, а сопоставление портрета Мендельсона с образами из «Кольца» у Бердслея, опубликованными в «Савое», может скорее разрушить вагнеровские предрассудки против композитора. Бердслеевские образы Мендельсона и Альбриха, безусловно, отдают дань ассоциациям между еврейством и материальным благополучием, но делают это амбивалентно.

Вместе с тем репрезентация Бердслеем вагнеровской публики вне зависимости от того, рассматривать ли её в филосемитском или антисемитском ключе, образует

¹³³ Maurier G. du. Trilby, ed. Showalter E. – Oxford, N.Y.: Oxf. Univ. Press, 1995. – P. 194, 197.

¹³⁴ Wilde O. The Picture of Dorian Grey, ed. Murray I. – Oxford: Oxf. Univ. Press, 1994. – P. 80, 48.

¹³⁵ Stoker B. Dracula, ch. 26. В раннем наброске романа Стокер намеревался заставить Джонатана Хакера посетить спектакль «Летучего голландца» (с его темой странствующего жида) в Мюнхене перед путешествием в Трансильванию. Frayling Ch. Vampyres: Lord Byron to Count Dracula. – London, 1991. – P. 352.

¹³⁶ Freedman, Temple of Culture, p. 111.

¹³⁷ Jempson, Aubrey Beardsley and the “Ring”, p. 75.

¹³⁸ Weiner. Richard Wagner and the Anti-semitic Imagination, p. 143–4, 270.

комментарий к антисемитским предрассудкам Вагнера. В то время как для защитников Вагнера, таких как Эллис, присутствие евреев на спектаклях музыкальной драмы смягчало вагнеровский антисемизм, жест Бердслея скорее более многозначен. С одной стороны, он документирует посещение англо-германскими евреями представлений вагнеровских сочинений и отсылает к антисемитским стереотипам. Но это также может быть и насмешкой над вагнеровским антисемизмом, критикой качеств его музыки, делающих её доступной аудитории, – и только ей, – прямо противоположной «совершенным вагнерианцам», в системе вагнеровских понятий. Что касается биографии Бердслея, нам мало известно о его отношении к евреям и антисемизму; насколько я могу судить, он делал косвенные наблюдения над этими темами. Определённо засвидетельствовано, что некоторые его близкие друзья (Уильям Ротенштейн и Раффалович) были евреями, хотя, как с мучительной ясностью демонстрирует вагнеровский пример, это, конечно, не исключает возможности, что Бердслей поддерживал антисемитские предрассудки.¹³⁹ Загадочность «Вагнерианцев», я бы сказала, является результатом их личной значимости для художника. Образ репрезентирует, по наблюдению Милли Хейд, преодоление Бердслеем своих личных взаимоотношений с вагнеровской публикой; он говорит о привлекательности присутствия в её рядах, наблюдения за ней – и её абсолютной чуждости.¹⁴⁰ Этот текст, несомненно, побуждал Бердслея осмыслить своё собственное частое присутствие на спектаклях вагнеровских произведений, свою личную роль в качестве участника вагнеровской публики и, следовательно, свои сходство и различия с этими фигурами. Образ приобретал также острую злободневность, поскольку в Европе на протяжении всего *fin-de-siècle* антисемизм был бросающейся в глаза чертой в газетной риторике, политических событиях и законодательной дискриминации.¹⁴¹ Публикация в 1899 году антисемитской работы «Die Grundlagen des 19 Jahrhunderts» (в переводе «Основы 19 века») зятя Вагнера Хьюстона Стюарта Чемберлена говорит о том, что вагнеровское творчество и вагнерианство оказывали в некоторых случаях прямое влияние на антисемизм в эпоху *fin-de-siècle*. И, как было замечено, они имели обширное воздействие на восприятие евреев и расовую идентичность в эти годы, даже если это влияние не было очевидным.

Как бы мы ни интерпретировали бердслеевский образ, это один из примеров постоянного отдаления театральной, оперной и музыкальной публики в эпоху *fin-de-siècle*. Этот феномен был, как я уже говорила, продуктом разнообразных эстетических, расовых и экономических дискурсов, вдохновлённых теорией эволюции, массовой психологией, расовыми стереотипами и коммерческими факторами. Именно последнему из этих факторов будет посвящена следующая глава, которая более детально очерчивает способы, которыми отношения между вагнерианством и коммерциализацией подпитывали антисемизм.

¹³⁹ Раффалович был обращён в римский католицизм к 1896 году (Sturgis M. Aubrey Beardsley: A Biography. – London: HarperCollings, 1998. – P. 286).

¹⁴⁰ См: Heyd, Aubrey Beardsley, p. 173 – 7.

¹⁴¹ В 1882 году, например, российский император Александр III издал указ о принудительном поселении евреев в гетто; в 1881–82 и 1890–91 годах Англия переживала особенно внушительные наплывы еврейских эмигрантов вследствие их преследований в Европе; в 1889 и 1891 годах журналы «The Graphic» и «The Illustrated London News» выпускали серии «антропологических» иллюстрированных статей о евреях, а еврейский солдат Дрейфус стал в 1894 году «козлом отпущения» во французском судебном процессе, в котором Нордау был газетным корреспондентом. См.: Namen. The Jew in the Victorian Novel, p. 4; Zaltin. The Nineteenth-century Anglo-Jewish Novel, p. 18; Wesn Sh. The Construction of Racial Type: Caricature, Ethnography, and Jewish Physiognomy in de fin-de-siècle Melodrama //Nineteenth-Century Theatre, 21 (Summer 1993), p. 5–40, 13; Nordaw, Degeneration, p. xxiv.