

К.С. Шаров

ПОЛИТИКА ВАГНЕРИЗМА

Рихард Вагнер — фигура, значимая не только в общекультурном и музыкальном контексте, но и в более узком, политическом измерении. Во-первых, музыка Вагнера представляет собой своеобразные культурные “трибуны”, с которых композитор и его последователи из школы “новых немцев” (Ф. Лист, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус и пр.) могли провозглашать всевозможные политические лозунги. Во-вторых, Вагнер являлся политиком в самом прямом смысле этого слова, принимал активное участие в политической жизни Германии XIX в.¹ Сам Вагнер считал себя в большей мере политиком и создателем разнообразных социальных проектов, чем просто деятелем чистого искусства. “Когда я был еще ребенком, — писал он в своей автобиографии, — я мечтал быть не королем и императором, а композитором и дирижером. Полон таких мечтаний, я был движим единственной целью — создать свое государство и свою нацию”². Ему, без сомнения, удалось, используя музыку, реализовать большинство своих политических проектов. В-третьих, композитор с помощью своих опер реализовывал стратегии управления массовым сознанием.

Ряд авторов³ отмечают, что в творчестве Вагнера присутствует сильная националистическая доминанта. В настоящей статье мы постараемся создать оригинальную версию интерпретации вагнеризма как политического принципа, обосновать ее концептуально и подтвердить некоторыми наиболее яркими иллюстрациями, а также показать значимость вагнеровских методик управления массовым и индивидуальным сознанием для современных теорий политических и социальных технологий.

Допустим, вагнеровская опера имеет мало общего с методами современных политических интерпретаторов и идеологов различных движений. Однако наше адекватное понимание конструирования политических значений и символов для последующего их восприятия массовым сознанием в значительной степени может быть улучшено детальным исследованием такого необычного *политического института* и аппарата *политической мобилизации*, как музыкальный вагнеровский театр. Подобное расширение сферы исследований в область неочевид-

¹ Newman E. The Life of Richard Wagner. Cambridge, 1976.

² Вагнер Р. История моей жизни. СПб., 2003. С. 538.

³ Magee B. Aspects of Wagner. Oxford, 1998; Whittall A. Romantic Music: A Concise History from Schubert to Sibelius. L., 1987; Newman E. Op. cit.; Eggebrecht H.H. Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikal. Analyse // Taschenbücher zur Musikwissenschaft. N 58. 2. Aufl. Wilhelmshaven, 1985.

ных политических идеологий и контекстов дает возможность ученому-аналитику сформировать более реальную и исторически обоснованную системную точку зрения на огромное многообразие политических процессов и ситуаций в современном мире.

В западной политологической мысли доминирует, на наш взгляд, слишком искусственная трактовка вагнеровских опер. Они понимаются как политические артефакты, музыкальная сторона которых отступает на второй план. Это становится очевидным из работ П. Стаматова, Л. Гоэр, Ф. Лаку-Лабарта. Последний откровенно называет музыку Вагнера "*musica ficta*" — фиктивной музыкой, не имеющей целостного внутреннего смысла и лишенной собственной музыкальной ценности, но чрезмерно переполненной политическими фигурами⁴. В терминологии музыковеда Стаматова Вагнер (как, впрочем, и Верди) предстает неким "интерпретивным активистом", человеком, претворяющим свои политические идеи и убеждения в жизнь, пользуясь музыкальным аппаратом как инструментом⁵. Другой американский теоретик, Л. Гоэр, не оспаривая художественной ценности вагнеризма, считает, что творчество Вагнера — это "политическая музыка", разновидность культурной идеологии, крайне сильно воздействующей на массовое сознание, и только потом — "эстетическая музыка"⁶.

Политика национализма и германизма в творчестве Вагнера

Основная тема обсуждений вокруг вагнеровской музыкальной политики — это германизм и немецкая национальная идентификация. Невозможно отрицать, что Вагнеру удалось сделать то, что в середине XIX столетия казалось почти невозможным — сформировать практически из ничего немецкую культуру, в том числе и музыкальную, исходя из нее вообразить "величайшую в мире нацию немцев", а в дополнение к этому радикально изменить развитие всех западных национальных музыкальных традиций. Вагнер относится к тем деятелям культуры, которых невозможно предать забвению, поскольку они полностью преобразуют ход истории не только культуры, но и своей страны.

У Вагнера национальное в музыке доведено до такого уровня, с которым не сравнится ни одна музыкальная традиция. У великого музыкального реформатора опера из сочетания партитуры, либретто и авторских заметок, как это было у К.М. фон Вебера, превращается в *Gesamtkunstwerk* — неделимый бесконечный универсальный конти-

⁴ См.: Лаку-Лабарт Ф. *Musica Ficta*. СПб., 1999.

⁵ *Stamatov P.* Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s // *American Sociological Review*. 2002. N 67. P. 345.

⁶ *Goehr L.* Political Music and the Politics of Music // *The Philosophy of Music: Special Issue of Journal of Aesthetics and Art Criticism* / Ed. by Ph. Alperson. 1994. N 52 (1). P. 99—112.

нуум, в котором очень тесно переплетены музыкальное, поэтическое, изобразительное и пластическое искусства⁷. Вагнер не скрывал, что его произведения призваны воздействовать на массовое сознание с целью формирования единого великого национального нарратива⁸. В связи с этим Ницше как-то, уже после разрыва с Вагнером, заметил, что “Вагнер — это не гений, это ужасно заразная болезнь, которая поразила всю нацию”. “Он играет с любой религиозной и художественной формой культуры... и в результате получает свойства немецкого народа. Невротик, жалкая жертва собственной музыки, он добился своего, потому что он — Клингзор⁹ из Клингзоров, а его писанина — это волшебный сад одуряющей и опьяняющей германщины”¹⁰.

Действительно, даже если отвлечься от нападок на композитора Ницше, национальная парадигма вагнеровских произведений принимает зловещий оттенок: “мы при полном отсутствии их”, представляя собой самый сильный импозитивный вариант национализма в музыке, своего рода “черную дыру” (в нацию стягивается весь мир), попадая в которую вся мировая культура аннигилирует, сжимаясь в маленький комочек. Остается пустота и немецкое музыкальное искусство, так что мировая культура (не только музыкальная) воспринимается как полное тождество немецкой. Можно сказать, что вагнеровское творчество в значительной степени способствовало созданию *национальной Германской империи*, не имеющей аналогов в истории, из сотен осколочных княжеств, не стремящихся к объединению. Основная политическая задача Вагнера заключалась в акцентировании национальной идеи, которая должна была выражать основные черты “национального духа”: бесстрашие, героизм, мужество, железную волю, беспредельный патриотизм, способность, не задумываясь, жертвовать личным в пользу общественного (вспомним хотя бы Лоэнгрина!), народную сплоченность, гордость за многовековую историю и т.п. Возможно, Бисмарку и династии Гогенцоллернов без Вагнера не удалось бы сплотить воедино эти полуфеодальные монархии, утопающие во взаимной мелочной вражде, настолько быстро и эффективно. Поэтому великому композитору, так же как и канцлеру и его помощникам, следует по праву приписать честь создания немецкой нации. В отличие от правительства рейха большинство представителей нации это понимали и признавали.

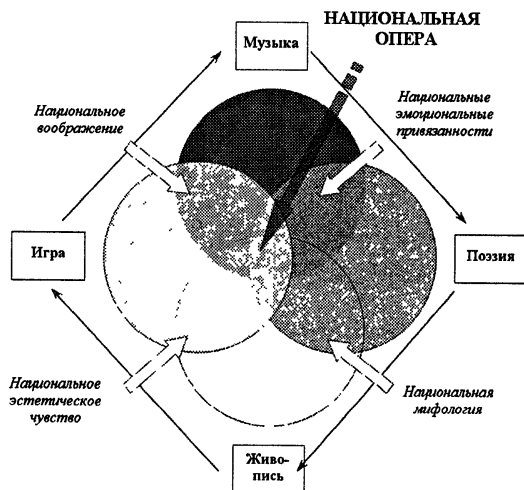
⁷ Так, Вагнер сам сочинял либретто, музыку, рисовал эскизы декораций и костюмов, а также подробнейшим образом прорабатывал партитурные ремарки (Newman E. Op. cit.).

⁸ Wagner R. The Art Work of the Future. Lincoln, NE, 1993.

⁹ Персонаж оперы Вагнера “Парсифаль” — колдун, обладающий огромной сверхъестественной силой, выращивающий магический сад, где не существует ничего реального. Путник, попадающий в этот сад, теряет голову среди многочисленных соблазнов и, забывая свое “я”, превращается в человека с совершенно искаженным мировосприятием.

¹⁰ Nietzsche F. Nietzsche gegen Wagner. Frankfurt a. M., 1888. S. 18—24.

Вагнер считал обязательным активное соучастие зрителей в оперной постановке для успешной выработки у них национального чувства, т.е. признавал крайнюю важность национального единения. Поэтому он и называл свои оперы *Bühnenfestspiele* — сценической праздничной игрой, проводя таким образом аналогию между представлением оперы и народным праздником, когда приглашенные на праздник проводят время не пассивно, а активно. Опера, по Вагнеру, является центральным объектом для реализации идей национальной идентификации¹¹. Это становится понятным из рисунка, который иллюстрирует интеграцию политического (националистического) и артистического (эстетического) начал в его музыку.



Итак, из рисунка видно, что любая деталь творчества немецкого композитора содержит политические аспекты. Мы остановимся на наиболее показательном в этом отношении моменте — его музыкальных инструментах.

Вагнеровские музыкальные инструменты

Вагнер был непревзойденным гением изобретений, ему удавалось создавать такие конструкции, которые могли выступать в качестве политических инноваций, будучи замаскированными под артистические. Именно гениальное совмещение артистического и политического явилось залогом невероятного успеха его политических идей на протяжении многих десятилетий.

¹¹ Wagner R. Art and Revolution. Lincoln, NE., 1993.

Композитор изобрел ряд музыкальных инструментов, специально предназначенных для исполнения его опер, или использовал уже существующие инструменты в новой националистической интерпретации. С помощью новых инструментов он планировал реализовать через музыку составные части германизма как *политического принципа*. Для иллюстрации рассмотрим ряд наиболее примечательных инструментов и способы их использования для достижения политических эффектов.

*Вагнеровская туба (рейнгольд-туба, ринг-туба,
валторновая туба, германская туба)*

1. По чертежам Вагнера в 1867 г. были отлиты прообразы древних инструментов луров — тубы. Композитор прекрасно знал, что словом “тубы” называлось уже огромное количество инструментов, созданных в основном во Франции. Но его тубы должны были затмить собой все остальные. По замыслу композитора, самая древняя в мире германская традиция была заново “переизобретена” как немецкая *национальная*.

Современники Вагнера прекрасно понимали политический смысл введения в оркестр квартета новых инструментов. Более того, некоторые музыковеды пытались с помощью разнообразных уловок сгладить националистический подтекст использования туб. Например, профессорски настроенный бельгийский музыкант Ф.О. Геварт в своей монографии писал, что Вагнер, “изобретая квартет туб, руководствовался идеей, породившей семейство французских саксотромб, то есть стремлением обогатить ансамбль медных инструментов звучностью, родственной валторне, но более сильной и более способной сливаться с ярким ансамблем труб и тромбонов”¹². По нашему мнению, это заключение Геварта, правильное по сути, грешит только в одном: Вагнер, несомненно, не ставит перед собой цель копировать французскую традицию. Французские музыковеды, в том числе сам Геварт, из чисто националистических антигерманских побуждений старались искусственно раздуть значение саксотромб — французских ненужных и явно неудавшихся инструментов — и всячески умалить значение вагнеровского нововведения.

Поддержка германизации оркестра с помощью туб имела место не только при жизни композитора. Известный немецкий музыковед К. Закс в своем труде “Современные музыкальные инструменты” (“Die modernen Musikinstrumente”), желая облегчить распространение валторновых туб по миру, привел фантастические и не соответствующие действительности диапазоны этих инструментов. По его мнению, конструирование отличительных национальных черт (а через

¹² Геварт Ф.О. Новый курс инструментовки. СПб., 1887. С. 300.

них — и национальности) с помощью музыки можно осуществлять спустя годы после первоначального изобретения композитора.

2. Не удовлетворившись простым изобретением туб, Вагнер привнес национальные черты и в *способ исполнения их партий*. Это создает значительные затруднения при чтении валторновых туб в вагнеровских партитурах, что не оправдано никакой музыкальной причиной. Такая сложность вызвана исключительно политическими соображениями. Вагнер дал пространные и подробнейшие объяснения этому в предисловии к *“Валькирии”*¹³, смысл которых состоял в том, что немецким музыкантам так гораздо проще играть. Это — замаскированный прием германизма.

3. Нововведение Вагнера за пределами Германской империи встретили более чем настороженно именно по политическим соображениям. Политические причины неприятия вагнеровских туб во Франции и Англии кроются в антигерманской реакции музыкантов на изобретение композитора. Так, сегодня немецкие исполнители под словом “туба” имеют в виду только вагнеровскую тубу, что в точности отражает политический замысел автора. В партитурах четырех опер цикла *“Кольцо Нибелунга”* везде написано просто “туба” (нем. *Tuba*, множ. число *Tuben*). При этом Вагнер предполагал, что только немецкие инструменталисты будут следовать этому правилу, подчеркивая “избранность” немецкой музыкальной культуры (*Tuba = Wagnertuba*). Сейчас туба — один из предметов национальной гордости немцев. В то же время англо- и франкоговорящие музыканты никогда не подразумевают вагнер-тубу под словом “туба”, имея в виду или английский эвфониум, или французские саксгорны. Для “разгерманизации” оркестра они, не страшась быть обвиненными в незнании грамматики, используют слово “*Tuben*” для обозначения одной германской тубы, добавляя ‘s’ (*Tubens*) для обозначения нескольких инструментов. Более того, в Англии, Франции и США вместо германских туб используются эвфониумы и саксгорны. Так выражается в XXI в. антигерманизм музыкантов, препятствующий широкому распространению этих удивительных инструментов.

Арфа с педалями

Несмотря на французское происхождение, современная арфа в творчестве Вагнера предстает настоящим *немецким инструментом*, “генетически” тесно связанным с древней беспедальной арфой германских бардов. Единственный способ для композитора “германизировать” арфу — сочинить для нее необычные пассажи, что Вагнер осуществил с помощью крайнего усложнения нотного текста. Ни один французский или итальянский композитор не создавал для арфы

¹³ *Wagner R. Die Walküre. N.Y., 2002. P. 5.*

ничего, кроме диатонических мелодий и аккомпанементов. Вагнер же нигде не обходился без хроматических гамм, которые совершенно не соответствуют характеру инструмента, объясняя это тем, что “древне-германские бардовские гимны были крайне сложными для исполнителей и в силу этого могли исполняться только германскими арфистами, поэтому и в современности следует продолжать данную традицию”¹⁴.

Контрабасовый тромбон

1. Длительное время после изобретения контрабасовый тромбон не покидал границ Германии. Он был типично немецким национальным инструментом и в силу одного этого факта полностью отвергался французскими оркестрами. Ведь французы накануне и после Франко-прусской войны 1871 г. чувствовали к немецкой музыкальной культуре отвращение почти такое же, как и к немецкой политике. Во многих европейских странах, сочувствовавших разгромленной Франции, музыканты также не принимали вагнеровскую оркестровую новацию, что привело к застою в развитии медных ансамблей в их театрах. Везде тромбоновое семейство было обедненным, только Германия располагала прекрасной медной группой. Вагнер писал по этому поводу, что “только немцы на самом деле понимают, что такое музыка, в Париже же музыкальные вкусы и пристрастия бедны и примитивны, возможно, потому что социальный уклад во Франции не позволяет по заслугам оценить гениальные музыкальные изобретения”¹⁵. Так в творчестве композитора политическая реальность оказалась тесно связанной с повседневной деятельностью музыкантов.

2. Лейтмотив копия Вотана — обычный маломелодичный нисходящий диатонический пассаж, в котором на первый взгляд нет ничего примечательного. Однако исполняемый контрабасовым тромбоном и фигурирующий во всех четырех операх цикла “*Кольцо Нибелунга*” лейтмотив оказывает огромное психико-физиологическое действие. От первых двух опер цикла, где этот лейтмотив звучит максимально громко и решительно, до финала “*Сумерек богов*”, где он отрывочен и бессвязен, новый инструмент дает ощущение страха, растерянности, незащищенности и подавленности. Вагнер рассчитывал на подобный эффект: завести слушателей в ловушку эмоционального контроля и измененного состояния сознания было частью *Gesamtkunstwerk*¹⁶.

Элементарный математический расчет показывает, что низкий регистр контрабасового тромбона находится в приинфразвуковой области частот, звуки которой приводят в состояние транса и зомбированности¹⁷. Лейтмотив копия Вотана, исполняемый четырьмя тром-

¹⁴ Wagner R. Art and Politics. Lincoln, NE, 1996. P. 317.

¹⁵ Idem. Quatre Poèmes d'opéra, précédé d'une "Lettre sur la musique". Rééd, 1941. P. 34.

¹⁶ Idem. Art and Politics. P. 221—224.

бонами и усиленный контрабасовой тубой в “Заклинании огня”, как показывает практика, разрушает любые защитные психологические барьеры человека, заставляя его подчиняться мощнейшей музыкальной интенции. Психологическая реакция почти немедленно переходит в физиологическую. Наши опросы показывают, что после прослушивания лейтмотива копия Вотана примерно 90% опрошенных описывают свое состояние как “холодок, бегущий по спине”, “мурашки по коже”, “замирание сердца”, “душа в пятках” и т.п.

Настоящая немецкая музыка, по замыслу композитора, как раз и должна восприниматься не только на сознательном, но и на бессознательном уровне. Поэтому Вагнер сочинял множество своих мелодий для тромбона, делая их резкими, мрачными, “давящими” на психику. Этим они разительно отличались от итальянских и французских мелодий — воздушных, ажурных, легких, искрящихся.

В тетралогии есть множество других мест, где контрабас-тромбон не стоит на виду, как в описанном выше примере, однако производит подобные психологические эффекты.

Планы Вагнера в социальной сфере, реализуемые через психологию, вполне понятны. Человек, погруженный с помощью звуков в транс, становится прекрасным реципиентом политических идей, которые он мог бы не принять, будучи в спокойном состоянии духа. Эта черта вагнеровских оркестровок отмечена, хотя и не раскрыта, К. Поппером и нобелевским лауреатом нейрофизиологом Дж. Экклзом в их совместной книге¹⁷. Экспериментально-психологические¹⁹ и этнографические²⁰ работы ряда зарубежных авторов показывают, что музыка и акустическое окружение усиливают и направляют эмоциональный и поведенческий отклик аудитории, создавая различные настроения и обеспечивая подходящую среду для определенных социальных действий.

Мы видим, что политическое значение введения Вагнером новых принципов оркестровки заключалось в том, что она была нацелена на всестороннюю германизацию аудитории, осуществляемую на сознательном и бессознательном уровнях.

Итак, в настоящей статье мы рассмотрели некоторые способы, с помощью которых Вагнер достигал реализации своих политических задач и намерений. Основными приемами были особые оркестровки его опер и введение новых инструментов или использование старых в совершенно необычном контексте, а также специфические законы написания мелодий, которые должны были разительно отличаться от всех негерманских приемов композиции. На примерах валторновых

¹⁷ Princ R. Shamans and endorphins: hypotheses for a synthesis // Ethnos. 1982. N 4. P. 409—425.

¹⁸ Popper K., Eccles J. The Self and Its Brain. L., 1983.

¹⁹ Konečni V.J. Social Interaction and Musical Preference // The Psychology of Music / Ed. by D. Deutsch. N.Y., 1982. P. 497—516.

²⁰ De Nora Tia. Music in Everyday Life. Cambridge, 2000.

туб, арф и контрабас-тромбона мы убедились в том, что успех проектов композитора был обусловлен прежде всего тем, что он гениально маскировал политические задумки под эстетические принципы. У Вагнера эстетика, без сомнения, полностью подчинена политике.

Политические интенции Вагнера можно разделить на две группы: сообщаемые конечному реципиенту на сознательном и бессознательном уровнях. Восприятие политических идей на сознательном уровне реализовывалось с помощью особой концепции оперы — *Gesamtkunstwerk* (дословно с нем. — *объединенной, или неделимой, работы искусства*), схема которой представлена на рисунке. В этой концепции важны все части оперной постановки: музыка, либретто, сценография, костюмы и игра артистов. При ослаблении того или иного компонента теряются целостность и полнота воздействия на массовое сознание, в силу чего такая постановка уже не может быть использована для реализации политических (в основном националистических) задач.

Бессознательный уровень восприятия вагнеровских политических идей основан на эмоциональном и более глубоком психофизиологическом воздействии. Необходимый эмоциональный отклик слушателей Вагнер создавал с помощью невероятного увеличения динамического размаха звучания в своих операх. Оркестр с огромным составом исполнителей способен в общем *fortissimo* создавать на балконах Байрейтского театра звук громкостью 120—130 децибел, т.е. сравнимый со звуком реактивного двигателя, находящегося на расстоянии 0,5—5 м. С помощью такой громкости вагнеровская музыка “захватывала” аудиторию и приковывала сознание людей к происходящему на сцене и вербальной составляющей его опер (либретто всех опер Вагнера, имеющие явный националистический подтекст, написаны самим композитором).

Другой составляющей включения публики в политические программы, имплицитно содержащиеся в вагнеровских оперных постановках, являлся психофизиологический фактор. Здесь композитор использовал уникальные, сконструированные им самим инструменты для создания определенного психологического колорита (валторновая туба), достижения измененных состояний сознания аудитории (контрабас-тромбон и контрабас-туба), погружения публики в состояние нервного напряжения (бас-труба, бас-туба).

Можно утверждать, что изобретения Вагнера вполне могут быть использованы современными социологами и политологами как для создания, так и для анализа политических техник и приемов управления массовым сознанием с помощью музыкального искусства.