

Музыкальная драма

Теодор Адорно

Перевод с немецкого под редакцией *Анны Лаврик, Ильи Калинина и Артема Смирнова* по изданию:
Theodor W. Adorno. Musikdrama//Versuch über Wagner.
Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952. S. 121–144.

Теодор Адорно (1903–1969). Немецкий философ, социолог, композитор, специалист в области философии музыки.

В настоящем фрагменте из работы Теодора Адорно «Опыт о Вагнере» (1952) автор анализирует разработанную Рихардом Вагнером эстетическую концепцию *Gesamtkunstwerk*, или «единого произведения искусства». Обращаясь как к теоретическим работам Вагнера, так и к его операм, Адорно вскрывает противоречия этой концепции, подчеркивая ее фундаментальное отличие от гегелевского определения искусства. Рассматривая связь между эволюцией оперы, автономией художника и развитием культурной индустрии, он показывает, что, несмотря на отрицание Вагнером разделения труда и его стремление к идеальному единству, в произведениях Вагнера *Gesamtkunstwerk* не только не устраняет это разделение труда, но еще больше усиливает его. Согласно Адорно, музыкальная драма Вагнера глубоко противоречива (музыка оказывается заперта в рамках действия, что приводит к усилению субъективного выражения и избытку сюжета над музыкой), причем эти противоречия как на уровне замысла, так и на уровне практической реализации произведения осознавал и сам Вагнер.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; опера; музыкальная драма; Gesamtkunstwerk.*

Эстетический репертуар Вагнера не исчерпывается прославлением фантазмагорического мира. И фантазмагория, и ритм ее распада должны быть выражены в грандиозном эпическом произведении искусства. Возникающая в результате всеобъемлющая структура образует *Gesamtkunstwerk* — или, как предпочитал называть это Вагнер, «драму будущего», — в которой соединились поэзия, музыка и театр. Хотя его намерением было стереть границы, разделяющие разные виды искусства во имя всепроникающей бесконечности, и даже вопреки тому, что опыт синестезии является одним из оснований романтизма, *Gesamtkunstwerk* на самом деле не имеет отношения к теориям романтизма, сформировавшимся пятьюдесятью годами ранее. Ибо в поисках эстетической взаимозаменяемости и стремлении к такой безупречности мастерства, которая была бы способна скрыть все швы в конечном произведении и даже стереть разницу между ним и самой природой, *Gesamtkunstwerk* предполагает такое же радикальное отчуждение от всего естественного, которое его попытка утвердить себя в качестве единой «второй природы» стремится скрыть. Удивительно, что сам Вагнер осознал, что фантазмагория содержит в себе элемент сокрытия, в ходе обсуждения единой природы *Gesamtkunstwerk*. И более того, это осознание пришло именно в тот момент, когда он попытался определить «намерение поэта», которое дает жизнь произведению:

Этим выражением является такое, которое в каждом из своих моментов заключает в себе поэтическое намерение, но и в каждом из них скрывает его от чувства, то есть осуществляет его. Даже для словесно-звукового языка такое сокрытие было бы невозможно, если бы к нему нельзя было прибавить второй, дополняющий орган языка звуков, который способен восстановить равновесие цельного выражения всюду, где словесно-звуковой язык, как явный укрыватель поэтического намерения, по необходимости должен опуститься так низко, что может только ради неразрывной связи этого намерения с настроением обыденной жизни покрывать его слишком прозрачным покрывалом¹.

Соккрытие процесса поэтического творчества ради достижения его цели, то есть его замысла, а также основополагаю-

1. Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 478.

щая связь с «обыденной жизнью»², о которой «Опера и драма» не устает напоминать, таким образом, включены самим Вагнером в конфигурацию, определяющую фантасмагорию. Из чего следует, что «второй орган речи» — это не что иное, как оркестр, средство вагнеровской фантасмагории. Высвобождение колорита, достигнутое оркестром, усиливает элемент иллюзии, перенося акцент с сущности, музыкального события как такового, на явление, музыку. Новшества, такие как создание оркестрового колорита, могут быть достигнуты только в ущерб артикуляции во времени и в угоду ослепительному настоящему. В конечном счете именно это иллюзорное настоящее извлекает наибольшую выгоду из подрыва конструктивных элементов в композиции Вагнера. С «сокрытием поэтического намерения» через музыку *Gesamtkunstwerk* стремится к идеалу абсолютного явления, которым фантасмагория так дразняще размахивает перед ним:

...законченной, цельной художественной формой мы назовем такую, в которой самая обширная связь явлений человеческой жизни может быть выражена чувству так понятно, что это содержание в каждом из своих моментов овладеет чувством и вполне удовлетворит его. Следовательно, содержание всегда должно быть налицо в форме, и эта форма должна выражать содержание в полном его объеме. То, чего нет налицо, постигает лишь мысль, чувство же воспринимает только наглядное³.

Как бы правдоподобно ни звучала такая сентиментальная эстетика «чистого чувства», которую буржуазия XIX века считала самоочевидной задолго до того, как Герман Коген дал ей имя, на самом деле она имеет мало общего с музыкой. Музыка может воплотиться в настоящем только благодаря самым интенсивным усилиям памяти и предчувствия. Эти усилия являются задачей подлинного тематического произведения. И Вагнеру, прибегавшему к использованию внемузыкальной мнемоники в форме мотивов, наполненных аллегорическим значением, этого усилия удалось избежать. Глубочайшая слабость этой эстетики, — как ее теории, так и практики, — заключается в том, что мозаика подобных вещей элементов, которые не могут быть полностью актуализированы, оказывается слишком мощной, чтобы быть погло-

2. Вагнер Р. Указ. соч. С. 473.

3. Там же. С. 480–481.

щенной эстетическим целым. В результате их вместо этого отвергают и изгоняют прочь. Постоянный процесс актуализации — это то, чего должна достичь музыка, работая над поэзией в ущерб музыкальному времени. Цель этого процесса — растворить и оживить неподатливую вещную природу поэзии, а вместе с ней и отражение товарного мира в искусстве, и таким образом превратить его в сияющее проявление чистой субъективной актуальности.

Наука обнажила перед нами организм речи; но то, что она показала нам, было мертвым организмом, который была способна оживить лишь высшая поэтическая потребность, залечив раны, которыми анатомический скальпель изрезал тело речи, и вернув ему дыхание, которое могло бы воскресить в нем жизнь своим живым движением. Это дыхание, однако, и есть — музыка⁴.

Музыка призвана сделать не что иное, как отменить историческую тенденцию языка, основанную на знаковости, и заменить ее выразительностью. Впервые Вагнер помещает несинхронность развития эстетических средств, более того, саму иррациональность, в рационально спланированный, пусть пока и чисто эстетический контекст. Как было отмечено в недавней работе об эстетике кино,

адаптация к порядку буржуазной рациональности и, в конечном счете, к эпохе развитой промышленности, которая была произведена глазом, когда он привык воспринимать реальность как реальность объектов и, следовательно, в основном товаров, не была произведена одновременно и ухом. По сравнению со зрением, слух «архаичен» и отстал от технологий. Можно было бы сказать, что реагировать бескорыстным ухом, а не проворным, оценивающим взглядом, каким-то образом противоречит передовой индустриальной эпохе <...> Глаз — это всегда орган усилия, работы, концентрации; он воспринимает что-то конкретное. Совершенно недвусмысленно. Ухо, напротив, не сконцентрировано и пассивно. В отличие от глаза, его не нужно открывать. По сравнению с глазом в нем есть что-то сонное и инертное. Но на эту дре-

4. *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. IV. Leipzig: Fritzsche, 1888. S. 127.

моту наложено табу, которое общество накладывает на любую лень. Музыка всегда была уловкой, способной перехитрить это табу⁵.

В наши дни дремота подвергается психотехническому контролю, но Вагнер, следуя порыву и даже отчаянной потребности своего собственного таланта, был первым, кто обнаружил, к чему это может привести. Но этого справедливо опасался уже Ницше. Бессознательное, о котором Вагнер узнал от Шопенгауэра, стало для него идеологией: задача музыки — растопить отчужденные и овеществленные отношения людей и заставить их звучать так, как будто они все еще человеческие отношения. Эта технологическая враждебность к сознанию лежит в самой основе музыкальной драмы. Она смешивает искусства, чтобы в итоге получить опьяняющий напиток. Язык Вагнера — этот синтез идеализма и вождельения — формулирует это в метафоре сексуального контакта:

Семя, которое необходимо отдать, которое сгущается только в сильнейшем любовном возбуждении из благороднейших сил, вырастает лишь из потребности отдать его, затратить на оплодотворение, такое оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения⁶.

В своей практике Вагнер с энтузиазмом придерживался этой метафоры. Кульминацией музыкальных драм являются не только экстатические пассажи, такие как последняя песня Изольды, сцена Зигфрида и Брунгильды в конце «Зигфрида» или плач Брунгильды в «Сумерках богов», но и благодаря беспорядочности элементов сама форма музыкальной драмы является постоянным приглашением к опьянению, как форма «океанической регрессии»⁷. «Сумерки богов», бесконечно увлекающие слушателя в великое плавание, словно наводняют музыкой весь мир, и хотя на самом деле им не удается пе-

5. Адорно не указывает источник этого отрывка, который является самоцитированием, см.: Adorno T., Eisler H. *Komposition für den Film*. Munich: Rogner und Bernhard, 1969. S. 41, 43.

6. Вагнер Р. Указ. соч. С. 423.

7. Вероятно, Адорно имеет в виду «океаническое чувство», — предложенное Роменом Ролланом понятие, — которое Зигмунд Фрейд обсуждает в «Будущем одной иллюзии» (1927) и «Недовольстве культурой» (1929), связывая его с регрессом к первичному нарциссизму и ощущением единства с окружающим его миром. — Прим. ред.

реплавить массу материала в лирику, они компенсируют это тем, что их твердые, неподатливые очертания оказываются поглощены волнами. У позднего Вагнера размываются не только границы между различными видами искусств, но даже и между произведениями. Его увлечение аллегориями проявляется не в последнюю очередь в том, что все что угодно может означать все что угодно еще. Формы и символы смешиваются, пока Закс не становится Марком, Грааль — кладом Нибелунгов, а Нибелунги — Вибелунгами. Основная идея музыкальной драмы раскрывается не столько в музыке, сколько в некоем мысленном полете, в отбрасывании всего однозначного и отрицании всего, что имеет индивидуальный отпечаток.

Эта основная идея заключается в тотальности: «Кольцо» стремится без лишних слов запечатлеть мировой процесс во всей полноте. Нетерпение Вагнера ко всему обособленному, ограниченному и просто существующему для себя, по отношению ко всему тому, что питает его фантазмагорический музыкальный процесс, — это протест против обуржуазивания искусства, которое устраивает метафора угрюмого самосохранения. Методы, с помощью которых Вагнер стирает все разделительные линии, и монументальный масштаб как тем, которые он выбирает, так и самих произведений, неотделимы от его стремления творить в «большом стиле», стремления, уже присущего искусному жесту дирижера. Вагнеровская тотальность — враг жанрового искусства. Как и в случае с Бодлером, его прочтение высокого буржуазного капитализма обнаружило антибуржуазное, героическое послание в разрушении бидермейера. Вагнер ненавидел жертвы, которых последний значительный социальный стиль потребовал от искусства, чтобы обеспечить его выживание в эпоху индивидуализма. Он достаточно глубоко проник в законы движения общества, чтобы осознать бессилие принципа отбора, обязанного своим существованием упрямому отказу от самих этих «законов». Он восстает против ложного чувства безопасности и, не видя возможности для чего-то иного, отправляется на поиски опасной жизни. Подобно Ницше и впоследствии модерну (*Art Nouveau*), который он во многом предвосхищает, он хотел бы в одиночку вызвать к жизни эстетическую тотальность, произнеся магическое заклинание, выказывая при этом вызывающее безразличие к отсутствию социальных условий, необходимых для ее выживания. Вполне возможно, что наряду с концепцией технического произведения искусства, произведения Вагнера ознакомили собой рождение «воли к стилю» [*Stilwille*].

Он протестует против ограниченности объективного духа, социальный и эстетический предмет которого сузился до частного индивида. Однако его собственная отправная точка, которая сама по себе является чисто эстетической, зависит от навыков слушания этого индивида, от того, что он способен восполнить самостоятельно, и от того, что он готов преодолеть ради целого. По этой причине вагнеровская тотальность, *Gesamtkunstwerk*, обречена на провал. Вагнер прибегает к избыточному смешению различных элементов не в последнюю очередь ради того, чтобы это замаскировать. Чем больше музыкальная драма терпит провал как стиль, тем больше она стремится к стилизации. Целое больше не достигает единства, потому что его выразительные элементы созданы так, чтобы гармонизировать друг с другом в соответствии с заранее выработанной схемой, — возможно, весьма условного характера. Вместо этого различные искусства, которые теперь отчуждены друг от друга и не могут быть примирены никаким смыслом, оказываются связаны воедино произволом отдельного художника. Формальные предпосылки внутренней логики заменяются бесшовным внешним принципом, согласно которому разрозненные процедуры объединяются таким образом, чтобы в совокупности выглядеть обязательными. Единство стиля узурпируется чертами частного индивидуума и, более того, праздного зевачи, каким себе его представляет Вагнер. Стиль становится суммой всех стимулов, регистрируемых совокупностью его чувств. Вся полнота чувственного познания, находящаяся в его распоряжении, предлагает себя как самодостаточная тотальность смысла, как полнота жизни: отсюда фиктивный характер вагнеровского стиля. Ибо в случайном опыте индивидуального буржуазного существования отдельные органы чувств не воспринимают тотальность, мир как единый в себе и целостный по своей сути. И такое единство чувственного восприятия, к которому обращается разочарованное сознание Вагнера, едва ли когда-либо существовало. Напротив, чувства, каждое из которых развивается по-своему, в конечном итоге расходятся еще дальше вследствие растущего овеществления реальности, а также разделения труда, которое не только отделяет людей друг от друга, но и расщепляет самого человека. Таким образом, музыкальная драма не способна наделить отдельные искусства значимыми функциями. Она является формой ложного тождества. Музыка, сцена и слова соединяются только посредством того, что автор — на чудовищность позиции которого намекает термин «поэт-композитор» — относится к ним так, будто их объединяет общая цель. Но достигает он этого только путем совершения

над ними насилия, тем самым извращая целое, что приводит к тавтологии, к постоянной сверхдетерминации. Музыка повторяет то, что уже было сказано словами, и чем больше она выдвигается на первый план, тем более избыточной она становится по отношению к смыслу, который она должна выражать. Но это влияет на саму музыкальную целостность. Именно попытка подогнать искусства друг к другу нарушает единство композиционной ткани. Вагнер придумал стилистический прием *Sprechgesang*, призванный служить гарантом этого единства: с помощью квазиестественной интонации музыка и язык должны объединиться без какого-либо насилия друг над другом. Таким образом, певческий голос, важная фигура музыкального процесса, к которому в оперном театре всегда приковано внимание, оказывается силой оторван от собственно музыкального содержания. За исключением немногих пассажей, в которых можно признать господство музыкальной формы, певческий голос отделен от жизни и логики музыки: пропевание мотива противоречило бы требованию естественного интонирования и отклонялось бы от нормального произношения. В музыке Вагнера самые необходимые элементы — пение и оркестр — неизбежно расходятся. Пение, самое непосредственное из этих двух элементов, перестает быть включенной в основную тематическую ткань, разве только в том абстрактном и необязательном смысле, состоящем в том что певческий голос следует за оркестровыми гармониями. Чтобы добиться синтеза всех искусств, необходимо отложить в сторону внутреннюю согласованность самого важного элемента — музыки.

Псевдоадаптация музыки к языку неумолимо прогрессировала с момента появления *stile rappresentativo*, которому музыка во многом обязана своим освобождением. Но она проявляет свою негативную сторону в тот момент, когда начинает паразитировать на языке и рабски следует за кривой языкового потока. В то же время музыка становится комментарием к сцене, поскольку автор занимает определенную позицию и нарушает тот самый идеал имманентной формы, во имя которого изначально и была задумана музыкальная драма. Это объясняет прерывистый, тягучий эффект, столь характерный для кино. Слова, произносимые в то время, когда часть внимания прикована к музыке, постоянно переусердствуют; театральность Вагнера неотделима от *terminus ad quem* поэзии, которой всегда приходится впадать в крайности, чтобы не отставать от музыки. Музыка, однако, через свою дополнительную интерпретативную функцию лишается своей силы, благодаря которой она, как язык, лишенный

смысла, как чистый звук, контрастирует с человеческим языком жестов и только через такой контраст становится полностью человеческой. И наконец, сцена вынуждена идти в ногу с тем, что происходит в оркестре. Неуклюжесть певцов — а часто оперный театр напоминает музей давно забытых жестов — вызвана их приспособлением к музыкальному потоку. Они резонируют с музыкой, но фальшивят; они становятся карикатурами, ведь жесты каждого из них эффективно имитируют жесты дирижера. Чем ближе, чем неосмотрительнее расходящиеся искусства сближаются и чем больше музыкальная драма приближается к их принципиальному взаимному безразличию, тем больше они мешают друг другу. Старая опера, которую Вагнер обвинял в отсутствии эстетического единства из-за неспособности интегрировать различные искусства, превосходила его оперу по крайней мере в одном отношении: она стремилась к единству, достигаемому не за счет ассимиляции одного искусства с другим, но единству в соблюдении законов, управляющих каждой отдельной сферой. Моцартовское единство было единством конфигурации, а не тождества. У Вагнера, однако, радикальная интеграция, которая намеренно подчеркивается, уже является не более чем прикрытием происходящего распада. Космос того, что может быть воспринято, который в его работе должен представлять собой сущность, — потому что единственное, чему может доверять изолированный индивид, — это общность всего, что может быть постигнуто с помощью его чувственного восприятия, — такого космоса не существует. То, что удерживает его воедино, есть лишь случайность существования каждого индивида. Как случайность, узурпаторски приписывающая себе необходимость, *Gesamtkunstwerk* должен потерпеть неудачу с точки зрения философии истории. Ведь в развитом буржуазном обществе каждый орган чувств воспринимает, как бы некий иной мир, если не сказать, какое-то другое время, и поэтому стиль музыкальной драмы не может довериться ни одному из них, но должен трансформировать один в другой, чтобы достичь хоть какой-то гармонии, которой им не хватает. Пока сами органы подотчетны сознанию, этого невозможно достичь. Чтобы это произошло, им придется сопротивляться любому авторитету, который проводит различие между ними, и осуществлять регрессию к архаичной неразличимости. В *Gesamtkunstwerk* опьянение неизбежно как *principium stilisationis*: произведению искусства достаточно одного мгновения самосозерцания, чтобы разрушить видимость его идеального единства.

Однако пафос стилизации *Gesamtkunstwerk* направлен не только против примиряющей жанровой музыки бидермайера, но и против художественных форм индустриальной эпохи самого Вагнера, в которую эти жанровые элементы превращаются в предметы потребления. Неудовлетворенному эстету, бегущему от банальности образов, боги, герои и драматическое действие в масштабе всей вселенной обещают спасение. Более ранний романтизм не нуждался в этом, поскольку ему не приходилось сталкиваться с постоянной угрозой комодификации, которая в конечном счете завладевает даже героическими моделями самого Вагнера. В своих попытках достичь тотальности чувств он начинает с категорического призыва к освобождению слуха, который, по его словам, «не ребенок»⁸. Делая это, он выступает против отношения, которое «низвело бы чувство слуха до уровня раблепного носильщика тюков с товарами»⁹. Однако идея тотальности, которая вдохновляет музыкальную драму, не может мириться с простой антитезой «обычной жизни». Ей известно, что существуют веские причины, чтобы ассимилировать подобное существование, в то время как художник стремится вырваться из повседневной действительности по причинам, не менее убедительным. Иными словами, увязание в банальном столь же тотально, как и попытки бегства от него. В «Тристане» этот мир банальности, безусловно, не ограничивается миром «дня», которое «действию» с радостью бы обменяло на царство ночи. Кульминацией действия является решение умереть. Смерть вернет конечных индивидуумов, чьи беспредельные стремления обрекают их на подобные муки в конечном мире, к первооснове существования. Однако это решение, означающее «избавление» индивида не только от повседневности, но и от собственной индивидуации, облечено в образ, который сам по себе банален. Ибо музыкальная образность, постулируемая как метафизическая антитеза изолированной монаде, создана тем же обществом, которое она отрицает. То, что преподносит себя в качестве преодоления простого индивидуализма, оказывается одобренным музыкальным языком, и индивид, предпочитающий время ночи, невольно отдается существующему порядку. Ни один непредвзятый человек, который впервые слушает восторженный «мотив решимости умереть» в «Тристане», не сможет избавиться от впечатления легкомысленной веселости. С точки зрения индивида, сущность, всеобщее,

8. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4. S. 133.

9. Ibid. S. 132.

могут быть восприняты только как дурное всеобщее. Метафизико-психологическому строению «Тристана» приходится приравнивать смерть к удовольствию, чтобы оправдать ее с позиции индивидуации, которую она стремится уничтожить. Однако — как положительный факт — образ наслаждения скатывается в обыденность. Это становится импульсом для индивида, который хочет быть таковым, само желание которого указывает на то, что он уже участвует в жизни, и это участие доказывает, что он находится с ней в согласии. И этим вагнеровская метафизика смерти отдает дань недостижимости радости, которая присутствовала во всей великой музыке со времен Бетховена. Переход от трагического решения к «Сколько стоит этот мир?» (*Was kost die Welt?*) и в конечном счете — от блаженного смертельного любовного экстаза к эффектному сольному исполнению неизбежен. Монадологический индивид, которому композитор остается верен и с позиции которого сочиняет, не находится в абсолютной оппозиции к обществу: природа его существа вытекает из принципов самого общества. Социальная судьба одиночества, беспощадное стремление к самовыражению и элемент вульгарного самоутверждения и самолюбования оказываются прекрасно совместимы. Уже при жизни Вагнера — и в вопиющем противоречии с его программой — из произведений были вырваны такие блестящие номера, как «Волшебная музыка огня» и «Прощание Вотана», «Полет валькирий», «Смерть Изольды» и «Чудо Страстной пятницы». Они подверглись переработке и впоследствии стали популярными. Это обстоятельство имело прямое отношение к музыкальным драмам, точно просчитывавшим место этих пассажей внутри соответствующих произведений. Возможность разложения на фрагменты свидетельствует о хрупкости и фрагментарности самой этой тотальности.

В стилистических категориях это можно выразить как конфликт романтического и позитивистского элементов. Концепция внутренне согласованной самораскрывающейся тотальности, идеи, воплощенной в чувственном восприятии, является поздним продуктом великих метафизических систем, основной философский посыл которых был разгромлен еще Фейербахом, с чьими работами Вагнер был знаком, но который, однако, сохранился в эстетической форме. Мы можем поверить словам Вагнера о том, что чтение работ Шопенгауэра не оказало на него «влияния» в привычном смысле, но лишь подтвердило его собственные мысли. Во всяком случае, фундамент для перехода от метафизики к эстетике действительно был заложен Шопенгауэром еще в работе «Мир

как воля и представление». В случае Шопенгауэра этот переход обусловлен позитивизмом, что так ясно заявляет о себе в решимости философа отрицать «смысл» царства природы, оставленного им на милость слепой Воли. Схожим образом метафизика Вагнера, скрытая в его методе, тесно связана с разочарованием в мире. Тотальность музыкальной драмы складывается из совокупности всех форм реакций органов чувств, и условием ее существования является не только отсутствие связующего стиля, но еще в большей степени растворение метафизики. Цель *Gesamtkunstwerk* состоит не столько в том, чтобы выразить метафизику, сколько в том, чтобы создать ее. Абсолютно профанное стремится произвести сакральное из себя самого: в этом отношении «Парсифаль» лишь выражает общий подход к самосознанию. Обманчивость *Gesamtkunstwerk* объясняется именно этим. Произведение искусства больше не соответствует гегелевскому определению, согласно которому искусство — есть «чувственная манифестация идеи». Напротив, чувственное здесь организовано так, чтобы казалось, будто это оно владеет идеей. Это истинная основа аллегорического у Вагнера — воскрешение в памяти сущностей, воспоминания о которых были безвозвратно утрачены. Технологическое опьянение порождается страхом перед грядущей трезвостью. Таким образом, мы видим, что эволюция оперы и, в частности, возникновение автономной суверенности художника тесно переплетены с истоками культурной индустрии. Ницше, в своем юношеском энтузиазме, не смог распознать произведение искусства будущего, в котором происходит рождение фильма из духа музыки. Эту связь подтверждает более раннее и надежное свидетельство от ближайшего окружения Вагнера. 23 марта 1890 года, то есть задолго до изобретения кинематографа, Чемберлен написал Козиме о симфонии Листа «Данте», под которой здесь может иметься в виду целое направление:

Исполните эту симфонию в затемненной комнате с оркестром в глубине ее и покажите картины, проходящие мимо на заднем плане, — и вы увидите, как все Левисы и все сегодняшние лишенные теплоты соседи, чья бесчувственная натура причиняет такую боль бедному сердцу, впадут в экстаз¹⁰.

10. Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908/P. Pretzsch (Hrsg.). Leipzig: Reclam, 1934. S. 146.

Едва ли найдутся более красноречивые свидетельства того, что массовая культура не была навязана искусству извне. Правда в том, что благодаря своей эмансипации оно превратилось в собственную противоположность. Нигде хрупкость концепции музыкальной драмы не проявляется так отчетливо, как там, где она ближе всего подходит к своей собственной основе, сокрытию производственного процесса — во враждебном отношении Вагнера к разделению труда, на котором в то время зиждилась культурная индустрия. В теории и идеологии своих работ он отвергал разделение труда в терминах, напоминающих о национал-социалистической идее подчинения частных интересов общественному благу. Вагнер, специалист по оркестру и театральным эффектам, в своих антисемитских карикатурах на Бекмессера и Миме изображал их экспертами. Предполагается, что их комизм заключается в том, что они, как специалисты, больше не справляются с теми задачами, на которых они специализируются. Бекмессер, городской писарь, член цеха мастерзингеров, не может не понять песню, которая была признана на состязании певцов лучшей, и даже, несмотря на его глубокое знание правил табулатуры, не может сам создать что-то связанное. А Миме, кузнец, в свою очередь, «слишком умен», чтобы выковать единственный меч, который может ему понадобиться. Эти две фигуры призваны выразить презрение Вагнера к рефлексизирующему разуму. В качестве противоположных идеалов он выдвигает Вальтера и Зигфрида, которые выступают за неразделенный первозданный мир. Согласно программе Вагнера, этот мир должен быть иррациональным, как и роль музыки в *Gesamtkunstwerk*. Вальтер ссылается на природу как на своего учителя, у которого он научился всему, что знает, а также на Вальтера фон дер Фогельвейде, в стихах которого, как и во всех стихах его времени, почти полностью отсутствует то, что со времен промышленной революции было известно как поэзия природы. Идеализм Вагнера был беспощаден к фактическому содержанию, ауру которого так любит эксплуатировать *Gesamtkunstwerk*. Однако несмотря на то, что он противопоставляет мифическое единство поэта, певца и мима разделению труда и действует так, будто *Gesamtkunstwerk* способен сам достичь этого единства, его метод не устраняет, но лишь усиливает разделение труда. Текст «Нюрнбергских мастерзингеров» так же не осознает ни своих противоречий, ни гегелевского требования объективации. В конце Вальтер, «певец», преклоняется перед Саксом, «мастером», и учится не «презирать»

специализированные цеха. Но мы должны отметить, что это примирение феодального и буржуазного порядков равносильно согласию с тем самым овеществленным миром, которого представители юнкерского сословия помещиков-землевладельцев по праву боялись. Однако, несмотря на все это, мало в чем Вагнер был столь же прогрессивным, как в своих парадоксальных попытках найти рациональный способ преодоления условий, порожденных ошибочным использованием разума. Многие из противников Вагнера, любящих культуру и ненавидящих цивилизацию, в том числе Гильдебрандт, критикуют его за то, что он безоговорочно принял технические достижения XIX века, несмотря на его предполагаемую «борьбу» с ними. Они перечисляют грехи байройтского «сценического механика» и, несомненно, пришли бы к еще более обескураживающим выводам, если бы могли прочесть партитуру. Намерение Вагнера интегрировать отдельные виды искусства в *Gesamtkunstwerk* заканчивается достижением беспрецедентного в истории музыки разделения труда. «Рана может быть исцелена только тем копьем, которое ее нанесло» — эти слова по крайней мере верны в отношении композиторского метода Вагнера. И именно сакральная «Парсифаль» использует кинематографическую технику трансформации сцены, которая знаменует кульминацию этой диалектики: волшебное произведение искусства мечтает о своей полной противоположности, механическом произведении искусства. Методы работы крупных композиторов всегда содержали элементы технической рационализации: достаточно вспомнить о шифрах и сокращениях в рукописях Бетховена. В своих поздних работах Вагнер заходит в этом особенно далеко. Между эскизом композиции и законченной партитурой добавляется еще третий элемент: так называемый инструментальный эскиз. В отличие от карандашной записи, нотный текст в нем выписан чернилами и, таким образом, в определенной степени овеществлен. В то же время вводится полная оркестровка, так что, работая над «Парсифалем», Вагнер мог сказать, что инструментального эскиза будет достаточно, чтобы другой человек мог создать по нему полную партитуру. Инструментальный эскиз — который теперь мы называем короткой партитурой — создается параллельно с наброском композиции; он всегда следует за ним с интервалом в несколько дней. Это четко разделяет два рабочих процесса и не позволяет звуку стать независимым в берлиозовском смысле. Контроль над ним остается за процессом композиции. С другой стороны, небольшой

зазор между двумя процессами позволяет сохранить представление об оркестровом колорите, которое легло в основу самой композиции. Это дает некоторое представление об изобретательности, с которой Вагнер организовал музыкальное разделение труда. Оно охватывает все слои его композиции и делает возможным такое переплетение ее элементов, которое закрывает все пробелы, что создает видимость абсолютного единства и полного присутствия. Магический эффект неотделим от того самого рационального производственного процесса, который он пытается изгнать.

Разделение труда по Вагнеру — это разделение труда отдельного человека. Это накладывает свои ограничения, и, возможно, именно поэтому оно так старательно отрицается. Возражение против музыкальной драмы заключается не в том, что она нарушает якобы абсолютную автономию отдельных искусств. На самом деле эта автономия — фетиш дисциплин, основанных на разделении труда. Когда Вагнер нападал на нее во имя «настоящего», то есть целостного и свободного, человека и требовал сотрудничества и объединения искусств, — поскольку в освобожденном человеке органы чувств, более не изувеченные, однажды, возможно, смогут объединиться, — он тем самым выдвигал одно из требований истинного гуманизма. Однако вместо того, чтобы позволить этому требованию служить свободе, помогать рационально управлять трудовыми процессами, он допустил его превращение в свою полную противоположность: опьяняющее заблуждение. Это, однако, можно объяснить тем, что *Gesamtkunstwerk* берет за основу буржуазного «индивида» с его душой, чьи истоки и сущность коренятся в том же самом отчуждении, против которого восстает *Gesamtkunstwerk*. Последнее конституируется не тотальностью, от имени которой оно звучит, но принадлежит, как по своим посылам, так и по содержанию, самому индивиду. Оно лишь назойливо и громогласно заявляет и себе как о воплощении тотальности. Согласно теории Вагнера, решающая роль «гения» выпадает поэту, чье главенство он утверждает, в противовес своему настоящему делу, возможно потому, что как специалист в музыке, он относился к ней с недоверием. Нет сомнений в том, что, осознавая болезненное противоречие между индивидуализмом и *Gesamtkunstwerk*, он тем не менее надеялся, что восторг изгонит или преобразит его:

В наше время двум лицам не может прийти в голову мысль о совместном создании законченной дра-

мы, потому что им пришлось бы при обсуждении этой идеи откровенно сознаться, что под влиянием общественного мнения ее осуществить невозможно, и такое признание уничтожило бы их мысль в зародыше. Только человек одинокий в своих стремлениях может горечь этого сознания претворить в опьяняющий восторг, и смелость пьяного вызовет у него желание сделать возможным невозможное, потому что он один находится под властью двух художественных сил, которым он не может противостоять и ради которых с готовностью приносит себя в жертву.¹¹

Хотя в этих словах много правды, они служат не *Gesamtkunstwerk*, а его критическому отрицанию. Не столько флюберовский мотив творческой агонии, сколько убежденность в безнадежности его дела заставляет Вагнера говорить о самопожертвовании. Этот отрывок говорит не просто об экстатическом отречении от индивидуации. В музыкальной драме индивид жертвует не собой, а постоянством структуры: будучи изолирован, он не в силах добиться упразднения разделения труда, которому он обязан всем; он лишь способен создать зыбкую иллюзию этого преодоления. По той же причине он не в состоянии стать специалистом во всех искусствах, составляющих музыкальную драму, чего она от него требует. Может показаться, что художник в бархатном пиджаке и берете, называющий себя «мастером», художником *par excellence*, и поэт-полудилетант, чьи творения никогда не отвечают требованиям драматургии и языка, противоположны друг другу, но на самом деле эти двое составляют единое целое. То, что индивид воспринимает как органическое, живое единство, объективно представляет собой простой агломерат. Техническая рациональность, к которой Вагнер смог приблизиться в своей работе над музыкальным материалом, в других вещах потерпела крах. В действительности *Gesamtkunstwerk*, очищенный от своей ложной идентичности, потребовал бы коллектива специалистов по планированию. Шёнберг, который, будучи театральным композитором, оставался наивно верен вагнеровской эстетике, однажды грезил утопией «композиторских студий», в которых один человек брался бы за работу именно в тот момент, когда другому приходилось ее бросить. Однако коллективный труд для Вагнера был невозможен не только из-за времен-

11. Вагнер Р. Избранные работы. С. 485.

ной социальной ситуации середины XIX века, но и из-за содержания его работы — метафизики влечения, упоения и искупления. Это делает невозможной ту форму *Gesamtkunstwerk*, которую можно представить только как коллективную — антитетическую — форму. Принцип ложного тождества не позволяет построить единство из противоречий отчужденных искусств. Если в истории буржуазной оперы музыка обладала правом протестовать против безмолвной и бессмысленной власти Судьбы — и в этом отношении сопротивление скорбящей Ариадны Монтеверди столь же действенно, как звук фанфары «Фиделио», проникающий в темницу, — то в случае Вагнера музыка продала свое право на непокорность. Под влиянием неизбежной связи причин и следствий, ее будущее, направляемое слепой судьбой, остается столь же predetermined, как и будущее философии, которую он исповедует. Именно это, как отметили его самые проницательные критики, и приводит к появлению видимости как чистой формы, так и глубокой враждебности к форме как таковой. Виной всему бесформенность самой формы музыкальной драмы, сам вагнеровский «стиль». Музыка больше не обладает своей решающей силой: способностью выходить за пределы тюремного заключения в контексте действия. Поэтому она должна, не переводя дыхания, оглушать слушателя страстью и волнением. Эстетика удвоения — это замена протеста, простое усиление субъективного выражения, которое сводится на нет самой его горячностью. Но отдельные искусства, правила которых нарушаются магией Вагнера, мстят ему, высмеивая мнимое единство и подчеркивая свои различия, которыми его произведение не смогло воспользоваться. Часто именно в музыкальных драмах, плотность полотна которых не должна ослабевать ни на секунду, мы часто обнаруживаем больший избыток сюжета над музыкой, чем в традиционном речитативе, который изначально никогда не ставил своей целью управлять сюжетом с помощью музыки. И этот избыток продолжает проявлять себя в надуманной сети мотивов, которая бросает вызов вагнеровскому призыву к «настоящему». Тот, кто не понял, что мотив искупления раскрывается в конце «Сумерек богов», найдет одинаково непонятным как музыкальное, так и поэтическое исполнение. Такова цена, которую музыкальной драме приходится платить за свой отказ от чисто музыкальной логики, основанной на структурировании внутреннего времени. Она уступает рационализму по иррациональным причинам. Отделяя настоящее от рефлексии, музыкальная драма выносит

себе приговор, подобно теории Вагнера, когда он описывает поэзию как дело интеллекта, а музыку — как дело чувств, и утверждает, что задача *Gesamtkunstwerk* состоит в том, чтобы соединить их. Проводя это различие, он подгоняет искусства под клише только затем, чтобы их было удобнее объединить. Продуктивная сила музыкальной драмы проистекает из мечты о целостном человеке:

Точно так же, как только тот, кто объявляет о себе нашему уху и глазу одновременно, может проявить себя с полной убедительностью, так и носитель послания внутреннего человека не может полностью убедить наш слух, пока не обратится с равной убедительностью к «глазу и уху» этого слуха¹².

Но как на уровне замысла, так и на уровне практики *Gesamtkunstwerk* становятся объектами критики самого Вагнера:

Никто не знает яснее меня, что осуществление такой драмы возможно при условиях, которые зависят не от желания и даже не от способностей отдельного человека, если бы они были и бесконечно больше моих способностей; они зависят от общего положения и связанной с ним общей работы. Условия эти — полная противоположность нашим¹³.

Библиография

- Вагнер Р. Опера и драма // Избр. работы. М.: Искусство, 1978.
Adorno T., Eisler H. Komposition für den Film. Munich: Rogner and Bernhard, 1969.
Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908 / P. Pretzsch (Hrsg.). Leipzig: Reclam, 1934.
Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd.4. Leipzig: Fritzsche, 1888.

Music Drama

Theodor Adorno (1903–1969). German philosopher, sociologist, composer, musicologist.

In this fragment of Theodor Adorno's *Versuch Über Wagner* (1952), the author analyzes Richard Wagner's aesthetic conception of the *Gesamtkunstwerk*, or a "total work of art." Drawing on both Wagner's theoretical works and his operas, Adorno reveals the contradictions of this concept, emphasizing its fundamental difference from Hegel's definition of art. Examining the relationship between the

12. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4. S. 136.

13. Вагнер Р. Указ. соч. С. 486.

evolution of opera, the autonomy of the artist, and the development of cultural industries, he shows that despite Wagner's rejection of the division of labor and his desire for perfect unity, the Wagner's *Gesamtkunstwerk* not only fails to eliminate this division of labor but further reinforces it. According to Adorno, Wagner's music drama is deeply contradictory: the music is locked within the action, leading to an intensification of subjective expression and an excess of plot over music. Wagner himself was aware of these contradictions both at the level of conception and at the level of the practical realization of the work.

Keywords: *Richard Wagner; opera; music drama; Gesamtkunstwerk.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-1-55-74

References

- Adorno T., Eisler H. *Komposition für den Film*, Munich, Rogner and Bernhard, 1969.
- Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908 (Hrsg. P. Pretzsch), Leipzig, Reclam, 1934.
- Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritzsche, 1888, Bd. 4.
- Wagner R. Opera i drama [Oper und Drama]. *Izbr. raboty* [Selected Works], Moscow, Iskusstvo, 1978.