

Знакомство с
Парсифалем
Рихарда Вагнера

Михаил Шипицын



Михаил Иванович Шипицын

Знакомство с Парсифалем Рихарда Вагнера

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69526918

SelfPub; 2023

Аннотация

Был ли Рихард Вагнер протофашистом, воспевающим идеи нацизма? Верно ли, что Вагнер был воинствующим антисемитом? Можно ли заключить из опер Вагнера, что он был женоненавистником? Стоит ли считать Вагнеровского Парсифаля христианской оперой, или это пародия на христианские обряды и литургию? «Знакомство с Парсифалем Рихарда Вагнера» исследует творчество композитора в нескольких аспектах. Литературно-исторический аспект освещает источники, использованные им. Философско-религиозный аспект позволит читателю проследить становление его религиозных и философских убеждений. Критический аспект освещает Вагнера в контексте неизбежной ассоциации музыки Вагнера и его театра в Байройте с Гитлером и нацистами, образовавшейся в послевоенное время. Театрально-сценический аспект содержит историю сценической жизни оперы.

Содержание

Предисловие	4
Литературно-исторический аспект.	7
Религиозно-философский аспект.	48
Критический аспект.	131
Театрально-сценический аспект	228
Заключение	312
Приложение	316
Синопсис Парсифаля	316
Акт Первый	316
Акт Второй	318
Акт Третий	319
Либретто	320
Место действия:	320
Акт Первый	320
Акт Второй	346
Акт Третий	365
Библиография	381

Михаил Шипицын

Знакомство с Парсифалем Рихарда Вагнера

Предисловие

Рихард Вагнер [Wagner, Wilhelm Richard] без сомнения является одним из композиторов девятнадцатого века, которые с особой чувствительностью воспринимали веяния своего времени и создавали произведения, представляющие эти веяния в новой, порой радикальной форме, предстающей для слушателей и зрителей как авангард. Главной целью данной книги является исследование относительно последней оперы, созданной Вагнером в 1882 году и представленной в специально для этого построенном фестивальном театре в Байройте. Причиной такого интереса служит тот факт, что темой *Парсифаля* является сплав религиозных и философских представлений Вагнера, сформированных на основе восприятия им культурных течений его времени.

Личность Вагнера, как и его творчество, многогранны в своей манифестации, поэтому будет разумным и удовлетворительным для самой широкой публики рассмотреть оба этих элемента – личность и творчество Вагнера – с различ-

ных точек зрения. Данное исследование предлагает читателю ознакомление с Вагнером и его *Парсифалем* в нескольких аспектах.

Литературно-исторический аспект освещает те источники, которые Вагнер использовал для создания своей оперы, а также процесс написания текста оперы от первоначального эскиза до окончательного варианта.

Философско-религиозный аспект позволит читателю проследить становление убеждений Вагнера, которые отражают развитие основных религиозных, философских и социальных течений Германии девятнадцатого века. Вагнер пережил буквально становление буржуазного осознания, восстающего против самодержавного деспотизма, приняв участие в революционных беспорядках в Дрездене 1848 года вместе с анархистом Михаилом Бакуниным. Разочарование буржуазными идеалами привело Вагнера к мистицизму индийской философии, а позднее к философии Артура Шопенгауэра [Schopenhauer, Arthur]. Христианство с его мистицизмом, выраженным в работах Мейстера Экхарта [Meister Eckhart] и мистическим католическим обрядом пресуществления во время причастия и таинством Страстной Пятницы, буддизм с его учением сострадания, индуизм с его учением перерождения, – все эти элементы находят своё отражение в *Парсифале* Вагнера.

Критический аспект предоставляет читателю возможность увидеть Вагнера в контексте исторического развития

буржуазной Германии от объединённой Германской Империи Бисмарка [Bismarck-Schönhausen, Otto Eduard Leopold von] к нацистской Германии Гитлера [Hitler, Adolf]; а также неизбежной ассоциации музыки Вагнера и его театра в Байройте с Гитлером и нацистами, образовавшейся в послевоенное время. Критике подвергаются как его музыкальные достижения, так и его утверждение о музыкальной драме [Gesamtkunstwerk] как опере будущего. Другим критическим элементом предстаёт социальный профиль Вагнера с его ярко выраженным антисемитизмом.

Театрально-сценический аспект содержит историю сценической жизни оперы от её премьерной постановки под руководством Вагнера до последних интерпретаций *Парсифаля* как видения постапокалиптического будущего. Не безынтересным будет ознакомление читателя с историей постановок *Парсифаля* на русской сцене.

Приложением к данной книге служат синопсис оперы и текст либретто.

Литературно-исторический аспект.

Рихард Вагнер проявлял интерес к самым разнообразным литературным и философским источникам, которые послужили вдохновением для его оперных проектов, и Ульрика Кинзле воспринимает *Парсифаль*, последнюю оперу композитора, как кульминацию этих филологических интересов. (Kienzle, Ulrike; "Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?", стр. 81, далее в тексте как Кинзле). По её мнению, в этой опере композитор представляет своё толкование идеи сострадания, которую он почерпнул из философии Артура Шопенгауэра. Кроме философии Шопенгауэра, Вагнер использует своё знание буддизма, отмечает Кинзле, которое он получил через ознакомление с «Введением в историю буддизма Индии» Бурнофа [Burnouf, Eugène; "Introduction à l'histoire du Bouddhisme Indien"], что побудило композитора в 1856 году на создание эскиза к опере под названием *Победители* [Die Sieger]. В этом наброске герой, Шакьямуни, становится Буддой, «просветлённым через милосердие». В том же наброске можно найти эпизод, где копьё, брошенное магом, повисает в воздухе, отказываясь пронзить святого героя; в наброске также описаны манящие девы, субъект волшебства чародея. *Победители* никогда не были осуществлены, но описанные там детали были использованы Вагнером в его *Парсифале*. Другим компонентом для вдохновения ком-

позитора Кинзле считает посещение им драмы «Иисус из Назарета» в 1848 году, в которой мы находим Магдалену (Кундри [Kundry] в *Парсифале*), стремящуюся поплатиться за свои прегрешения через служение. Магдалена в драме омывает ноги Иисуса и отирает их своими длинными чёрными волосами, этот эпизод мы встречаем в *Парсифале*, где Кундри совершает омовение ног Парсифаля.

Элизабет Барри полагает основным сюжетным источником эпическую поэму «Парциваль» Вольфрама фон Эшенбаха [Eschenbach, Wolfram von]. (Barry, Elizabeth Wendell; “What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy”, стр. 132; далее в тексте как Барри). Помимо поэмы Эшенбаха Кинзле, в свою очередь, упоминает стихотворные эпика Кретьена де Тройе [Troyes, Chrétien de], Робера де Борона [Boron, Robert de] и Альбрехта фон Шарфенберга [Scharfenberg, Albrecht von]. Во всех этих текстах упоминается легенда Грааля, элементы, заимствованные из кельтских легенд о короле Артуре, а также элементы христианского мистицизма двенадцатого-тринадцатого веков.

Мари Кикора провела детальное исследование создания Вагнером его плана к *Парсифалю*. (Cicora, Mary A.; “Medievalism and Metaphysics: The Literary Background of *Parsifal*“, далее в тексте как Кикора). Кикора отмечает, что в творчестве Вагнера прослеживается явная взаимосвязь между его произведениями, что подтверждается его собственными комментариями, оставленными в дневниках. Период

пребывания в Мариенбаде летом 1845 года важен тем, что литература, доступная Вагнеру, стала источником тем, используемых композитором в его операх. Несколько лет перед этим, когда его друг Самуэль Лерс [Lehrs, Samuel], с которым они вместе открывали для себя Париж, одолжил Вагнеру несколько средневековых текстов, в частности «Война в Вартбурге» [Wartburgkrieg] с комментариями Лерса и анонимную поэму «Лоэнгрин», новый мир открылся перед Вагнером, как он сам описывает это в автобиографии «Моя Жизнь» [Mein Leben]. Благодаря этим текстам, считает Кикора, Вагнеру стала известна легенда Грааля, что послужило началом его увлечения средневековым миром и литературой, продолжавшегося всю его жизнь и послужившего материалом для его собственных творений. Текст «Парцивала» [PParzival] в переводе Сан-Марте [San Marte], что отмечает Альберт Шульц [Schutz, Albert], впервые появился в 1836 году, а «Титурель» [Tituli] в переводе того же Сан-Марте вышел в 1841. Перевод обоих текстов Карла Симрока [Simrock, Karl] с его комментариями появился в 1842. Вагнер получил помощь в своих исследованиях со стороны «Истории литературы» Гервинуса [Gervinus, Georg Gottfried], которую он также прочитал летом 1845 года. Кикора заключает, что ко времени пребывания Вагнера в Мариенбаде у композитора сложился литературный фундамент, на котором он в последующие годы создал три оперы, тематически связанные между собой, – *Лоэнгрин*, *Мейстерзингер* и

Парсифаля. В этом связи, по мнению Кикоры, речь о *Кольце Нибелунгов* не идёт. (Кикора, 29–31) Хотя между *Парсифалем* и *Лоэнгрином* лежит немало лет, общая тема опер очевидна: в *Лоэнгрине* легенда Грааля включена в сюжетное повествование, а сам главный герой, Лоэнгрин, оказывается сыном Парсифаля и повествует о Граале и о рыцарях Грааля с горы Монсальват. Кикора замечает, что в ранних исследованиях легенды Грааля Вагнер находил ассоциацию между Парсифалем и Тристаном, но позднее отказался от создания сюжетной связи между этими двумя персонажами. (Кикора, 32) Немецкий исследователь средневековья Ханс Петер Вапневский [Wapnewski, Hans Peter] объясняет этот отказ от сопоставления характеров Парсифаля и Тристана тем, что, несмотря на похожую ситуацию между Тристаном и Амфортасом, тематические взаимоотношения между операми были невозможны, потому что Парсифаль слишком контрастировал бы с Тристаном и эти два характера образовали бы антитезу, которую Вагнер был не в состоянии разрешить на данный период его творческой жизни. В некоторой степени эти две оперы основаны на совершенно различных концепциях, соглашается с Вапневским Кикора. Вапневский пишет, что персонаж Парсифаля представляет уход Вагнера от тотального самоотрицания, которое представляет Тристан. Кикора замечает, что в поздних произведениях Вагнера многие персонажи оказываются вариантами и развитием тем, уже представленных им в своих ранних произведениях. Для неё нет

сомнений в том, что персонаж Парсифаля – молодой наивный юноша – представляет противоположность Зигфриду и Вальтеру фон Штольцингу [Stolzing, Walther von]. Более того, и Амфортас, и Вотан есть «падшие», коррумпированные правители своих владений, а Альбрехт и Клингзор представляют зло, привнесённое на сцену благодаря их отказу от любви во имя власти. Кундри и владения Клингзора с его свратительными девами-цветами напоминают Кикоре гору Венеру с её греховными удовольствиями. (Кикора, 32)

Первый сохранившийся в архивах Вагнера прозаический набросок к Парсифалю датирован августом 1865 года в «коричневой книжке» Вагнеровских дневников. Вторая версия датируется январём/февралём 1877 года. Первый вариант текста драмы отмечен мартом/апрелем 1877, второй вариант не датирован. Как следует из этих текстов, влияние обсуждаемых источников прослеживается несомненно, как несомненно и то, что Вагнер стремился выразить свои собственные намерения при написании Парсифаля, поскольку идеи легенды Грааля, как они выглядят в *Парсифале*, отличаются радикально от материала источников и выходят далеко за пределы миров, описанных в средневековых историях, делает заключение Кикора. (Кикора, 33–34)

Использование Вагнером текстов из прошлого Германии оказалось главным фактором популяризации этих текстов в девятнадцатом веке, по мнению Кикоры, хотя Вагнер не имел намерения непосредственно драматизировать средне-

вековые источники. *Парцифаль* отличается радикально от средневековых романсов о Граале именно потому, считает она, что Вагнер имел своей целью приближение сюжета к своей исторической эпохе и современным ему условиям. Кикора защищает Вагнера от тех критиков, которые обвиняют его в эклектическом использовании исторических материалов, аргументируя, что Эшенбах пользовался его собственным источником к «Парцивалю» – фрагментарным текстом 1180–1190 годов «Сказки о Граале» [Li Contes de Graal] Кретьена Де Тройе] – таким же образом. Кикора не сомневается в том, что Эшенбах следует своему источнику, но при этом предпринимает важные изменения. Его Парциваль пользуется средневековыми условностями в новой и более комплексной форме, что соответствует времени Эшенбаха. У Эшенбаха упоминание Тройе встречается в окончании его романа и лишь в той связи, что он критикует Тройе за неудачную попытку рассказать историю достоверно, тем самым обуславливая свою версию как более правдоподобную. Кикора также замечает ещё одного автора как источника Эшенбаха, – некоего Кюота [Kyot], послужившего причиной многих дебатов среди исследователей, который к тому же может быть вымышленным именем, используемым Эшенбахом, по мнению Кикоры, как возможность посмеяться над средневековым поклонением авторитетам и склонности к цитированию признанных имён.

«Парциваль» был написан около 1210 года Вольфрамом

фон Эшенбахом, представителем рыцарского класса, и состоит из 25 000 рифмованных строф, организованных в сегменты по 30 линий. Это очень комплексное произведение, которое описывает постепенное развитие героя Парцивала по мере того, как он познаёт свой мир: придворное общество, рыцарский код, Бога. Первые книги романа Эшенбаха повествуют о том, что происходило до главной истории, некоторого рода ознакомление со средой обитания главного героя. Они рассказывают об отце Парцивала Гамурете [Gahmuret] и его матери Херцелойде [Herzeloyde]. Будучи мальчиком, Парцивал получает рудиментарное знание о добре против зла, о Боге, после чего он выражает своё желание узнать больше о рыцарстве. Не в силах различить между рыцарями и богами своим умом, он допытывается у группы проходящих рыцарей, представляют ли они собой Бога. Привлечённый их стилем жизни, Парцивал примыкает к ним и покидает свою мать, которая намеренно взрастила его в стороне от рыцарей, чтобы он избежал участи его отца, погибшего в рыцарском поединке. Она одевала Парцивала в простецкие одежды, он был поколочен простолюдинами, встречавшими его и возвращался к ней. Парцивал прибывает вместе с рыцарями ко двору короля Артура, перед этим убив в поединке своего кузена Итера [Ither] и завладев его алыми доспехами, которые становятся его рыцарским костюмом. Однако, при дворе короля Артура Парцивал демонстрирует, что он никогда не научился как вести себя в при-

дворном обществе. Он должен научиться обычаям и формам рыцарского существования, а кроме того, ему необходимо обрести достойное отношение к Богу. Парциваль покидает двор короля Артура и отправляется в странствия. В Перлапейре [Perlapeire] он встречает королеву Конвирамурс [Condwiramurs] и женится на ней. Позднее он встречает старого рыцаря, Гурнеманца [Gurnemanz], который наставляет его в рыцарстве. Наконец, Парциваль прибывает в замок Грааля, что в Мунсальваше [Munsalvaesche], где он наблюдает церемонию Грааля. Король Анфортас [Anfortas] страдает от раны, однако Парциваль не интересуется тем, почему король Грааля страдает, поскольку ему было сказано, что задавать неудобные вопросы неприлично. Во время церемонии копьё накладывает на рану Анфортаса в надежде облегчить боль. Парциваль проводит беспокойную ночь в замке Грааля, а на следующее утро замок пуст, и он покидает его. В своих странствиях он прибывает в очередной раз ко двору короля Артура, но в этот раз появляется посыльная Грааля, Кундрие [Cundrie], и упрекает его в том, что он не спросил Анфортаса о его страданиях, за что Парцивалю отказывают от двора и общества. Он чувствует, что он оставлен Богом и решает отправиться на поиски Грааля. Парциваль пропадает из дальнейшего повествования романа, потому что пока он ищет Грааль Гаван [Gawan] также покидает двор короля Артура в поиске новых приключений и становится героем истории. В последующих историях о Гаване Парциваль появ-

ляется иногда инкогнито. Так, книга 9 повествует о религиозном обращении Парцивала. Основы владений Грааля открываются при встрече Парцивала с отшельником Тревризентом [Trevrizent], который повествует Парцивалю об истории Грааля и его происхождении; Парциваль сам оказывается потомком фамилии Грааля. Тревризент объясняет Парцивалю, что правящий король Грааля получил ранение и повествует о событиях, сопутствующих несчастью. Кроме этого, романс также содержит разные приключения, имеющие очень мало общего с фигурой Парцивала, но скорее повествуют о перипетиях Гавана, образца рыцарства и рыцарского поведения. Парциваль появляется в замке Грааля в очередной раз и задаёт искупительный вопрос сострадания и таким образом исцеляет рану Анфортаса, что приносит ему пост короля Грааля. (Кикора, 35)

Кикора констатирует, что, несмотря на свою комплексность, суть истории довольно проста: она состоит в развитии Парцивала от наивного простофили до короля Грааля. Однако романс ясно представляет собой литературное выражение средневекового взгляда на мир и по этой причине, считает Кикора, главные ценности средневековья явно проступают в этом тексте. Это семья, кровная связь, рыцарский статус, рыцарский код, придворная любовь и религия. По её мнению, Эшенбах, со своей стороны, уже ослабил традиционные структуры, с которыми он работал, поскольку он демонстрирует в характере Парцивала, что рыцарство, как иде-

ал сам по себе, оказывается недостаточным для него. Король Артур, по мнению Кикоры, выражает у Эшенбаха гораздо больше, чем индивидуальную литературную фигуру, – скорее, он представляет центр придворного общества и является образом всей рыцарской картины мира, основные элементы которой есть приключения, честь и придворная любовь. Гаван выписан Эшенбахом как идеальный Артуровский рыцарь. Соответственно, замок Грааля и двор короля Артура противопоставлены как мирской и духовный миры, а владения Грааля и владения короля Артура ясно комментируют один другого. Мир Артура лишён религиозной перспективы владений Грааля. В отличие от Гавана, развитие Парцивала не закончено с его прибытием во владения Артура; он также должен достичь Грааля, отмечает Кикора. Рыцари короля Артура принадлежат миру рыцарства, но не более того, тогда как Тревризент наставляет Парцивала о Боге; так, идеальное рыцарское существование в глазах Эшенбаха есть рыцарь Бога, по утверждению Кикоры. Грааль требует смирения и жертвенности, служения Богу. Кикора делает заключение, что для Эшенбаха Бог был средством достижения любви и спасения. (Кикора, 36–37)

Вагнер выбирает в романсе Эшенбаха те фрагменты, которые позволили ему проделать ещё более радикальные изменения средневековых социальных структур. Кикора настаивает на том, что невзирая на очевидные сходства сюжета, деталей и характеров, окончательная драма, создан-

ная Вагнером, представляет собой радикально изменённую версию основного сюжета романса Эшенбаха и совершенно самостоятельное произведение искусства. Вагнер был, как и Эшенбах, религиозным человеком, но в индивидуальной, нетрадиционной манере, которая противостояла идентификации с организованной религией или определённой верой или церковью, утверждает Кикора. И Вагнер, и Эшенбах предпочитали индивидуальную набожность и ставили под вопрос как институт религии, так и учёную теологию. Тем не менее, каждое из этих обсуждаемых здесь произведений выражает свою эпоху, отвечая требованиям их создателей и одновременно иллюстрируя определённое мировоззрение [Weltanschauung] своего времени.

Особый интерес представляет исследование Кикоры относительно тех изменений, которые Вагнер совершил по отношению к своим литературным источникам, чтобы трансформировать средневековый романс в своё фестивальное представление освящения сцены. Основной сюжет драмы Вагнера остаётся тем же, что и в предыдущих традициях Грааля. Симметричная природа драмы представлена двумя визитами Парсифаля в храм Грааля, в первом и третьем актах оперы. Как и в тексте Эшенбаха, Парсифаль Вагнера должен каким-то образом излечить короля Грааля, страдающего от раны, которую невозможно залечить. Для того, чтобы Парсифаль был способен это совершить, необходимо, чтобы он прошёл через процесс развития и прибыл к некоторо-

му пониманию как относительно себя, так и окружающего его мира. Первый раз он участвует в церемонии как зритель и смысл церемонии остаётся без понимания того, что происходит; позднее, однако, он понимает смысл этого. Вагнер имел свои собственные идеи относительно того, что легенда Парциваля должна означать, утверждает Кикора. Некоторые персонажи оперы напоминают соответствующие характеры из средневекового романа как похожестью имён, так и их драматической функцией. Главный герой, конечно, представляет современный вариант простака ставшего королём Грааля. Кикора не сомневается в том, что персонаж Амфортаса [Amfortas] смоделирован со страдающего короля Грааля Анфортаса. Как не сомневается она и в том, что магический сад Клингзора представляет возрождённую версию девятнадцатого века средневекового Шастель-Марвеля [Schastel Marveile], а Цветочные Девы представляют собой музыкально-драматическую версию четырёхсот дев, находящихся в плену у средневекового волшебника. В других случаях отличие персонажей более комплексное, отмечает Кикора. Гурнеманц Вагнера, к примеру, представляет собой композит двух характеров: Гурнеманца Эшенбаха, рыцаря, поучающего Парциваля относительно рыцарства, и отшельника Тревризента, от которого Парциваль получает урок теологии и отпущение грехов в Страстную Пятницу. Кундри [Kundry] оказывается ещё более комплексным персонажем драмы, содержащим в себе несколько характеров, най-

денных Вагнером в романсе Эшенбаха: Сигуне [Sigune], которая раскрывает Парцивалю его имя и как будто знает о нём всё, да и к тому же владеет довольно обширными знаниями, объясняющими события вне сюжетной линии; Оргелузе [Orgeluse], объект незаконного и катастрофического любовного романа короля Грааля; а также Кундрие [Cundrie], безобразного посыльного Грааля с хорошо подвешенным языком, которая к тому же колдунья. Хотя персонажи романса Херцелинда [Herzeleide] и Гамурет [Gamuret], родители Парсифаля, не появляются на сцене оперы, но их истории также представлены как историческая основа Парсифаля, создающая для главного героя генеалогические корни и психологическую основу его характера, отмечает Кикора. Их имена напоминают имена прототипов из романса, а история того, как отец Парсифаля погиб в рыцарском поединке, как его мать решила защитить его от рыцарского существования укрывая его и чья жизнь угасла после того, как её сын покинул её, – все эти детали подобраны Вагнером из романса Эшенбаха, констатирует Кикора. В первом акте драмы Вагнера, когда Гурнеманц спрашивает Парсифаля, где тот раздобыл свой лук и стрелы, Парсифаль рассказывает о том, что он присоединился к группе рыцарей и хотел стать как они, как если бы он прочитал свой сценарий из средневекового романса, который является источником его истории. Другие детали драмы Вагнера также предлагают заглянуть в источник, по мнению Кикоры. Бальзам, добытый Кундрие из Арабии,

напоминает экзотические эпизоды из «Парциваля» Эшенбаха с его сложными средневековыми смесями, которыми безуспешно пытались излечить рану Анфортаса. Кикора предполагает, что упоминание Гурнеманцем крови на белоснежных перьях лебедя, подстреленного Парсифалем перед его появлением на сцене, возможно было инспирировано эпизодом из «Парциваля», где ошеломлённый Парциваль погружается в глубокие раздумья о Кондвирамус [Condwiramurs], когда ему видятся капли крови на снегу. (Кикора, 38) Кикора также предполагает, что смех Кундри весьма возможно перекликается со смехом Гунниверы [Cunneware], которая в сказочной манере обречена воздерживаться от смеха пока она не встретит самого достойного рыцаря и которая смеётся, видя Парциваля покидающего двор короля Артура, таким образом раскрывая его уникальную природу и предвосхищая его восхождение на трон короля Грааля. Проступок Парсифаля с убийством лебедя, который он совершает при своём прибытии в пределы Грааля, Кикора сопоставляет с упоминанием о юном Парцивале, стреляющем по птицам. Владения Грааля Вагнера тоже напоминают описания Эшенбаха в нескольких важных ракурсах, отмечает Кикора. Помимо того, что Вагнер опустил поколение в последовательности правителей и представил Амфортаса прямым наследником Титуреля, а не Фримуреля [Frimurel], находящегося между ними согласно тексту источника, композитор сохранил родственную цепь в *Парсифале* сходной с «Парцивалем»

Эшенбаха. Более того, по мнению Кикоры, основная онтология владений Грааля также сохранена. В обоих произведениях Грааль охраняется группой рыцарей, которые призваны Граалем и которые отправляются по свету по его команде. Для Кикоры очевиден тот факт, что Вагнер основывает историю основания владений Грааля на своём литературном источнике. Можно найти много похожего в том, что Гурнеманц рассказывает Парсифалю, как и в том, о чём повествует Тревризент.

Однако вызов, который Вагнер бросил в своей конфигурации легенды и деталей, был частью далеко идущих различий в концепции, предполагает Кикора. (Кикора, 39) Вагнер предлагает новую интерпретацию легенды Грааля, основанную на пессимистическом мироощущении Шопенгауэра, которое состоит в констатации того факта, что неизбежное страдание земного существования есть результат столкновения индивидуальных личностей, являющихся различными манифестациями мировой воли, жизненной силы, которая может быть утолена лишь в отказе от неё. Соответственно, спасение состоит в отрицании воли, манифестирующей себя, в частности, через сексуальное влечение. *Парсифаль* Вагнера основан на совершенно отличной системе ценностей, которую можно найти в средневековом тексте, утверждает Кикора. Опера, по её мнению, портретирует конфликт между чувственностью и спасением и является музыкально-драматическим документом увлечения Вагнера философией Ар-

тура Шопенгауэра, чьи работы повлияли на его мышление с середины 1850-х.

Кикора подчёркивает огромную разницу между двумя мироощущениями: средневековое понимание мира, как его описывает Эшенбах, и экзистенциальное восприятие мира, которое Вагнер одалживает у Шопенгауэра. По её утверждению, в романсе Эшенбаха время является важным структурным элементом, используемым автором намеренно для создания своего повествования. Тревризент отмечает важность литургического календаря. Время имеет как религиозное, так и космическое измерение, поскольку оно определяется благодаря позициям и вращениям планет. В космосе Эшенбаха, позиции Марса, Юпитера и Сатурна значительно влияют на жизнь людей и «Парциваль» полон астрологического символизма, который исследователи анализировали экстенсивно. Например, заявления Кундрии полны астрологических деталей. Пространство также имеет важное измерение в романсе Эшенбаха. География владений Грааля соответственно таинственна. Владения вроде бы существуют, но в то же время королевство Грааля и замок Грааля представляются нереальными. Тем не менее, многие другие названия, упомянутые в средневековом тексте, существуют в действительности и различные эпизоды романса происходят в самых различных местах. Действие романса охватывает три континента: Европу, Азию и Африку. Произведение Эшенбаха полно настоящими названиями, такими как Ара-

бия, Персия и Сирия; реками Тигр и Евфрат; европейскими странами Норвегией, Данией и Англией.

Музыкальная драма Вагнера, аргументирует Кикора, нацелена на метафизическое слияние времени и пространства, где последовательность поколений происходит в сюрреалистической одновременности, где Титурель не может умереть в своей могиле. Действие, которое предполагается происходящим в средневековой Испании, преодолевает свои рамки, достигая владений Грааля, существующего вне реального мира. Кикора отмечает склонность Вагнера к демонстрации философских концепций, переплетающихся с литературными источниками, что приводит к новым драматическим решениям. Это выражено со всей полнотой в сцене Преображения Акта Первого, где Гурнеманц замечает Парсифалю относительно владений Грааля, что здесь время становится пространством.

Вагнер оправдывал в своих дневниках свои изменения источников в случае с *Парсифалем* тем, что средневековый романс по своему формату недостаточен для его эпического замысла, поэтому он упрощает панорамное действие романа и ограничивает драматические перипетии происходящего. С этой целью подвергаются изменениям сюжет, действия, количество персонажей, характеры этих персонажей. Если Эшенбах имеет возможность представить постепенное развитие характера своего Парцивала через многочисленные эпизоды и встречи с разными характерами, то у Вагнера Пар-

сифаль переживает неожиданные, более резкие перемены характера, ведущие к его возмужанию. Сюжет драмы Вагнера заостряется на простом действии искупления страдальца, которое совершается избранником, осознающим свою избранность: действие демонстрирует неудачу и последующий успех этого искупления. Такая трактовка литературного источника позволила Вагнеру достичь единства действия, которого недоставало Эшенбаху, по мнению композитора. (Кикора, 41–42) *Парсифаль* сконструирован из камерных сцен, которые разыгрываются на ограниченном пространстве. По мнению Вагнера, демонстрация рыцарства на сцене не только невозможна, но и не имеет большого значения по отношению к его трактовке. Действие в опере концентрировано в большей степени, чем это происходит в романсе Эшенбаха: многочисленные приключения, занимающие долгие путешествия в разные страны, заменены на статичные сцены, где динамика происходит во внутреннем мире персонажей. Если основной целью Романса Эшенбаха было развлечь читателя, то Вагнер стремился в своей опере создать священнодействие, возвышающее зрителя и слушателя.

По мнению немецкого музыковеда Карла Далхауса [Dahlhaus, Carl] *Парсифаль* как священная драма во многих отношениях парадоксальное произведение. Главный персонаж оказывается пассивным героем, а решающее свершение, которое должно составить точку вращения драматической перипетии, на поверку оказывается самоотречением. Внеш-

нее действие, пишет Далхаус, является лишь поводом для внутреннего осознания. Парсифаль бездейственен; скорее, он оказывается реагирующим на действия и вызовы Кундри. Драма оказывается тем не менее эпической, поскольку она состоит из повествований, вроде тех, которые Парсифаль слышит от Гурнеманца в Первом Акте. Статика драмы также явственна в склонности Вагнера к ритуалам и картинам. Кроме тенденции к повествованию язык оперы эпический и церемониальный, зачастую состоит из глагольных восклицаний, повторяющих друг друга. Соответственно кульминация оперы представляет собой исполнение предсказания оракула, повторяемого на протяжении оперы посредством лейтмотивов, что тоже подчёркивает эпический характер представляемого действия.

Немецкий исследователь Вагнера Фолькер Мертенс [Mertens, Volker] характеризует *Парсифаль* как Мистерию [Mysterienspiel], где искупление от страдания земного существования возможно через осознание его причины. Мертенс пишет, что триумф Парсифаля моральный и духовный. Рыцарство и религиозность обращаются в опере Вагнера в метафизику. Средневековый Парциваль Эшенбаха приобретает свои алые доспехи в глубоко ироничном поединке, в котором он убивает своего кровного родственника, Итера; Парсифаль же Вагнера открыто подвергается упрекам за своё убийство невинного лебедя, поскольку животные во владениях Грааля неприкосновенны. Мироззрение, содержа-

щее алхимию и средневековый космос, заменяется иным, где организующим фактором становится интерпретация христианства, переиначенная посредством философии Шопенгауэра с тем исходом, что современное общество перерождается через универсальное сострадание в буддистском стиле ко всем живым существам. Сокращение Гавана и его приключений до мимоходного упоминания определяет гораздо больше, чем конденсацию сюжета с драматической целью.

Исследователь германистики Урсула Шульце [Schulze, Ursula] находит, что мир короля Артура был искоренён из драмы Вагнера. Она указывает и на то, что Восток как место действия также исключается из оперы, сокращая таким образом многомерность романса Эшенбаха и фокусируя вместо этого на королевстве Грааля, в которое он привносит искупление в смысле, значительно отличающемся от спасения, как его понимал средневековый мир. Кикора согласна с Шульце и добавляет не без иронии, что Король Артур был лишён своей короны Артуром Шопенгауэром. (Кикора, 43) Шульце трактует драму Вагнера как миф искупления, где спасение состоит в осознании страдания существования и как вытекающий из этого осознания вывод, заключающийся в том, что спасение возможно лишь через отказ от индивидуальной воли и её проявлений. Персонаж Кундри показывает изменённый Вагнером персонаж, который отличается от своих средневековых прототипов. Помимо схожести с Гунниверой, Сигуной, Кундри и Оргелюзе её характер обладает

ещё и новым, безвременным и мифологическим измерением, утверждает Кикора. Клингзор зовёт её различными именами, определяя её как прототип греховной женственности и соблазнительницы, первичной искусительницы [Urteufelin] Евы. В сцене Страстной Пятницы она выступает в роли Марии Магдалены. В опере Вагнера детали прошлого Парсифаля открываются перед ним (а с ним и перед зрителями) из повествований других персонажей, по большей части это делает Кундри, что производит на Парсифаля важный психологический эффект. Парциваль Эшенбаха становится прямым и непосредственным свидетелем и участником рыцарских приключений; Парсифаль Вагнера должен совершить внутреннее путешествие для того, чтобы претендовать на владения Грааля, констатирует Кикора. Повествование Гурнеманца с его усложнённой предыдущей историей событий, происходящих вне сцены, в особенности важно, по её мнению, поскольку оно служит толчком к психологическому откровению Парсифаля. То, что происходит внутри, важнее, чем то, что представляет внешнюю динамику. Средневековое рыцарское путешествие остановлено; наивысший идеал лежит в отказе от воли. Комплексные генеалогии, которым уделяется большое внимание в романсе, заменены комплексными и порой корыстными каузальными взаимоотношениями между персонажами и описываемыми событиями. Двойственность мира короля Артура и королевства Грааля, представленная Эшенбахом, становится в *Парсифале* у Вагнера

противопоставлением владений Грааля и владений Клингзора, которое прямо или косвенно послужило причиной потери священного копья и ранения Амфортаса, а с ним и всего королевства.

Кикора находит, что план Вагнера также содержит иное толкование Грааля и копья с целью привлечь внимание зрителя от главного героя к королю Грааля. (Кикора, 44) Переосмысление Грааля и копья, двух центральных символов его оперы, было очень важно для композитора и имело широко идущие последствия, утверждает Кикора. Вагнер критикует Эшенбаха за то, что тот выбрал наименее важную, по мнению Вагнера, интерпретацию Грааля из тех, которые были доступны. В «Парцивале» Эшенбаха Грааль описан как драгоценный камень, от которого истекает еда и напитки, как из чудесного рога изобилия. Этот камень избирает и призывает рыцарей, достойных служить ему, посредством появления их имён на своей поверхности. Грааль Эшенбаха имеет некоторые религиозные ассоциации, включая облатку, которую кладут на него во время Страстной Пятницы и «нейтральных ангелов», которые, согласно теологии Тревризента, заботились о драгоценном камне после падения Люцифера и принесли его на землю. Однако, основное определение Грааля, используемое Эшенбахом, было недостаточным для Вагнера, по мнению Кикоры. Грааль в версии Кретъна, однако, представляет собой чашу, украшенную драгоценностями, что соответствует большинству сохранившихся тра-

дий Грааля, представителем которой также является Робер ди Борон с его текстами, где использована христианская значимость Грааля, – и именно эту интерпретацию Вагнер предпочёл толкованию Эшенбаха, отмечает Кикора. У Вагнера Грааль представляет собой кубок, из которого Христос пил во время Последней Вечери и который Иосиф из Аримагии наполнил кровью Христа во время Распятия. Гурнеманц повествует об этом со всей ясностью в Первом Акте оперы.

Подобным же образом Вагнер использует религиозную трактовку копья, – атрибут, который он верно оценивает как проблематичный в «Парцивале» Эшенбаха, отмечает Кикора. У Эшенбаха Тревризент объясняет Парцивалю, что Анфортас отправился в битву будучи кавалером на службе у Оргелюзе, что не соответствовало рыцарскому кодексу придерживаться добродетели скромности. В угаре своего приключения он получает ранение в пах отравленным копьём, пущенным от руки язычника, пытающегося захватить Грааль силой. Король никогда не оправился от этой раны. Факт ранения комментируется как божественное наказание за проступок короля, в том же стиле Вагнер представляет рану Амфортаса как знак слабости короля Грааля. Анфортас Эшенбаха, будучи в услужении у прекрасной и высокомерной Оргелюзе, отправляется в путешествие, которое недостойно возвышенного статуса средневекового короля Грааля, который не может выбрать себе в жёны никого кроме той, чьё имя Грааль избирает для него. Анфортасу с очевид-

ностью недостаёт смирения, свойственного Гавану, примеру рыцарского поведения, замечает Кикора. По её утверждению, значение копья в «Парцивале» Эшенбаха является точкой исследовательских разногласий. (Кикора, 45) Некоторые из исследователей аргументируют тем, что в этом тексте даже неясно, употребляется ли то же самое копьё в ритуале Грааля, когда оно подогревается и налагается на холодную рану для облегчения страданий, – то же ли это копьё, что послужило причиной ранения Амфортаса и которое лекарь изъясил из раны. В своей музыкальной драме Вагнер делает совершенно ясным местонахождение и значение копья, которое ранило и которое в дальнейшем исцеляет короля Грааля. Более того, это обсуждаемое копьё есть то самое копьё Лонгинуса [Longinus] (Согласно традиции, это имя солдата, по Евангелию от Иоанна, который ранил своим копьем Христа на кресте), которым Амфортас, как и Христос, получает ранение. Этот король Грааля девятнадцатого века был ранен в бок, что является очевидным драматическим повтором – со значимой и соответственной вариацией – той самой раны в бок Христа во время Распятия. Так же как Гурнеманц делает интерпретацию Грааля и копья достаточно подробной в своём повествовании Первого Акта оперы, так и Амфортас болезненно чувствителен по отношению к этим атрибутам, когда он выражает свою агонию во время сцены храма Первого Акта. Как неизбежный результат общей схемы, которую Вагнер задумал, для него стало необходимым смещение

драматического центра от главного героя к раненному королю Грааля, утверждает Кикора. В опере Вагнера Парсифаль существует в отношении к Амфортасу. Страдания Амфортаса требовали новой психологической значимости, которой не было у короля Грааля, описанного Эшенбахом. (Кикора, 46) Амфортас страдает прежде всего от осознания того, что он был ранен тем же копьём, что пронзило Христово тело. Средневековая особенность кровных отношений и наследственности, семейные узы и хитросплетения семейных отношений «Парциваля» Эшенбаха трансформируются в жалкое наследство [wehvolles Erbe] Амфортаса с обязанностью обнажать Грааль, тем самым увеличивая собственные страдания как физически, так и духовно. Двойную рану Амфортаса – одну в боку, другую в его сердце – Кикора предлагает трактовать как представляющие физические и психологические мучения и, обобщает Кикора трактовку, это представляет также двойственную натуру оперы, где Амфортас обитает: средневековый и современный Вагнеру аспекты персонажа и музыкальной драмы, где он представлен как персонаж. Соответственно, персонаж Амфортаса требует новой значимости, когда он представляется участвующим в типологии Христа, делает заключение Кикора. (Кикора, 47)

Вагнер, утверждает Кикора, возвышает Амфортаса драматически и символически. Аналогия с Третьим Актом *Тристана* налицо. Оба персонажа страдают без надежды на исцеление. Но страдание Короля Грааля у Вагнера приобрета-

ет новую глубину, новое измерение, которого не хватало Амфортасу Эшенбаха. Король Грааля девятнадцатого века оказывается в парадоксальной ситуации. Он стремится к Граалю для облегчения своих мук, но обнажение Грааля лишь продлевает эти муки, препятствуя его смерти, которая была бы избавлением от его страданий. По своей природе и воздействию Грааль отказывает ему в этом избавлении. Его немощь имеет дополнительные осложнения: положение раны, обстоятельства, при которых он был пронзён копьём и обязанности его титула короля Грааля, – всё это приносит ему дополнительные мучения.

Вагнер указывает на то, что Амфортас участвует в типологии Христа в негативном порядке. Аналогия формулируется в форме антитезы. Выражение страданий у Амфортаса в сцене храма Грааля в Первом Акте ясно показывает, что он страдает больше от раны в своём сердце чем от физической раны. Он жаждет смерти, но не может умереть, поскольку его роль короля Грааля является постоянным напоминанием о его собственной греховности и недостойности исполнять свои обязанности. Амфортас страдает муками человека, раненного тем же копьём, которое пронзило Христово тело. Чтобы выделить греховность Амфортаса, Вагнер представляет историю того, каким образом рана была нанесена. Вагнер рассуждал в своих дневниках о том, каким образом копьё, которое принадлежит храму Грааля вместе с самим Граалем, могло быть использовано как

оружие против короля Грааля. Копьё, решает композитор, должно быть украдено у Амфортаса во время фатального похода. Когда Амфортас, слишком необдуманно (как Гурнеманц описывает это действие) взял с собой копьё для битвы против Клингзора, он был соблазнён Кундри, именно тогда Клингзор украл копьё и пронзил его в бок. Так, проступок гордыни и высокомерия стали причиной его ранения, объясняет Вапневский. Фигура Амфортаса у Эшенбаха предстаёт скорее как эпический персонаж, но не трагический: ни Эшенбах, ни Тройе не описывают страданий Амфортаса. У Вагнера персонаж Амфортаса становится трагическим с явным намёком на Христорологический образ, утверждает Кикора вслед за Вапневским. (Кикора, 48) Христос был невинен и страдал за грешников, – Амфортас есть, по его собственным словам, единственный грешник среди невинных; Христос принял смерть во спасение грешных, – Амфортас хочет умереть чтобы спасти себя, но не других. Он скорее откажется от жизни, нежели будет стремиться к вечной жизни. Тогда как рана Христа была знаком его невинности, рана Амфортаса указывает на его греховность. Амфортас совершил греховное действие, – Христос, будучи невинен, взял на Себя грехи человечества. Христос подчинился воле Своего Отца, тогда как Амфортас бунтует против своего отца. Христос спас всё человечество, – Амфортас убивает своего отца. Вапневский указывает на то, что в средневековом источнике решающий грех совершается Парцивалем, тогда как

в опере Вагнера это грех Амфортаса. Следуя своей основной схеме, Вагнер также пересматривает историю исцеления раны короля Грааля, связывая вместе страдания Амфортаса и развитие характера у главного героя более эффективно, нежели это сделал Эшенбах, по мнению самого Вагнера. Перемена в характере Парсифаля происходит без теологических наставлений, но скорее через неожиданное просветление, через приобретение космического провидения посредством поцелуя Кундри и переживания метафизического откровения. Ритуал облегчения смерти через погружения копья в рану также трансформируется Вагнером в версию музыкальной драмы девятнадцатого века, где Парсифаль исцеляет рану прикосновением копья, которое он добыл обратно. Так создаётся замысловатая взаимосвязь между возвращением копья и исцелением раны.

В тексте Эшенбаха рассказчик упоминает, что Парциваль оказался единственным, кто смог противостоять Оргелюзе и отказать ей. Эта деталь без сомнения вдохновила Вагнера на демонстрацию Парсифалем своей искупительной добродетели через сопротивление Кундри, замечает Кикора. (Кикора, 49) У Вагнера Кундри соединяет два полюса драмы и два владения. При создании персонажа как женщины с многосложным характером вдохновение Вагнера позволило ему ещё более сплотить драматическое действие оперы, по мнению Кикоры. Кундри не только путешествует географически далёкие расстояния, но также путешествует из одного

существования в иное посредством различных реинкарнаций, лишённая возможности умереть, в поисках Христа, над которым она посмеялась во время Его распятия. Персонаж Кундри переплетён с персонажем Парсифаля, и она, как и Амфортас, тоже имеет рану. Она страдает от проклятия и в неожиданном порыве откровения Кундри открывается Парсифалю и повествует о своём жестоком поведении по отношению ко Христу на кресте. Её последующие существования, рассказывает она, посвящены поискам Спасителя, над которым она посмеялась. Она верит, что Парсифаль и есть тот самый Спаситель и что, соблазняя его, она может достичь искупления. Динамика отношения Парсифаля к Кундри демонстрирует его возмужание. Приобретения сострадания к Амфортасу недостаточно для Парсифаля, отмечает Кикора. Для его полного развития необходимо, чтобы он пережил те же муки, что и Амфортас, и в дополнение к этому он должен принять Кундри и простить её. Вагнер мастерски достигает логической связности между этими драматическими эпизодами. Копьё было утеряно, когда Кундри соблазнила Амфортаса; в тот момент, когда Парсифаль противится искушениям Кундри, он обретает копьё. Избранник должен пройти через испытания и выдержать их. Ситуация конструируется таким образом, что спаситель искушается тем же грехом, который совершил тот, кто нуждается в искуплении. В романсе Эшенбаха Парциваль противится Оргелюзе, потому что он уже женат, – а именно, на основании социальных обяза-

тельств, отмечает Кикора. Во Втором Акте оперы, когда Парсифаль отвергает попытки Кундри соблазнить его, он совершает отказ от воли через отвержение сексуальности, оставаясь на линии толкования Вагнером легенды Грааля в стиле Шопенгауэра. Парсифаль должен вынести страдания, которыми мучился Амфортас, – пройдя через это, он обретает священное копьё. Таким образом, Вагнер оказывается в состоянии установить полную определённую драматического действия, заключает Кикора: повторяемое предвидение, что «простак, который становится мудрецом через сострадание» сможет исцелить Амфортаса, создаёт впечатление, что это предвидение было предопределено. Вагнер также подогнал персонаж Кундри к своему толкованию основной схемы Эшенбаха в стиле Шопенгауэра, утверждает Кикора. (Кикора, 50)

В романсе Эшенбаха Клингзор был в одно время могущественным князем и происходил из фамилии в Неаполе. Он влюбляется в королеву Сицилии Иблис [Iblis] и был обнаружен во время совокупления её мужем королём Ибертом [Ibert]. В наказание, соответствующее его преступлению, Клингзор был кастрирован. Чтобы компенсировать свою сексуальную немощь он стремится захватить как можно больше власти. Он обретает магические силы. Он провозглашает, что тот, кто выдержит приключение в Шастель-Марвель, станет местным правителем. Гаван, которому удаётся выдержать испытание, узнаёт о прошлом Клинг-

зора от короля Арнива [Arnive]. Кикора отмечает, что в тексте Эшенбаха Клингзор представляет отклонение от главной нити повествования, которая вьётся вокруг Парцивала. Однако в драме Вагнера, по мнению Кикоры, персонаж Клингзора служит для иллюстрации мировоззрения Шопенгауэра. Волшебник Вагнера обретает магические силы через кастрацию самого себя. В повествовании Первого Акта, когда Гурнеманц рассказывает историю, предшествующую происходящему на сцене, он поясняет, что Клингзор, будучи не в силах совладать со своими греховными побуждениями, прибегает к жестокой кастрации себя, пытаясь этим внешним действием достичь состояния внутреннего покоя. Как результат этого, Клингзор изгоняется из королевства Грааля, а его последующие действия совершены им в отместку за изгнание. Вагнер сделал его врагом королевства Грааля и правителем противостоящего владения. Вапневский определяет вагнеровского Клингзора как «анти-Амфортаса», усматривая параллель между Амфортасом и Клингзором: оба являются правителями, потерявшими главные способности и ставшими таким образом дисфункциональными.

Развивая сюжет таким образом и создавая прямую и полную определённую драматического действия, Вагнер объединяет ключевые эпизоды. Он был без сомнения вдохновлён тем фактом, что в тексте источника Амфортас получает свою рану в битве, находясь на службе у Оргелюзе, считает Кикора. В опере же Вагнера, по её мнению, проступок коро-

ля Грааля приводит к более ужасающим последствиям. Соблазнение Амфортаса Кундри совпадает с потерей копья, так же как обретение Парсифалем копья происходит в момент его противостояния попытке соблазна как необратимый результат его героического отречения. Копьё не может ранить Парсифаля, поскольку он отверг попытку искушения Кундри, и таким образом создаётся исключительная взаимосвязь отказа Парсифалем от соблазна Кундри и его обретением копья, когда копьё, брошенное Клингзором, повисает над головой Парсифаля в конце Второго Акта. Так Вагнер эффективно избавляется от необходимости объяснять вопрос искупления, заменяя его искупающим действием, утверждает Кикора. Исцеление раны становится результатом обретения копья. Более того: то, что владения Клингзора крушатся после того, как Парсифаль делает знак креста своим обрётённым копьём, с ясностью намекает на то, что эти владения являются скорее внутренними состояниями, нежели внешними местами. Неверной интерпретацией оперы, по мнению Кикоры, являются современные попытки представить «полёт копья», как это было, например осуществлено в 1982 в Байройте Гётцем Фридрихом [Friedrich, Götz]. Парсифаль обретает копьё через отказ от воли и должен оставаться пассивным и обнажить свою грудь перед копьём, которое не может его ранить после его сопротивления Кундри, настаивает Кикора. Согласно постановочным инструкциям, оно повисает в воздухе над головой Парсифаля. Поэтому Кикоре ка-

жется неверным, когда тенор с атлетической ловкостью ловит копьё, брошенное Клингзором. (Кикора, 51)

Несмотря на присутствие важных христианских реликвий, ритуалов, терминологии и фразеологии, *Парсифаль* драматически осуществляет пересмотр христианства, по мнению Кикоры. Она считает, что ритуал, который Парциваль наблюдает в замке Грааля, как это описано у Эшенбаха, имеет лишь терапевтическую функцию. Его целью является избавление короля Грааля от мучений. В *Парсифале* Вагнера, по её утверждению, главный герой присутствует при «ревизионистской» литургической церемонии. Современный ритуал Грааля с очевидностью одалживает у католической литургии, но эти цитаты оказываются в кавычках. Комментарии, которые пополняют эти цитаты, с ясностью демонстрируют, что Вагнеровские рыцари Грааля празднуют религию, отличную от института христианства. В Вагнеровском ритуале Грааля не происходит пресуществления. Рыцари Вагнера преобразуют тело Христово обратно в хлеб, а Его кровь – в вино. В этой связи замечательна запись в дневниках Козимы, жены композитора, от 26 сентября 1877: «Он наиграл прелюдию оркестра для меня. Впечатление длилось довольно долго – затем он рассказал мне о своей трактовке таинства Грааля: о том, что кровь обращается в вино, с тем чтобы мы, окрепшие, могли обернуться на землю, тогда как обращение вина в кровь отстраняет нас от зем-

ли.» В религиозности Вагнера, считает Кикора, внимание должно быть направлено по направлению к существующему миру, тогда как традиционная церемония обращает наше внимание от мира сего к миру грядущему. В Третьем Акте *Парсифаля* – когда главный герой возвращается во владения Грааля со священным копьём – представлена сцена Страстной Пятницы, как это описано и в романсе Эшенбаха, где Парциваль, наставляем Тревзиентом, возвращается в королевство Грааля. Однако, Гурнеманц, стареющий наставник в Вагнеровской версии легенды Грааля, объясняет Парсифалю совершенно иную церемонию, поясняя, что это не скорбный день, но скорее день, когда природа возрадуется при подвиге Христова спасения. Это делает явным мирской характер религиозности Вагнера и его толкование фундаментального христианства, утверждает Кикора.

Универсальный мир, представленный в опере, во многом отличен от средневекового мира, описанного в романсе. Гурнеманц поправляет Парсифаля, когда тот позднее замечает, что природа в трауре на Страстную Пятницу, и объясняет, что всё живущее радуется при искупительной жертве Спасителя. Внешний порядок, которому подчиняется Парциваль Эшенбаха, заменён в Вагнеровском *Парсифале* на внутренний, который оставляет внешнюю видимость почти неважной, делает заключение Кикора. (Кикора, 52)

Христианство оказывается не единственной «мифологической» системой, используемой Вагнером в своей религи-

озной опере; *Парсифаль* Вагнера является творческим результатом комплексного мифического синкретизма. Помимо элементов христианства опера содержит основные концепции буддизма, как, например, бесконечные перерождения Кундри. Более того, персонажи Вагнера обладают психологической глубиной, которой нет сравнения в его средневековых источниках. Полулегендарные персонажи девятнадцатого века в этой версии легенды Парцивала оказываются духовно расколотыми и психологически мучимыми на особый современный лад.

Немецкий литературный исследователь Ханс Мэйер [Mayer, Hans] отмечает двойственность как основную черту главного героя *Парсифаля*, что служит для Мэйера примером «драматургии диалектики». Персонажи отражают и оттеняют друг друга; они представляют весь спектр между добром и злом, в большинстве случаев, не будучи каким-то определёнными, но оставаясь амбивалентными. Внутренний раскол Амфортаса отражён в двойственном характере Кундри и её пленении Клингзором. Фактически, во *Втором Акте* она упоминает своё проклятие как «рану». Девы средневекового замка Шастель-Марвеля держатся в плену у волшебника и освобождаются деянием рыцарского героизма Гавана; освобождение Кундри от своих извечных странствий из одного существования в другое и от одной персоны к другой лежит в отпущении грехов, крещении Парсифалем и в очистительной смерти перед вновь обнажённым Граалем. По-

добно этому, Титурель представляет что угодно, но не святость: скорее, Титурель порождает драматическое действие, когда он с высокомерием изгоняет Клингзора, который претендует на статус короля Грааля, тем самым совершая грех гордыни наравне с грехом Амфортаса, взявшего священное копьё с собой в битву и потерявшего это копьё, – присоединяется к Мэйеру Кикора. В отместку королевству Грааля Клингзор обращается к магии. Так же, как Эшенбах использует королевство Грааля, чтобы показать недостаточность и неадекватность обычного мира короля Артура и романсов рыцарских времён, так и опера Вагнера полна неприкрытой критики главных представителей королевства Грааля, представленного на сцене. Контрасты персонажей и их противопоставления значительно подрывают поверхностные видимость, и Вагнер, таким образом, релятивизирует традиционные ценности и стандарты портретируя королевство Грааля в кризисе. Так опера Вагнера совершает переоценку ценностей. Ультимативно его желание преобразовать современное ему общество посредством искусства, а именно, посредством ультимативной формы искусства, представленной его музыкальной драмой, настаивает Кикора.

Не менее интересным представляется исследование Джеймсом МакГлатери темы эротической любви в *Парсифале* Вагнера (McGlathery, James M.; “Wagner’s Operas and Desire”, стр. 75, далее в тексте как МакГлатери). По мнению

МакГлатери, если Эшенбах увеличил количество персонажей среди тех, которых он нашёл в поэме Тройе и в то же время сделал основной темой эротическое влечение, то Вагнер наоборот сократил галерею персонажей в своей оперной версии и не только из соображений известной разницы между эпосом и драмой, но ещё и потому, что его основной темой стало благочестивое следование целомудрию и аскетизму. В версии Вагнера Кундри становится посланницей Грааля лишь постольку, поскольку она охвачена двойственным желанием служить рыцарям Грааля и вместе с тем испытывает непреодолимое желание соблазнить их или хотя бы стать причиной их податливости искушению.

Если вспомнить, Клингзор Эшенбаха был кастрирован после того, как его застали в прелюбодеянии с женой короля; он полон ненависти из-за того, что был «исправлен», по выражению автора, то есть стал не в состоянии доставить удовольствия женщине, поэтому он действует так, чтобы лишить других удовольствий секса: он заманивает рыцарей и дам в свой замок и силой магии предотвращает любую интимность между полами. В версии Вагнера Клингзор кастрировал сам себя в бесполезной попытке получить доступ в ряды рыцарей Грааля; чтобы отомстить за отказ, он использует магию не для того, чтобы разделить полы, но использует прекрасных юных дев для искушения рыцарей Грааля, чтобы они, таким образом, нарушили свой обет целибата, безбрачия. У Эшенбаха Клингзор озлоблен тем, что не в состо-

янии более испытывать сексуального возбуждения, Клингзор Вагнера разъярён тем, что он не в состоянии контролировать свои сексуальные побуждения и поэтому он решает выхолостить себя. Однако пожертвовав своими сексуальными органами Клингзор не достиг доступа в собрание Грааля, потому что в результате своей кастрации он не в состоянии почувствовать возбуждение и поэтому его целибат не имеет смысла: он не представляет моральную победу над искушением, утверждает МакГлатери.

Изменение, которое Вагнер совершает в природе раны короля Грааля, так же отлично от источника в своей основе. Амфортас Эшенбаха получил свою рану в поединке, будучи в услужении у гордой и прекрасной Оргелюзе, и он получает ранение в гениталии от отравленного наконечника копья, что доставляет ему не только мучительную боль, но также делает его неспособным вступить в половую связь или, что не менее схоже, испытывать желание в этом. Амфортас Вагнера ранен в бок, не в гениталии, и не в битве как таковой, но в подчинении искушающему образу Кундри, главной искушительницы Клингзора, как это повествует нам Гурнеманц. Хотя боль Амфортаса такова, что он не в состоянии вступить в половую связь, он всё-таки может испытывать желание, даже влечение; его страдание в отличие от Амфортаса Эшенбаха скорее моральное, а не физическое, для которого физические муки довлеют над моральными. Вагнеровский король Грааля страдает с наибольшей силой, когда он призван

праздновать Святое Причастие, потому что совершение обряда напоминает ему о его прегрешении против обязательства celibата так живо, что он испытывает тот же прилив крови к своим чреслам, что и тогда, когда он поддался искушению Кундри, заключает МакГлатери. (МакГлатери, 76–77) Именно это пробуждение сексуального вожделения заставляет рану в его боку открыться вновь.

В опере Вагнера эротическое влечение празднуется в негативном ключе: наше внимание сосредоточено на борьбе против этого влечения. По мнению МакГлатери, в отличие от Персеваля Тройе и Парцивала Эшенбаха, Парсифаль Вагнера не представлен столь уж великим воином, и, с уверенностью можно сказать, ещё менее состязателем за благосклонность женщин. Поскольку Кундри представляет наиболее радикальное отклонение от подобного персонажа в средневековых текстах, будет подходящим закончить дискуссию об эротической любви в *Парсифале* возвращением к размышлениям об изменениях в её представлении, произведённых Вагнером, предлагает МакГлатери. (МакГлатери, 78) По его утверждению, в качестве соблазнительницы средневековым соответствием вагнеровской Кундри была не посланница Кундри, а Оргелозе, гордая красавица, которая искала подтверждения силе своей уже не девственной, но зрелой красоты в готовности её поклонников страдать унижениями и подвергать себя смертельным опасностям из-за страстного вожделения обладать ею. Гордость Вагнеровской Кундри ка-

сается неотразимости её очарования, по мнению МакГлатери. До своей встречи с Парсифалем не было ни одного мужчины, который устоял бы перед её соблазнительными чарами, если верить её собственным словам. Или, скорее, единственный мужчина, не поддавшийся её очарованию, был сам Иисус, который встретил её смех взором, выражающим не вожделение, но сострадание, милосердие, а не эрос, уточняет МакГлатери. Кундри повествует Парсифалю, что с тех самых пор она бесполезно ищет мужчину, который реагировал бы таким же образом, – неподдающегося уловкам её искушающей красоты. Клингзор добился власти над ней, потому что она не может разжечь в нём вожделения; но он более не мужчина и не может удовлетворить её тоску по мужчине, чья чистота подтверждалась бы неприступностью перед её соблазнительными кознями. Женщина в ней ищет своего господина, так же как Оргелюзе Эшенбаха отдаётся во власть Гавану, который успешно выполняет каждую задачу, которую она ставит перед ним и претерпевает каждое унижение, заготовленное ею. Как Оргелюзе, так и Кундри находят роль роковой женщины привлекательной, но внутренне они жаждут быть поверженными, утверждает МакГлатери. В случае Оргелюзе, поражение оборачивается победой, поскольку её красота выиграла для неё мужа, который восхищается ею. Однако, поражение Кундри тоже оборачивается триумфом, когда она становится в некоторой степени духовной невестой Парсифаля, заключает МакГлатери. (МакГла-

тери, 79) Великой победой Парсифаля было не только противостояние её чарующим козням, но её спасение от нужды искушать. Она может стать Марией Магдаленой для своего Иисуса. Опера Вагнера повествует о милосердии, но, как и средневековый эпос, она празднует также и силу эротики, ту силу, которая позволяет Парсифалю испытать сексуальное влечение к Кундри, какое испытал Амфортас, и противостояние этому влечению заставляет Кундри отказаться от своей чувствительности и своего стремления достичь любви Парсифаля, выносит своё суждение МакГлатери.

Как показывают исследования текстуальных источников *Парсифаля* Вагнера, свою окончательную форму опера обретает только после встречи Вагнера с философией Шопенгауэра. Именно это послужило тем фактором, который позволил Вагнеру собрать воедино средневековые легенды о Граале, христианский мистицизм и восточные вероучения в структуру, напоминающую философские построения Шопенгауэра, но выраженную в форме музыкальной драмы. Философско-религиозный аспект позволит нам взглянуть яснее на эту структуру и проанализировать, как и в какой степени это удалось, или не удалось Вагнеру.

Религиозно-философский аспект.

Обращение Вагнера к христианской мифологии, на которой покоится образность и духовный смысл *Парсифаля*, представляется довольно своеобразным и противостоит христианским догмам во многих важных элементах. Более того, в понимании Вагнера «миф» является самостоятельным образом мышления, имеющим свою логику и своё субъективное понятие истины. Отличие его от рациональности и философии состоит в использовании образов, где формы и персонажи предстают как архетипы; миф также отличается от догматической религии своей свободой реформирования и пересоздания традиционных элементов для их большей жизненности. История Священного Грааля и есть такая мифология, утверждает Ульрике Кинзле. (Kienzle, Ulrike; “Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?”, стр. 81, далее в тексте как Кинзле) Средневековые тексты Тройе, Борона, Эшенбаха и Шарфенберга интересны тем, отмечает Кинзле, что каждый из них представляет свою версию легенды о Граале. В версии Тройе Грааль представлен как мистический сосуд, полный евхаристическим содержанием, дарующим жизнь. В романсе Робера де Борона – это кубок, из которого Христос и Его апостолы пили во время Тайной Вечери. Эшенбах интерпретирует Грааль как магический камень с мистическим названием «попавший в изгна-

ние» [lapsit ex illis]. Он был принесён на землю падшими ангелами, и лишь крещённые могут лицезреть этот камень. Грааль Эшенбаха дарует вечную жизнь и мистическое прозрение. Только те, кто был призван Граалем, могут быть причастными его чудес, но даже Парциваль, призванный камнем, не может доказать во время своего первого визита, что он достоин этого и изгоняется из замка Грааля. Христианское происхождение прослеживается во всех этих различных версиях легенды Грааля в том, что они комбинируют символизм легенды Грааля с литургическими элементами христианского Причастия. Более того, утверждает Кинзле, в поэме Тройе решающий момент в развитии его Персеваля связывается со Страстной Пятницей. (Кинзле, 82) Однако, отмечает Кинзле, в то же время эти поэмы указывают далеко за пределы христианской традиции в своём использовании загадочного символизма и античных сект, Орфических мистерий и восточных учений, – например, мистику феникса, символизирующую перерождение; герметические и алхимические элементы; учения тайных обществ из Арабии, пришедшие в Европу через Испанию. По её мнению, путь к Граалю всегда представлен как путь инициации. Средневековые поэмы Грааля были написаны во время религиозной нестабильности, в гуще противостояния многих сил, которые были направлены на духовное возрождение. Они представляют, таким образом, синтез различных религиозных течений, стоявших в стороне от организованной церк-

ви, которую легенда Грааля намеренно игнорирует, констатирует Кинзле. Она считает, что именно это и заинтриговало Вагнера в отношении легенды Грааля. Композитор создал свою последнюю музыкальную драму в то время, когда традиционная религия теряла своих верующих и даже для Вагнера было трудно оставаться верным институциональной церкви. Отношение Вагнера к христианству было характеризовано как критическим отстранением, так и очарованием, считает Кинзле. По её мнению, он был убеждён, что необходимо иметь некоторую форму религиозного ориентирования, но отвергал жёсткий догматизм. Однако ему удалось отыскать под канонами организованной религии сокрытые слои отброшенной тайной философской и духовной мудрости, которую он хотел возродить и придать ей голос через свою музыку, настаивает Кинзле. Поэтому, считает она, *Парсифаль* музыкально цитирует основные сакраментальные переживания: празднование Причастия, омовение ног, скорбь Страстной Пятницы, исповедь и обряды отпевания. Но Вагнер освобождает эти традиционные ситуации от контекста церкви, у него они становятся изолированными элементами, на которых он мог установить новую интерпретацию или задумать иное переживание духовного характера, согласно Кинзле. (Кинзле, 83) Поль-Андре Гэйлард считает, что именно это приводило в замешательство набожных христиан в отношении *Парсифаля*; те же, у кого не было достаточно сильного религиозного верования, с другой сторо-

ны, были раздражены предполагаемым поверхностным «литургическим мусором» [liturgischer Schutt]. (Gaillard, Paul-André; “Der liturgische ‘Schutt’ im Parsifal,” стр. 38–46, далее в тексте как Гэйлард)

Кинзле задаётся вопросом, каким же именно было отношение Вагнера к христианству его времени. Хотя Вагнер всегда мнил себя свободным мыслителем, его критicism был направлен скорее на институт церкви, а не на само христианство. На протяжении своей жизни он был очарован личностью Иисуса из Назарета и таинством Причастия. Если верить его автобиографическому источнику «Моя жизнь» [Mein Leben] (Wagner, Richard; My Life – In Two Volumes, далее в тексте как Вагнер 2004) Вагнер испытывал некоторую форму восторженного энтузиазма [ekstatischer Begeisterung] при виде распятия, но однажды, во время церемонии подтверждения, он приступил к Причастию с совершенным скептицизмом и обнаружил с удивлением содрогание, которое он почувствовал при принятии хлеба и вина [Schauer der Empfindung bei Darreichung und Empfang des Brotes und des Weines]. Его монументальная хоровая композиция «Праздник любви апостолов» [Das Liebesmahl der Apostel] была впервые исполнена в церкви Богоматери Дрездена в 1843 и не оставляет сомнений в вере апостолов в таинство Пятидесятницы и портретирует излияние Святого Духа посредством прекрасного оркестрового пассажа, который сменяет длительный период пения без

сопровождения.

Ярким контрастом выступает представление религии в его «романтических операх», что воспринимается довольно двусмысленно, замечает Кинзле. (Кинзле, 84) Здесь, по её мнению, обращение к религии, особенно к католицизму, которое испытали многие из романтиков, представляется в преломлённом виде. В *Тангейзере* религиозность, которую проявляет Елизавета, жёстко контрастирует с тем, что церковь представляет в реальности; Тангейзер получает отказ от Папы в отпущении грехов и спасении, то есть от церкви, которую представляет Папа, но он получает спасение через мистическую жертву Елизаветы, нашедшую альтернативный выход в молитве Благословенной Деве. Действие *Лоэнгрин* происходит в то время, когда христианство было очень нестабильно; в Брабанте десятого века борьба между «язычниками» и христианами была в самом разгаре, а фигура Ортруд [Ortrud] олицетворяет языческие германские элементы, которые были всё ещё очень жизненны, несмотря на присутствие христианства. Лоэнгрин не кажется эмиссаром церкви, считает Кинзле, скорее, он представляется как посол Грааля, который, в отличие от церкви, символизирует трансцендентальную силу, а эта сила в конце оперы покидает мир, представленный на сцене. Кинзле предлагает истолковать *Лоэнгрин* как притчу конца трансцендентальности.

Вагнер имел ответ современному религиозному критицизму, в особенности изложенному Давидом Фридри-

хом Штраусом [Strauss, David Friedrich], автором известной «Жизни Иисуса» [Das Leben Jesu] (1835–36), для которого христианская традиция была не более чем мифологией, содержащей коллекцию символов, но не фактов, а также критицизму Людвигу Фейербаха [Feuerbach, Ludwig], для которого Бог представлял лишь проекцию человека. В 1848 году Вагнер записывает в своём дневнике, что христианство было необходимым отклонением от истории. В то же время он интенсивно изучал Новый Завет и набросал эскиз огромной оперы в пять актов под названием «Иисус из Назарета». В этом наброске он предпринимает новую интерпретацию Библии – Иисус Вагнера проповедует мировую религию общности и коммунизма, и защищает свободу от закона и, таким образом, освобождение от оков государства. С этой проповедью он наставляет, как преодолеть эгоизм, который является причиной таких зол как неравноправие, стремление к владению, ненависть и угнетение. Набрасывая в своём синопсисе утопию социальной революции, Вагнер в то же время открывает необычную метафизическую перспективу, замечает Кинзле. Его Иисус не только провозглашает божественный рай; вместо обещания человечеству жизни после смерти, он поощряет прозрение мимолётности личности и добровольный отказ от собственной жизни, где смерть превосходит эгоизм. Сознательно оставляя всё, что когда-то было её собственностью и определяло её как индивидуальность, личность обретает новую форму бессмертия, которая

более не является индивидуальной – человек становится частью вечного течения жизни. Этот принцип показан на примере жертвы Иисуса из Назарета. Иисус добровольно принимает смерть, чтобы завершить своё учение для апостолов и раскрыть ядро смысла своего учения, тем самым гарантируя им новую вечную жизнь. Это видение было без сомнения сформировано под влиянием эссе Фейербаха от 1830 года, «Мысли о смерти и бессмертии» [Gedanken über Tod und Unsterblichkeit], с которым Вагнер ознакомился в 1830-е годы, хотя он и не знал имя автора в то время, утверждает Кинзле. (Кинзле, 85) Работы Фейербаха убедили Вагнера в необходимости приобретения мирской ориентации. В обличениях христианства, которые Вагнер представляет в своих текстах и которые следует воспринимать в контексте революции 1848–49 годов и его эстетических взглядов, сформированных им в Цюрихе, церковь представляет инструмент власти и контроля. Религия фактически более не нужна, считал в то время Вагнер, она может быть заменена любовью к ближнему в утопии свободного государства. Но в 1854 году, после падения революции, Вагнер, находясь в ссылке в Швейцарии, прочитывает «Мир как воля и представление» Шопенгауэра. Это оказало на Вагнера неизгладимое впечатление, заключает Кинзле.

Влияние эстетики Шопенгауэра на мировоззрение Вагнера было исследовано с вызывающим зависть усердием Елизаветой Вендел Барри. Для Шопенгауэра идеи выступают

как инсценирование того, чего может достичь воля в своей объективации. В чистом созерцании объектов, в которых воля проявляет себя, искусство стремится увидеть идеи, лежащие за объектами и воссоздать их более чисто, более совершенно. Искусство имеет своё начало в познании идей и его единственным смыслом является представление этих идей, согласно Шопенгауэру. Страдающая человеческая душа, воспринимая произведение искусства, теряет всякое ощущение своего существования во времени и пространстве, освобождая себя от его воли и в состоянии чистого созерцания теряет себя в платонической идее, отражённой в шедевре. Чтобы быть способным к истинно эстетическому переживанию человек должен воспринимать объект искусства без заинтересованности и без связи со своей волей. Восприятие должно быть свободным от желания. Мы должны отдавать в той же мере, как мы вбираем в себя красоту объекта искусства. Эстетическое переживание включает в себя и отдачу и принятие, – более того, наша сопричастность является активной долей эстетического переживания. То, что мы приобретаем в эстетическом восприятии, пропорционально тому, что мы способны дать. Шопенгауэр отводит музыке высшее место среди искусств. (Барри, 127) Поэзия, живопись и пластические искусства лишь представляют идеи, тогда как музыка в состоянии выразить волю напрямую: на языке музыки, который воспринимается с абсолютной прямоотой, но который непереводаим на язык разума,

внутренняя природа жизни и существования выражает себя во всей своей полноте. Барри отмечает, что в отношении соединения музыки и драмы Шопенгауэр считает, что музыка является независимым искусством и не нуждается в словах или действиях, свойственных опере, для того чтобы представить свой смысл. В опере музыка соотносится с либретто и драматическим действием как универсальное с частным, или как правило с примером. Музыка оперы, представленная в нотах, имеет совершенно независимое, индивидуальное существование, по отношению к которому драматические случайности и персонажи драмы оказываются чуждыми, и которая следует своим неизменным законам. Несмотря на такое отношение Шопенгауэра к опере, Барри тем не менее считает, что именно в качестве просветителя Шопенгауэр наиболее ценен для Вагнера. Движим артистической интуицией, которая часто предвосхищает и превосходит его разум, Вагнер развивал персонажи, действия которых казались ему ускользающими от понимания, но которые чувствовались необходимыми для его поэтической интуиции. (Барри, 128) Вагнер открыто признаёт свой долг перед Шопенгауэром в этом отношении: «... следы того, что я приобрёл в моих студиях философии Шопенгауэра, можно ясно проследить». (Вагнер 2004, стр. 616)

Оба, и Вагнер, и Шопенгауэр были увлечены и подпали под влияние философии буддизма, отмечает Барри. Это очевидно для неё из утверждения Шопенгауэра о том, что со-

страдание является главной добродетелью. Испытывая сострадание к другим, мы отвергаем волю как выражение в нас стремления к жизни и теряем нашу индивидуальность через эмпатию или симпатию по отношению к другому существу. Через постоянную практику существования в других мы теряем ощущение персонального существования и подавляем выражение «воли к жизни» в нас самих. Мы приближаемся к блаженному состоянию нирваны и более не «существуем» в смысле проживания индивидуального существования. Наивысшим идеалом жизни является сдерживание всех желаний и таким образом обретение небесного существования, в котором мы теряем осознание себя. (Барри, 130) В этом отношении интересна переписка Вагнера с Листом, которую Барри цитирует в своей работе: «В раннем христианстве мы можем наблюдать следы совершенного отрицания «воли к жизни», стремления разрушения существующего мира, то есть прерывание всякого существования... Для того, чтобы сообщить это откровение другим, выдающиеся основатели религии были вынуждены прибегнуть к языку образов, которые были бы доступны обычному восприятию. Нормальная вульгарность человека и правило общего эгоизма ещё более исказили образ, который обратился в карикатуру.» (Барри, 132)

В *Парсифале* Вагнер следовал концепции сочувствия Шопенгауэра, как она изложена в его «Об основе морали»: Сострадание как таковое является единственным основанием

всей добровольной справедливости и истинной гуманности. Лишь когда действие совершается на основе сострадания, – лишь тогда оно имеет моральную ценность. («Об основе морали», стр. 908) *Парсифаль* стал незамедлительной причиной крушения дружеских отношений между Вагнером и Ницше [Nietzsche, Fridrich], считает Барри. Ницше в начале мнил себя пламенным учеником Шопенгауэра, но после постановки *Парсифаля* он отказался от доктрин пессимизма и преобразовал «волю к жизни» в «волю к власти». Со своей новой точки зрения он стал считать жалость главным пороком, поэтому понятен его ужас от лицемерия *Парсифаля*, провозглашающего сострадание главной добродетелью. Кинзле, как и Барри, отмечает, что Вагнер описывает своё знакомство с пессимизмом Шопенгауэра в своих дневниках как пробуждение. (Кинзле, 86) Как известно, Шопенгауэр построил своё мышление на философии Канта. Согласно Канту, мы не можем воспринимать вещи в том виде какие они в действительности: «вещь в себе» [Ding an sich] навеки сокрыта от нашего восприятия. Вместо этого, мы в состоянии испытывать лишь феномены в категориях нашего мышления – пространства, времени, каузальности. Для нас нет иной альтернативы, как видеть мир сквозь наши глаза, слышать через наши уши и ощущать через прикосновения нашими руками. Так мир оказывается отличным для каждого индивида и поэтому он оказывается фрагментированным на серию бесконечных перспектив, в то время как истина оста-

ётся сокрытой от нас. Для тех, кто интересуется религиозной философией Канта, будет интересным ознакомление с моей работой «Знакомство с разумной религией Иммануила Канта». В этой работе читатель получит представление о религиозной философии, сформулированной Кантом в его книге «Религия в пределах только разума», а также о его критике доказательств существования Бога, которая стала причиной неверного восприятия философа как поборника религии.

«Мир есть моё представление», – это первое предложение в основной работе Шопенгауэра «Мир как воля и представление» [Die Welt als Wille und Vorstellung] (далее в тексте как Шопенгауэр). Шопенгауэр разрешает проблему философского отстранения «вещи в себе» от её видимости через акт радикального самоанализа. Мы можем испытывать нашу собственную личность в противопоставлении телесности и самоосознания. Мы можем видеть собственное тело так же, как мы наблюдаем любой объект вне нас. Но наше тело становится также причиной самоосознания, поскольку оно тоже обладает силой воли к жизни и имеет желания. Воля состоит из того, что не есть часть нашего тела как представления. Эта воля к существованию и является для Шопенгауэра основным принципом мирового порядка. Она активна во всех объектах – камнях, растениях, животных и в человеке. Они являются объективациями этой воли, которая беспредельна и бесконечна и существует вне пространства, времени или каузальности. Воля идентична во всех природных феноме-

нах. Поэтому всё существующее в более глубоком смысле представляет собой единство. С этой концепцией Шопенгауэр покидает владения дискурсивной аргументации и отбрасывает дисциплину философии в строгом смысле, поскольку в самом деле он вступает на тропу мистического переживания, считает Кинзле (Кинзле, 86). Метафизика воли имеет у Шопенгауэра элементы, которые квалифицировали бы её как религию. Согласно её автору, это делает саму религию лишней, если не для всех, то во всяком случае для тех, кто натаскан в области философии. Одна изначальная воля, которая возвышается над пространством и временем, оказывается расколотой на бесконечное количество объективаций, которые являются субъектом пространства и времени. Шопенгауэр описывает пространство, время и каузальность – формы, через которые мы испытываем наш мир – как принцип индивидуализации [*principium individuationis*]. Если бесчисленные индивиды хотят жить вместе в одно время и в общем пространстве, возникает конфликт. Прямая враждебность является правящей силой в этой жизни, и одно существо будет неизбежно поедать другое – люди поедают животных и растения, животные поедают друг друга, а все живые организмы представляют субъекты для разрушающих сил природы. Миграции и истребления происходят безостановочно. Побуждение любого индивида есть его эгоистическая сила. Каждый индивид желает оставаться в живых и разрушает жизнь другого, – так он может гарантировать

своё выживание. Поскольку все природные существа в своей самой внутренней сущности есть единство, воля к жизни оказывается в борьбе самой с собой и разрушает себя. По этой основной причине мир постоянно состоит из страдания, которое увековечивает себя безвременно, потому что воля будет продолжать разрушать самоё себя в новых и новых объективациях. Путь к избавлению от этого страдания, однако, предлагается в отрицании воли – а именно, аскетическая жизнь в бедности и целибате, которую святые всех религий вели с древних времён. Шопенгауэр рассматривает религиозный экстаз, о котором повествуют мистики, как новую форму сознания, которое свободно от служения воле. Тогда индивидуальная воля будет иметь бесконечную свободу более не волевать, не иметь желаний. Личность достигает такой новой свободы посредством признания тождественности всего живущего как единства в бытии общей воли и через переживание милосердия по отношению ко всему, что существует. Милосердие для Шопенгауэра есть спонтанное физическое чувство эмпатии со страданием другого существа. Страдание другого становится как бы моим собственным, и одно существо сливается с другим (по выражению Шопенгауэра становится, некоторым образом, идентичным с ним [auf irgend eine Weise mit ihm identifiziert]), – так что эта абсолютная разница между мной и каждым другим, на которой основан мой эгоизм, по меньшей мере искоренена. [jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jedem Andern,

auf welchem gerade mein Egoismus beruht, wenigstens in einem gewissen Grade aufgehoben]. Читатели, интересующиеся более глубоким взглядом на философию Шопенгауэра, могут получить его в моей книге «Знакомство с иллюзорным миром Артура Шопенгауэра». В отличие от таких немецких философов как Ницше и Маркс [Marx, Karl Heinrich], Артур Шопенгауэр не отворачивается от христианского миропонимания, но стремится найти объяснение смысла жизни, применяя синтез западной классической философии, христианского мистицизма и религиозных влияний индуизма и буддизма. В книге о Шопенгауэре я с особым вниманием анализирую его мыслительный процесс, чтобы понять, каким образом его мышление совершает поворот от западного миропонимания классической философии Платона и Канта к экзотическим и эзотерическим философским религиозным школам Востока.

Феномен милосердия есть абсурд, если рассматривать его с точки зрения воли к существованию, – ведь милосердие может фактически подавить позывы воли, замечает Кинзле. (Кинзле, 87) Однако, рассуждает Кинзле, если рассматривать милосердие как инструмент спасения от страдания мира, то тогда милосердие или сострадание принимает невероятно метафизическую значимость. Сострадание предлагает окончание жестокости и подавления и через него страдание может быть уничтожено и преобразовано; оно показывает нам путь к утопии мирного сосуществования всех

живых существ. Поэтому Шопенгауэр именует сострадание «великой мистерией этики, её основной феномен и ориентир, далее которого только метафизические рассуждения рискуют странствовать» [das große Mysterium der Ethik, ihr Urphänomen und de[n] Gränzstein, über welchen hinaus nur noch die metaphysische Spekulation einen Schritt wagen kann]

Это высказывание стало решающим для Вагнера, утверждает Кинзле. (Кинзле, 88) Как следствие этого, считает Кинзле, Вагнер оставляет мысли о революции и развивает новую политическую платформу, принимает новую эстетическую позицию и обновляет своё мышление относительно религии. Его поздние оперы, *Тристан и Изольда*, *Мейстерзингеры из Нюрнберга* и *Парсифаль* содержат свидетельства философии Шопенгауэра; его этика сострадания оказывается краеугольным камнем, на котором Вагнер обустроивает свою концепцию *Парсифаля*. В свои поздние годы Вагнер развил из этих творческих источников свои собственные идеи о современном обществе и его перерождении. Это общий комплекс идей, которые предвосхищают усиленное беспокойство, проявляемое в поздний период двадцатого века в отношении экологии, вымирающих видов животных и растений, защиты окружающей среды и пацифизма, – все эти темы касаются защиты других, будь это другие люди или иные живые существа. Метафизика Шопенгауэра исповедует объяснение смысла религии, которое является реакцией на метафизическую нужду человека, отмечает Кинзле. Шо-

пенгауэр ценил превыше всего индийские религии индуизм и буддизм. Их основание покоится на том взгляде, что всё существование состоит в основном из страдания, и истекающая из этого взгляда этика содержит сострадание и милосердие. Шопенгауэр был также высокого мнения о христианстве, поскольку христианство учит нематериальности, что существование в этом мире брэнно и рассматривает милосердную любовь (агапе) наивысшей формой любви, по мнению Кинзле. Однако, Шопенгауэр совершает решающий поворот в отношении христианства: его философия атеистична, и он не представляет себе, как может быть один Бог, который создал мир. Для Шопенгауэра причиной мироздания является воля, безличный драйв без какого бы то ни было смысла. Конечно, буддизм тоже является атеистической религией (многочисленные боги буддизма, бодхисатвы, все есть смертные существа). Между тем, в монотеистических религиях вроде христианства, иудаизма и ислама дело обстоит по-иному. Шопенгауэр отрицает иудаизм как оптимистическую иллюзию (и в этом отрицании Вагнер следует за ним безусловно, по мнению Кинзле). В отношении других монотеистических религий Шопенгауэр расширяет свою концепцию божественного. По его мнению, эти религии проповедуют не прямую истину, но скорее повествуют о возвышенном через мифические образы и символы, через набожные легенды и истории. Таким образом они провозглашают истину в облике лжи [Wahrheit im Gewande der Lüge]. Кинзле

отмечает, что Вагнер неоднократно встречает утверждение философов о том, что религии есть собрания мифологий и что мифологические образы принимают лишь относительную значимость. Первый раз это произошло в его ознакомлении с работами Штрауса, в особенности с его «Жизнью Иисуса», в этот раз у Шопенгауэра. (Кинзле, 89) Именно поэтому, считает Кинзле, для Вагнера становится возможным реорганизовать эти образы и представить их в новых комбинациях. Процесс творческого формирования всегда играл роль в пропаганде традиционных религиозных ценностей и поэтому они и сами по себе уже есть результат творческого процесса. Эта идея осветила для Вагнера путь для новой интерпретации христианских таинств в *Парсифале*. В эстетической системе Шопенгауэра музыке отведено особое место; он рассматривал музыку как непосредственное выражение мировой воли. Так музыка становится метафизическим инструментом. Вагнер принял это заявление и установил эстетику музыкальной драмы, где музыка выражает философскую истину в абстрактной форме. Поскольку эта истина может быть выражена лишь опосредованно и практически недостижима для человеческого сознания, действие его музыкальных драм предполагает некоторую функцию «перевода» философского содержания на язык чувственного портретирования.

Шопенгауэр пользовался индийским термином «вуаль Майи» [Schleier der Maya] для описания слепоты, сковываю-

щей всякое живое существо, не узнающее своего единства с другими проявлениями мировой воли; эта слепота представляется приятной иллюзией красоты и благополучия, которые могут испытывать живые существа. Для описания своей этики милосердия Шопенгауэр цитирует легенды Упанишад и буддизма. Он сравнивает это продолжающееся существование и разрушение жизни с индийским образом переселения душ в извечном цикле Сансары и описывает освобождение от воли через концепцию нирваны. Кинзле подчёркивает, что Вагнер следовал библиографическим инструкциям Шопенгауэра и интенсивно изучал эти экземпляры индийской мудрости. Он прочёл стандартную работу Южена Борноу [Burnouf, Eugene] «Введение в историю индийского буддизма» [Introduction à la histoire du Bouddhisme indien] (1844) и ознакомился с «Махаяной», текстом буддизма Северной Индии. В добавок к этим источникам он также прочёл «Религию Будды и её происхождение» [Die Religion des Buddha und ihre Entstehung] (1857) Карла Фридриха Кёппена [Köppen, Carl Friedrich], стихотворную эпическую поэму «Махабхарата» из сборника «Индийские саги» [Indische Sagen] Адольфа Нольцмана [Holzmann, Adolf], стихотворную поэму «Рамаяна», и многие другие тексты на эту тему. (Кинзле, 90)

Оригинальная концепция *Парцивала* (Вагнер изменил позднее написание имени) была задумана в тесной связи как с *Тристаном и Изольдой*, так и с его буддистской драмой *Победители* [Die Sieger]. По мнению Кинзле, каждый

из этих трёх проектов портретирует различный вид религии: метафизическая ночь любви в *Тристане и Изольде* не идентифицируется ни с одной из стандартных религий, но скорее напоминает во многих отдельно взятых формулировках «вне-мирской» мистицизм, выраженный в «Гимне ночи» [Hymnen an die Nacht] (1800) Новалиса [Novalis, или Hardenberg, Georg Philipp Friedrich Leopold Freiherr von], а также представляет собой творческую трактовку того, что Шопенгауэр стремился выразить через концепцию нирваны. В остром контрасте к *Тристану и Изольде*, в *Победителях* Вагнер портретирует буддистскую религию просветления и аскетичный мистический союз мужчины и женщины как равных. (Кинзле, 91) *Парсифаль* же подчёркивает христианские элементы: Вагнер упоминает в своих мемуарах как источник вдохновения те переживания, которые он испытал при участии в Страстной Пятнице (что случилось в действительности не в Страстную Пятницу, но во время цветения природы весной, что навело его на мысль о Страстной Пятнице, уточняет Кинзле). Из всех доступных композитору описаний Грааля в средневековой литературе Вагнер выбирает тот текст, который с самого начала полон христианской значимости – он следует за Робером де Борном и представляет Грааль как кубок, из которого Христос пил вино во время Тайной Вечери и в который Иосиф из Аримагии позднее собрал кровь, пролитую Христом на Распятии. В то же время, отмечает Кинзле, концепция *Парсифаля* у

Вагнера содержит индийские и в особенности буддистские черты, а именно этику сострадания, которую они проповедают. Следующая связь между этими операми Кинзле устанавливает через тот факт, что первоначально Вагнер намеревался представить Парсифаля как персонажа в *Тристане и Изольде*, который, странствуя по сцене в поисках Грааля, находит раненного Тристана. По мнению Кинзле, Вагнер реагировал на философию Шопенгауэра, в частности на его теорию этической значимости религии, комбинируя три течения мифологии, каждое из которых освещает различный вид духовности. Более того, аргументирует Кинзле свою позицию, в письме Францу Листу Вагнер принимает тезис Шопенгауэра о том, что христианство произошло не от иудаизма, но скорее от элементов, заимствованных из индийских религий, которые достигли Израиля через Египет. Со своей концепцией *Парсифаля* Вагнер намеревался создать синтез христианской и индийской религий на основе философии Шопенгауэра, заключает Кинзле. Идея этого синтеза оставалась постоянным элементом проекта вплоть до его завершения.

Первого октября 1858 года Вагнер объяснял Матильде Везендонк [Wesendonk, Mathilde] – немецкой поэтессе, с которой у Вагнера были тесные отношения, – почему он чувствовал больше сочувствия по отношению к животным, а не к людям. Животные являются в глубоком смысле идентичными людям и вынуждены подчиниться своим страда-

ниям, тогда как философское просветление делает возможным для людей возвыситься над своими страданиями: «Поэтому, если это страдание животных может иметь смысл, то этот смысл может заключаться в пробуждении сострадания у человека, который принимает на себя неравноправное существование животных и становится спасителем мира признавая ошибочность существования (Этот смысл станет Вам ясен в Третьем Акте *Парсифаля*, Утро Страстной Пятницы)». (Кинзле, 92) Согласно Шопенгауэру, необходимо проявлять милосердие не только по отношению к ближнему человеку, но также и к животным. Это ясно выражено в индийских религиях; христианство же должно принять эту поправку, по мнению Шопенгауэра. В этом отношении Вагнер следует за философом. Однако, каким образом человек через сострадание становится спасителем мира [Erlöser der Welt]? – задаётся вопросом Кинзле. Попытка ответа, по её мнению, лежит в основе концепции *Парсифаля*. Шопенгауэр был уверен в том, что «этическое значение действия имеет также метафизический аспект, то есть, человек совершает действие, имеющее значение за границей простой видимости вещей и, таким образом, достигает дальше, чем возможности переживания, и по этой причине человек должен находиться в более тесной связи со всем мирозданием и судьбой человечества.» (Кинзле, 93) Каждое простое действие воздействует на существование как таковое. В этом утверждении Шопенгауэра можно проследить его понимание кармы.

Так же как каждый акт насилия рикошетом направляется против самого насильника, который в глубочайшем смысле является единым со своей жертвой, так и каждый поступок, совершённый из любви и сострадания, тоже воздействует на всё существующее и поэтому делает возможной реальностью утопию мирного сосуществования всех живых существ хотя бы на мгновение. Это есть индийская концепция кармы с позитивным акцентом, отмечает Кинзле.

«Ошибка существования» [Irrtum des Daseins] в глазах Вагнера состоит в эгоизме, который побуждает к нарастающей насилия и страдания. В преодолении эгоизма человек может стать спасителем мира. С этим утверждением, комбинирующим этику сострадания с событиями Страстной Пятницы, образуется связь с христианством, констатирует Кинзле. Христос является прототипом спасителя, его жертвенным архетипом. Кинзле считает, что Сцена Страстной Пятницы в *Парсифале* имела целью развитие этой идеи. Поскольку каждый индивид представляет всеобщее существование, этот каждый индивид может стать, следуя Шопенгауэру, или Адамом (падшим человеком) или Христом (спасителем). Вагнер демонстрирует это противопоставление через оппозицию между Амфортасом и Парсифалем, делает заключение Кинзле. Более того, по мнению Кинзле, между Христом и Амфортасом также существует мистическая ассоциация. (Кинзле, 94) Как король Грааля и его верховный жрец, совершающий церемонию Грааля, Амфортас пред-

ставляет Христа; эта идентификация подчёркнута тем фактом, что Амфортас был ранен в то же место что и Христос (в бок) и – как Вагнер позднее объясняет это – тем же оружием, которое ранило Христа. Но, в отличие от Христа, который страдал ради спасения человечества (Вагнер писал, что Христос умер на кресте отказываясь от мира, прощая мир и страдая за мир [Weltentsagend, Welterlösend, Weltleidend am Kreuze schmachtete]), Амфортас склоняется перед своими чувственными желаниями и предаёт тем самым своё божественное предназначение.

Воля к существованию выражает себя, согласно Шопенгауэру, наиболее прямо в Эросе: через чувственность она передаётся от одного поколения к другому с тем результатом, что эгоизм и страдание продолжают вместе с ней. Чувственное стремление есть для Шопенгауэра квинтэссенция эгоистического себялюбия. Вагнер продолжает мысль философа: поэтому рыцари Грааля проживают эстетическое существование. По этой причине похотливая встреча [Liebesabenteuer] Амфортаса и Кундри оказывается не простой неосмотрительностью, которую можно было бы с лёгкостью простить, но скорее актом чистого эгоизма, а, следовательно, и предательством Христа. Он оказывается извращённой фигурой Христа: он не преуспел в своей обязанности стать спасителем мира, заключает Кинзле. Она подчёркивает, что ни один из текстов о Граале, известных Вагнеру, обнаруживает связь между Христом и королём Грааля.

По контрасту с Амфортасом Парсифаль предопределён своей сострадательной природой (Вагнер упоминает, что Парсифаль обладает интроспективной, глубоко сострадательной природой [ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell]), позволяющей преодолеть эгоизм и стать истинным последователем Христа. Кинзле замечает также, что персонаж Кундри иллюстрирует индийскую доктрину перерождения души, или метемпсихоз, о котором Вагнер узнал из работ Шопенгауэра и своих исследований индийских религий. Хотя Вагнер фокусирует центр своей музыкальной драмы вокруг христианского таинства Причастия и значения Страстной Пятницы в этом христианском контексте, довольно рано в становлении проекта он синтезирует эти элементы с концепциями, одолженными им из индийских религий, утверждает Кинзле. (Кинзле, 95)

Особое внимание Кинзле уделяет созданию Вагнером первого наброска прозы к *Парсифалю*, который датируется 1865 годом. Этот набросок был сделан по желанию его суверена, короля Людвига Второго. Кинзле не находит больших противоречий между первым эскизом и окончательным синопсисом драмы. Главная линия проекта основывается на философии Шопенгауэра, к которой Вагнер добавляет элементы христианства и индийских верований, обогащая таким образом своё произведение образами, символами и мифологическими перипетиями, из которых он создаёт драматическое действие. Те мысли и впечатления, раз-

брошенные Вагнером на страницах своих заметок и дневников, организуются в форму драмы, которая впоследствии послужит основанием оперы. Йоким Бергфельд [Bergfeld, Joachim] подтверждает предположение Кинзле о том, что Вагнер интерпретирует овеществление Грааля как хрустального кубка, из которого Спаситель пил во время Последней Вечери и который Он вручил Своим апостолам чтобы те пили из него: Иосиф из Ариматии собрал в этот кубок кровь, пролитую распятым Спасителем из раны, нанесённой Ему копьём. (Bergfeld, Joachim; Das braune Buch, стр. 53, далее в тексте как Бергфельд). Бергфельд также согласен с мнением Кинзле, что Вагнер использовал историю ордена Грааля, изложенную в средневековом тексте «Молодой Титурель» [Der jüngere Titurel] (около 1270–80) Шарфенберга. В этом тексте Титурель представлен как юноша, который не стареет и которому запрещено жениться, пока ему не исполнится сто лет. Титурель возводит замок Монсальвач [Montsalvatsch] (или, как Вагнер именуется его, Монсальват [Monsalvat]) на севере Испании, используя драгоценные камни и следуя таинственному плану, полученному им от ангелов.

Кинзле отмечает, что в эскизе Вагнера от 1865 года Грааль отмечен своим главным качеством, а именно, что он дарует жизнь: Грааль изгоняет смерть от своих последователей – те, кто лицезрел божественный кубок, не могут умереть. (Кинзле, 96) Это таинственное качество Грааля находится в соответствии со средневековыми текстами, в особен-

ности с романсом Эшенбаха. Более того, у Эшенбаха Грааль, представленный как драгоценный камень, посредством «таинственных посланий» [geheimnisvolle Schriftzeichen], появляющихся на его поверхности, отправляет своих рыцарей в странствия по свету для спасения невинных душ, оказавшихся в несчастье. Вагнер заимствует и этот элемент у Эшенбаха, отправляя Парсифаля в странствие. В наброске Вагнера Грааль тоже производит материальные вещи, как это отмечено и в «Парцивале» у Эшенбаха, однако Грааль Вагнера не так экстравагантен, как у Эшенбаха – после ежедневной церемонии обнажения Грааля столы в описании Вагнера пополняются хлебом и вином [mit Wein und Brot versehen]. Однако, более важно то, настаивает Кинзле, насколько точно Вагнер следует литургии Причастия католической церкви.

Весной 1865 года, после рождения Изольды фон Бюлов [Bülow, Isolde von], его первой дочери, Вагнер предпринял серию бесед с католическим пастором Петрусом Хампом [Hamp, Petrus], из которых он узнал о подробностях доктрины пресуществления и о порядке празднования Причастия. Довольно значительно, однако, то, что в драме у Вагнера пресуществление происходит совершенно по-иному: хлеб и вино не пресуществляются в тело и кровь Христову. Скорее, противоположное имеет место: Христово тело пресуществляется в хлеб, а Его кровь – в вино. Вагнер подчёркивал важность этого изменения традиционной доктрины в

своих дневниках. Ежедневное повторение последнего празднования любви, которое Христос отмечал вместе со своими апостолами, является для Вагнера не только церемонией поминовения. Христос присутствует фактически в церемонии. Это имеет подтверждение в том факте, что кровь Христа, которая наполняет кубок и на которой центрирована вся церемония, освещается «ослепительным лучом света» [blendenden Lichtstrahl], нисходящим из купола храма Грааля. Кровь, которую кубок содержит, согласно ветхозаветным христианским источникам, «эссенцию» души Христа. Её свечение сродни иерофантическому откровению, когда содержание Грааля принимает полное символическое значение и дарует вечную жизнь. Удар молнии, напоминает Кинзле, является античным символом божественной силы, являющей себя человечеству. Этот божественный свет нисходит сверху и достигает вертикально вниз кубка, который покоится горизонтально. Пересечение горизонтального и вертикального создаёт символ креста. Этот символ имеет значение далеко за пределы христианства, отмечает Кинзле: во многих античных культурах крест символизирует существование как таковое; он простирается во все четыре стороны небес и объединяет небо и землю, жизнь и смерть. (Кинзле, 97) Его четыре окончания символизируют четыре элемента, из которых построен материальный мир.

В то же время образное воображение Вагнера представляло идею продолжения рода, которую античные тексты тоже

портретируют в похожем стиле – Кинзле предлагает истолковать божественный свет как вертикальную фаллическую силу, которая заставляет покоящуюся чашу, символ женских органов, светиться и таким образом оживотворяет их. В индийской мифологии и искусстве можно найти символ чаши, представленный Йони, женским лоном богини Шакти. Мужской символ представлен соответственно как Лингам, воспроизводящая сила её супруга Шивы. Это демонстрирует, как горизонталь и вертикаль могут быть объединены в образе совершенства. Шопенгауэр использует неоднократно эти образы в своих текстах, отмечает Кинзле. Копьё представляет фаллический символ; но в то же время это инструмент жертвоприношения Страстей Господних в христианском понимании и, как таковой, тесно ассоциируется с Христом. Только после того, как копьё обретено вновь, становится возможным воссоединение реликвий в драме Вагнера, поскольку они дополняют друг друга, и в этом единении достигается совершенство. Празднование Причастия придаёт драме христианский контекст.

Тем не менее, настаивает Кинзле, Вагнер также одалживает образы из индийской мифологии для своей драмы. (Кинзле, 98) По её мнению, Вагнер в своём наброске описывает лес Святого Грааля согласно модели индийской долины кающихся: здесь животные священны. Лес Грааля представляет место, где человек живёт в мирном сосуществовании с природой. Животные выглядят ручными, им нет нужды

страшиться того, что за ними устроят охоту и убьют. Однако идиллия имеет свою цену, отмечает Кинзле: рыцари Грааля должны противостоять соблазнам чувственных удовольствий [Verlockungen der Sinnenlust]. Вагнер пишет в своих мемуарах: «сила святого места духовно наставлять своих приверженцев открывается только целомудренным». Аскетизм также характеризует жизнь в христианском монастыре; вегетарианство же и доброта к животным демонстрируют индийское религиозное благочестие, констатирует Кинзле.

Амфортас и рыцари Грааля имеет своим врагом отшельника Клингзора, который был не в состоянии утихомирить свои чувственные желания. Его самокастрация была безнадежной попыткой удалить чувственное препятствие на пути к святой жизни и быть принятым в общество рыцарей Грааля. Он изгоняется Титурелем по этой самой причине: «поскольку самоотречение и невинность должны проистекать из глубины души, а не подавляться через увечье». В этой формулировке Вагнер переводит ключевую доктрину Будды, которую он освоил в своих исследованиях индийских религий, на язык Титуреля – Будда принимал в свой круг учеников только здоровых жизненных юношей и испытывал их силу воли, которая является ключевым элементом добровольного самоотречения. Это именно то, что делает Клингзор, только он делает это совершенно из иных, противоположных мотивов. Из-за ненависти и желания отомстить за своё изгнание, он хочет уничтожить рыцарей Грааля, испытывая слабость

их воли – которую они проявляют, поддаваясь соблазну. Они подпадают один за другим – а вместе с ними и сам король Грааля Амфортас – под магию прекрасных женщин, которых Клингзор держит в неволе в своём замке. Результатом его козней мрачная тень повисает над идеальным существованием рыцарей Грааля. Они остаются целомудренными лишь до той поры, пока не встретят женщин. Их чистота покоится на исключении женщин из их существования. Вагнер сознательно подчёркивал это обстоятельство, тогда как в средневековых источниках о Граале, которые он использовал, например у Эшенбаха, женщины присутствуют, хотя рыцари не имеют права жениться, находясь на службе у Грааля, отмечает Кинзле.

В эскизе к буддистской драме *Победители* целью действия является именно принятие женщин в общество святых. Для Вагнера важнейшим является показ того, что главный герой Шакьямуни научается в своём странствии тотальному просветлению, которое состоит в том, что женщины духовно равны мужчинам. Представляя в *Парсифале* рыцарей Грааля членами эксклюзивного мужского клуба Вагнер, по всей вероятности, хотел показать сомнительную природу такого рода институтов, делает предположение Кинзле. (Кинзле, 99)

Влияния индийских исследований Вагнера в особенности заметны в различных перерождениях Кундри. В её странствиях из одной жизни в другую Вагнер демонстрирует индийскую «сансару». Бергфельд цитирует из Коричне-

вой книги [Das braune Buch] Вагнера: «Кундри проживает неизмеримую жизнь, состоящую из постоянных перерождений как результат ветхого проклятия, которое обрекает её, как «Вечного Жида», привносить страдание искушения на мужчин; прощение, спасение, полное забвение обещано ей лишь в том случае, если самый невинный, самый ранний юноша устоит против её наиболее могущественных соблазнов.» (Бергфельд стр. 62) Это звучит как изложение философии Шопенгауэра в форме мифической истории, замечает Кинзле. Она сопоставляет Кундри с олицетворением воли к существованию, которая бессмертна и объективирует себя из одной инкарнации в другую. Воля есть слепая сила, стремящаяся преумножить себя и побуждающая свои инкарнации на поиск всё новых жизней. Причина такого увековечивания воли лежит в сексуальности, страдании от соблазнов любви [Leiden der Liebesverführung]. Поскольку жизнь, согласно Шопенгауэру, есть страдание по своей сути, Вагнер и упоминает ветхое проклятие [einer uralten Verwünschung], констатирует Кинзле. В каждом чувственном объятии и в каждом рождении восстаёт новая жизнь, которая обречена на новые и новые страдания. Воля не имеет интеллектуального провидения. Так и Кундри не в состоянии осознать связи между её страданием и искушениями, которые она совершает и которые приносят ей лишь мимолётные удовольствия. Воление не может отрицать себя или спасти себя. Только философ или святой могут это совершить; с ни-

ми воля может приобрести самоосознание и получить спасение. Вагнер описывает это с помощью образа «наичистейшего, наиболее жизненного юноши» [reinsten, blühendsten Mannes], который противостоит воле к жизни и принимает сознательное решение жить жизнью аскета. Иронично, но это решение, идущее против воли, ультимативно достигает её стремления к спасению из цикла перерождений, замечает Кинзле. Концепции, с которыми Вагнер выражает стремление Кундри освободиться от её бесконечных странствий, есть искупление, рассеяние и полное опустошение [Erlösung, Auflösung, gänzlich Erlöschen]. Эти слова метко описывают понимание Шопенгауэром индийской «нирваны», по мнению Кинзле. Концепция Кундри у Вагнера оказывается, возможно, тем элементом его драмы, который наиболее далеко отстоит от его основного христианского сюжета: Кундри оказывается язычницей, констатирует Кинзле.

Кинзле также отмечает, что индийская доктрина странствования душ через перерождение ни в коей мере не является всеобщей для индийских религий. (Кинзле, 100) Согласно «Веданте» – системе учений хинду от седьмого века нашей эры – ядро индивидуального существования, «атман», остаётся неизменным в череде инкарнаций. Буддизм, по контрасту с этим мнением, в прямом понимании не признаёт неизменности индивидуальной личности в её перерождениях: перерождаются лишь новые комбинации «дхарм», первичных субстанций жизни, которые образуют новое со-

знание инкарнации. Однако, эта теория в девятнадцатом веке была неведома в Европе по большей части, констатирует Кинзле. Сам Вагнер первоначально понимал доктрину реинкарнации буддизма в том смысле, что каждая душа была рождена в образе другого индивида, которому она в прошлом принесла страдание – до тех пор, пока через длительный процесс очищения эта душа достигнет состояния, которое полностью свободно от насилия. Это отмечено в его письмах Францу Листу (Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2:78–79). Кинзле отмечает, что это не относится к Кундри; в её случае основной конфликт повторяет себя в новых и отличных от прежних инкарнациях.

Второе, менее очевидное заимствование из индийских источников касается главной фигуры оперы, утверждает Кинзле. Она находит, что при первых замыслах *Парсифаля* Вагнер был обеспокоен тем, что кроме высоко драматического конфликта, касающегося персонажа Амфортаса, главный персонаж выглядит бледным в сравнении и «оставит публику равнодушной, появляясь в конце оперы лишь как «бог в машине»» [kalt lassender Deus ex machina eben nur schließlich hinzutreten]. Между тем, настаивает Кинзле, Вагнер изучал буддизм и его психологию просветления настолько интенсивно, что это дало ему возможность портретировать развитие характера Парсифаля как процесс постепенного роста сознательности. Так, он моделирует путь своего протагониста по примеру Будды и индийского предания «Бодхи-

сатвы». В «Махаяне», с которой Вагнер знакомится через работы Бурноу, мудрость (прайна) и сострадание (каруна) являются высшими этическими ценностями. Описание этих концепций может быть найдено в наброске к *Парсифалю* от 1865 года, хотя и в разбросанном состоянии, отмечает Кинзле. В первом наброске можно найти предсказание об исцелении Амфортаса и о том, что «простак, чья мудрость приходит к нему через страдание и милосердие, исцелит тебя» [mitleidend leidvoll wissend ein Tor wird dich erlösen]. Рыцари Грааля спрашивают: «Кто это может быть, кто «страдает через милосердие» и в своей невинности мудрее всех?» Парадокс представлен здесь отлично от окончательного текста 1877 года, замечает Кинзле. Позднее Вагнер приходит к ассоциации сострадания и мудрости между собой. В тексте либретто предсказание выглядит следующим образом: «Мудрость через сострадание, чистый простак». Это с ясностью указывает на то, что человек, алчущий мудрости, приобретает её через сострадание к другим, заключает Кинзле. (Кинзле, 101) Более поздняя формулировка лаконично определяет то, что представлено как центральная идея действий Парсифаля уже в наброске 1865 года – интуитивное просветление и высшая мудрость достигаются через идентификацию со страдающим индивидом, утверждает Кинзле. Эта идея, по её мнению, связывает философию Шопенгауэра, буддизм индийской «Махаяны» и традиционную легенду Грааля, оттенённую в определённом христианском стиле.

Оба, и принц Гаутама, ставший Буддой, и Парциваль в эпике Эшенбаха выросли в очень ограниченном окружении. Они не испытали войну или силовую борьбу политиков, страданий или смерти. Должно быть, Вагнер думал о схожести предыдущих жизней этих двух персонажей, поскольку детство Парсифаля играет роль в опере, рассуждает Кинзле. Более того, продолжает Кинзле, и Парсифаль, и Гаутама оба невинны, хотя и по различным причинам. Парцивалю Эшенбаха просто недостаёт воспитания; он простака, потому что не знает, как стать рыцарем и как поступать как рыцарь. Даже Бог неизвестен ему. Незнание Гаутамы имеет другие причины. Его незнание, упоминаемое как «авидья» в буддистской литературе, состоит в отсутствии философского знания. Он незнаком со страданием существования. В своём путешествии принц встречает, один за другим, старого человека, больного человека и мёртвого человека. Шок, который он переживает от встреч, становится причиной его первого просветления как будущего Будды. Он оставляет дворец, под защитой которого он жил, свою молодую жену, своего новорождённого сына с тем, чтобы отправиться в мир и просить подаяния как монах. Он ищет причину страданий и пути к избавлению от них. Даже самые жёсткие аскетические ритуалы наказания не в состоянии помочь ему обрести более глубокое провидение этих причин. Только медитация под деревом Бодхи обещает полное просветление. До того, как это происходит, однако, он должен выстоять перед сери-

ей испытаний – Мара, демон смерти, посылает к нему своих прекрасных дочерей, затем пытается убить его, бросая в него смертоносный диск. Но Будда не позволяет искушить себя, оружие, брошенное чтобы убить его, падает на землю перед ним как увядший лист. Будда демонстрирует, что он преодолел испытания многозначным жестом – он касается земли своей правой рукой и земля содрогается.

Однако, отмечает Кинзле, описание персонажа Парсифалья принимает черты Будды, которые были значительно модифицированы. Как и принц Гаутама, Парсифаль встречает на своём пути страдание, старость и смерть после того, как он покидает место своего детства. Следуя своему спонтанному импульсу, Парсифаль убивает лебедя, не имея понятия о последствиях своего действия. Гурнеманц объясняет ему жестокость его бессмысленного убийства. Рудиментарное сострадание, которое Парсифаль испытывает к лебедю, становится первым толчком его последующего переживания всеохватывающего сострадания. Подобные эпизоды можно найти в *Парцивале* у Эшенбаха, а также в текстах буддизма, замечает Кинзле. (Кинзле, 102) Вагнер интерпретирует эти источники согласно философии Шопенгауэра, как сожаление о том, что он убил животное. Кундри сообщает Парсифалью о смерти его матери, но Парсифаль отрицает реальность её смерти и сжимает горло Кундри, пытаясь уничтожить сообщение атакуя посланника. Но вместо Кундри он сам теряет сознание, а с этим и знание того, что он должен испытать.

В замке Грааля он встречает символ старого возраста в персонаже Титуреля, который остаётся живым в своей могиле. Парсифаль оказывается свидетелем страданий Амфортаса, но не понимает их значения. Встречи Парсифаля со старостью, страданием и смертью не оказываются достаточными, как и в истории принца Гаутамы, для достижения первого уровня просветления, заключает Кинзле. Он остаётся в состоянии незнания, это есть его «авидья». Он вынужден пережить иную форму основного феномена, который не играет столь большой роли в истории Будды – сексуальность. Когда будущий Будда отправляется в странствие по миру, он уже имеет жену и ребёнка, отмечает Кинзле. Парсифаль же, по контрасту, всё ещё целомудрен, когда он оказывается во владениях Грааля. Для Вагнера, по мнению Кинзле, это было очень важно. Парсифаль достигает просветления через испытание эротического желания в первый раз в своей жизни; вот почему он должен встретить прекрасных женщин, а в особенности Кундри. Согласно Шопенгауэру, сексуальность является центром воли, а в концепции Вагнера Кундри олицетворяет волю к существованию, которая извечно стремится к жизни через инкарнации, следующие одна за другой. Через своё искушение Парсифаль испытывает мир воли. Он проникает в принцип индивидуализации и понимает личности всех существ как манифестацию одной и той же воли. В то же мгновение он осознаёт, что жизнь по своей сути есть страдание. Это прозрение ассоциируется у него с его

припоминанием того, что он наблюдал во время церемонии Грааля. Теперь стенания Амфортаса становятся стенаниями Парсифаля; Бергфельд находит подходящую цитату из «Коричневой книги» Вагнера: «Он схватился за своё сердце; в нём горит рана Амфортаса: он слышит, как его стенания изливаются из его собственного глубокого существа» [er fühlt nach seinem Herzen; dort brennt ihn plötzlich die Wunde des Anfortas: er hört dessen Klagen aus seinem eigenen tiefsten Innern aufsteigen] (Бергфельд, 66.).

Таинство сострадания в понимании Шопенгауэра есть неожиданная идентификация со страданием другого, что драматически иллюстрируется на сцене, констатирует Кинзле. Так Вагнер уравнивает драматический баланс между двумя персонажами: Парсифаль оказывается страдающим Амфортасом. Не только это, настаивает Кинзле: в стенаниях Амфортаса он слышит «божественные стенания падения избранного; он слышит крик Спасителя об освобождении святого места от грязных рук, которые защищают его». (Кинзле, 103) Христос, по утверждению Кинзле, присутствует не только в церемонии обнажения Грааля; в некотором смысле он являет своё присутствие через самого Амфортаса. Амфортас страдает в трёх различных ипостасях; в каждом случае Парсифаль разделяет его страдания, аргументирует Кинзле. Он страдает, прежде всего, от физической боли, причиняемой ему раной, которую Парсифаль чувствует, как свою собственную. Далее, Амфортас чувствует «невы-

разимые муки любви, мирские содрогания греховного желания», которые Парсифаль также испытывает через попытку Кундри соблазнить его. Наконец, Амфортас слышит стенания Христа при предательстве таинства Грааля, и Парсифаль также слышит эти стенания внутри себя. Через таинство сострадания Христос, Амфортас и Парсифаль соединяются вместе чтобы создать одну общую сущность, заключает Кинзле. Эта сущность возникает через мистическое переживание, просветление. Именно это провидение в сущность всех живых существ даёт Парсифалю силу противостоять соблазнам Кундри, утверждает Кинзле. Он не только достигает мудрости через сострадание; он также становится «спасителем мира» [Erlöser der Welt] в том смысле, в каком Вагнер описал это Матильде Везендонк. Он обращает вспять падение Амфортаса и выявляет, таким образом, точку вращения всей драмы. Поэтому копьё, которое пронзило Амфортаса, не может ранить Парсифаля. В наброске от 1865 года Парсифаль в борьбе с рыцарем силой завладевает копьём. Только в более поздней редакции действие в этом эпизоде получает свой источник из легенды Будды – Клингзор мечет копьё в Парсифаля, как Мара бросал свой смертельный диск в Будду. И как Будда касался земли, которая содрогнулась от его прикосновения, так и Парсифаль взмахом копья (в финальной редакции он даже делает символ креста этим копьём) разрушает магический замок, представляющий иллюзию, вуаль Майи. Однако, в отличие от Будды,

отмечает Кинзле, Парсифаль должен доказать через серию физических испытаний и эмоциональных переживаний, что он достоин своей приобретённой мудрости. Если Шакьямуни должен совершить покаяние, чтобы достичь просветления под деревом Бодхи, то Парсифаль выдерживает похожее испытание после достижения просветления, через свои бесцельные странствия, пока он не возвращается обратно во владения Грааля. Он сообщает Гурнеманцу, что он отчаялся отыскать дорогу обратно; «через покаяния разного рода он хотел стать достойным благодати быть направленным на верный путь; но безуспешно».

В этом месте концепция Вагнера приобретает поворот, ведущий из мира индийской мифологии прямо к христианству: от индийской «Гнаде» к христианской благодати, отмечает Кинзле. (Кинзле, 104) Спасение не может быть достигнуто через собственные старания; скорее, оно безвозмездно предоставляется через акт благодати. Эта концепция благодати пробуждает в памяти Страстную Пятницу, которая предоставляет вдохновение Парсифалю – любящее милосердие Христа. Его жертва может быть прочувствована как благословение для всей природы и человечества, размышляет Кинзле. По её предположению, то, что Парсифаль находит свой путь обратно во владения Грааля, есть, без сомнения, достойное представление Страстной Пятницы. Теперь Гурнеманц и Кундри могут омыть с Парсифаля пыль его долгих странствий; или, в терминах индийской мифологии, по-

следние остатки его «кармы», которую он собрал, перерождаясь из одного существования в другое. Кинзле подчёркивает особую значимость того, что в своём последнем преображении Парсифаль зависит от тех самых персон, которых он будет спасать, – Гурнеманца как представителя страдающих рыцарей Грааля, и Кундри, которую Парсифаль освободил от серии бесконечных перерождений и принуждения совершать искушение за искушением. Спаситель и спасённый создают мистическое целое и становятся единым. Набросок прозы от 1865 года заканчивается смешением индийских и христианских элементов, констатирует Кинзле. Она приводит слова Парсифаля перед тем, как он исцеляет Амфортаса и принимает на себя исполнение обряда обнажения Грааля: «сильна магия того, кто желает, но ещё сильнее магия того, кто отрешается». Это также есть и буддистская формулировка. Голубь же, нисходящий в конце драмы из купола Храма Грааля и который зависает над головой Парсифаля, является иудейско-христианским символом. Кинзле считает, что это тот голубь, которого Ной отправляет из своего ковчега, и который возвращается с веткой оливы в своём клюве, возвещая тем самым окончание потопа, возобновление жизни и новый завет между Богом и человечеством. В версии легенды Грааля у Эшенбаха голубь послан Богом ежегодно во время Страстной Пятницы для возобновления силы Грааля, принося причастие и таким образом укрепляя связь между Богом и рыцарями Грааля. Голубь нисходящий понимает-

ся обычно в христианстве как символ Святого Духа, которого Вагнер также портретирует через луч света, констатирует Кинзле.

Ульрика Кинзле задаётся вопросом: насколько правомерно именовать *Парсифалья* драмой о Христе? Прозаический набросок 1865 года балансирует между двумя религиями, переплетающимися между собой в рефлектирующем восприятии Вагнером философии Шопенгауэра. От этого наброска до окончательной версии музыкальной драмы прошло двенадцать лет. За это время Вагнер создал *Мейстерзингеров из Нюрнберга*, закончил *Кольцо Нибелунгов* и построил Байройтский фестивальный зал. Более того, его религиозная позиция за это время тоже изменилась, склонившись ближе к христианству, отмечает Кинзле. Его жена Козима Вагнер [Wagner, Cosima] оставляет следующую запись в своём дневнике за 28 октября 1873 года: «Страдания Христа затрагивают нас глубже, чем сострадание Будды; мы страдаем с Ним и становимся Буддами через созерцание Его страданий. Христос соглашается на страдание, Он страдает за нас и искупляет нас; Будда созерцает и жалеет, и, совершая это, показывает нам, как мы можем достичь спасения». (Кинзле, 105) Вагнер объясняет разницу между буддизмом и христианством через поляризацию страдания и сострадания, спасения и догмы. Для него буддизм есть прежде всего религия мудрости, утверждает Кинзле. Познание мира через философскую рефлексия [Betrachtung] ведёт ищущее-

го этого знания на путь спасения; что касается Вагнера, то именно это для него и составляет эссенцию буддизма, утверждает Кинзле. Главная черта буддизма и состоит именно в этом типе медитации. Будда был учитель, а не мученик. Христианство, по контрасту, есть религия универсального спасения, которое есть прямое следствие замещающего страдания Христа, добровольно принявшего на Себя это страдание. Это не было вопросом философского знания, считает Кинзле, но скорее радикальным актом самопожертвования в отличие от страданий Будды.

Кинзле утверждает, что с этого момента в своей жизни и далее Вагнер оценивает страдания Христа гораздо выше, чем милосердие Будды. В своём позднем эссе «Религия и искусство» [Religion und Kunst] (1880) Вагнер писал, что религия брахманизма была религией мудрости для избранных и посвящённых. По контрасту с ней религия Иисуса Христа была посвящена слабым духом. Эта поляризация становится всё более важной для Вагнера. Как и большинство своих современников, Вагнер занял националистическую позицию по отношению к Франко-Прусской войне 1870–71 годов и последующему созданию Второй Империи. Однако, констатирует Кинзле, спустя немного лет его энтузиазм испарился. Вместе со многими другими Вагнер тешил надежду на то, что объединение Германии принесёт духовное возрождение – политику либерализма и социальной справедливости, комбинируемую со щедрой поддержкой культуры и искус-

ства, которые во времена политического хаоса обещают объединение граждан и гарантию германского национального и культурного самосознания. Вторая Империя, однако, отметила себя оппортунистическим и материалистическим способом мышления. (Кинзле, 106) Обеднение огромных групп рабочих, быстрый рост городов и открытое провозглашение милитаризма создали отрезвляющую изнанку нового политического режима. Знание ценилось только тогда, когда оно было научным и позитивным. Искусство имело лишь представительскую функцию и не нашло большой поддержки у государства. Это сильно противоречило философской ориентации Вагнера, отмечает Кинзле. Этика милосердия, которая стала важной для него с тех пор, как он ознакомился с ней читая Шопенгауэра, имела неважное значение в стране, где выживание сильнейшего стало правилом жизни и приобрело наивысшую социальную ценность, а это значило для Вагнера, в терминах Шопенгауэра, brutальную власть воли. Рациональность стала цениться выше милосердия. Утопия, в которой эгоизм может быть преодолен и человечество сможет жить в мирном сосуществовании с природой, отодвигалась в более и более пространное будущее.

Для Кинзле не оставляет никаких сомнений, что собственное мышление Вагнера было полно идеологических противоречий своего времени; например, ему приписывается преобладающий в то время антисемитизм. Иудаизм был для него, по словам Кинзле, примером религии оптимизма,

капитализма и эгоизма; он имел суждение, что Бог Ветхого Завета ответственен за это. Метафизический взгляд Вагнера на жизнь сильно контрастировал с материалистическим мировоззрением, которого придерживались его современники. Из-за этих обстоятельств Вагнер приписывал религии то, что он понимал как протест против правящего материализма, предполагает Кинзле. Он противопоставлял бедность и страдания Христа ценностям современного ему общества. Вагнер неустанно подчёркивал, что каждая истинная религия, в особенности христианство, признаёт нематериальность и хрупкость этого мира и это явилось основанием для их создания. В своём эссе «Религия и искусство» Вагнер предлагает радикальный пессимизм Шопенгауэра как контрабаланс оптимизму своих современников и считает религию единственным утешением, возможным в мире, где правит природный террор извечного пожирания [das Grauen der Natur, des ewigen Verschlingens]. По словам Кинзле, Вагнер представлял себе историю Запада лишь как серию войн и других актов насилия – в том числе и тех между ними, которые совершались во имя христианства. Так, он отрицал любую форму организованной религии, поскольку он чувствовал, что эти формы были использованы как инструменты власти, отмечает Кинзле. Вместо этого он приветствовал патриархальные христианские учения, корни которых он отыскал в буддизме, а помимо этого и среди тайных обществ пифагорейцев, которые проповедовали пацифизм и отказ от упо-

требления мяса в еде. Готовность человечества к развязыванию войны, феномен убийства и другие акты насилия были, в восприятии Вагнера, логическим последствием пренебрежения, изъявленного человечеством в отношении животных, убиваемых для пищи. В отличие от этого, пишет Вагнер, Христос дал своим апостолам «вино и хлеб в качестве ежедневной пищи как последнюю и высшую примирительную жертву за всю кровь, греховно пролитую, и за всю плоть, греховно убитую» («Религия и Искусство»).

В своих поздних текстах Вагнер жёстко критикует неудачи современного ему общества, не имеющего религиозного благочестия или милосердия по отношению к страданию. Голодающие рабочие, животные, подвергающиеся мучениям во имя научных экспериментов, поставленных для повышения уровня знания, – эти явления отбрасывают мрачную тень на общество, которое концентрирует себя на прибыли и бесконтрольном прогрессе, который мог бы быть сдерживаем религией, по мнению Вагнера. Это клеймо варварского общества, и поклонение страданиям Спасителя [*Anbetung der Leiden des Erlösers*] не может ожидаться от такого общества. (Кинзле, 107) Вагнер именно потому и отстаивал учение Христа, поскольку он чувствовал, что добровольное страдание Христа перевернёт правящий моральный кодекс и систему ценностей его времени, утверждает Кинзле. Вагнер, по её словам, понимал, что только религия особого рода сможет создать основу для ситуации, в которой станет

возможным обновлением общества, а через это и окончание насилия и эгоизма. Организованная церковь не может быть кандидатом для этого: «Насколько я понимаю, христианство ещё не пришло в мир и как первые христиане я ожидаю второго пришествия Христа», – сказал однажды Вагнер Козиме, что она и упоминает в своих дневниках. В этом смысле христианство для Вагнера является религией будущего, основанной на спасительном событии в прошлом, на жизни и деяниях Иисуса из Назарета, заключает Кинзле.

Хотя Вагнер и отрицал традиционное понимание Бога, он не хотел отказаться от религии как таковой. Ему было предельно ясно, что христианство не могло бы существовать без концепции Бога, настаивает Кинзле. (Кинзле, 108) Вагнер предпринял интенсивные религиозно-исторические исследования и был знаком с работами христианских мистиков Мейстера Экхарта и Йоханеса Таулера [Tauler, Johannes], с «Немецкой Теологией» [Deutsche Theologie] Мартина Лютера [Luther, Martin]. «Христианские мистики» [Christliche Mystik] Йозефа Гёппеса [Görres, Joseph] и «История раннего христианства» [Geschichte des Urchristentums] Августа Фридриха Гефрёрера [Gefrörer, August Friedrich] тоже были ему хорошо знакомы. Все эти литературные исследования тесно связаны с его возобновлённым интересом к проекту *Парсифаля* после 1875 года. Во время своих теологических студий он с особым интересом обращается к мистикам, о чём свидетельствуют записи в дневнике Козимы Вагнер, как на-

пример от 23 сентября 1875 года: «Вечером Рихард открыл Мейстера Экхарта, несколько предложений повлияли на нас с особой глубиной, о том, чтобы видеть и слышать, что необходимо продвигаться от знания к невинности – так глубоко – здесь я чувствую себя дома, сказал Рихард». Комплексный путь, который предпринимает Мейстер Экхарт для понимания божественности, был созвучен Вагнеру – он перекликался с «негативной философией» Диониса Ареопагита, провидящего божественность как существо, которое невозможно определить, но которое тем не менее существует, не обладая субстанцией и может быть описано как «ничто» [Nichts]. Согласно Мейстеру Экхарту, лишь через разрушение своего эгоизма душа находит свой путь к Богу. «Там, где существо перестаёт быть, там начинается Бог» [Wo die Kreatur endet, da beginnt Gott zu sein], проповедует одно из его наставлений. Кинзле предлагает истолковать парадокс перехода «от знания к незнанию» [vom Wissen zum Unwissen] в похожем виде: для того, кто оставляет эгоизм за собой и забывает всё, что ему было известно до сих пор, – «что имеет в виду также забвение Бога» – тому является работа Божественной Воли. (Кинзле, 109) Кинзле предполагает, что, возможно, Вагнер размышлял здесь о Парсифале как о прототипе невинного человека, который именно и есть тот простак, забывший себя, то есть своё собственное Эго, и который предопределён разрешить конфликты других людей, захваченных в своём эгоизме и в своих страстях. Так простак может возвыситься

до высшей мудрости, истинно, потому что он невинен. Кинзле не сомневается в том, что Вагнер интерпретировал средневековых мистиков в ключе Шопенгауэра и видел в их учениях утверждение Шопенгауэра об отрицании воли: «заставить молчать все репрезентации привносит с собой благоденственный покой души, и Христос есть путь для достижения этого покоя», – сказал Вагнер Козиме 27 октября 1873 года. (Кинзле, 109) Это относится к его пониманию текстов Мартина Лютера, но прочтение Вагнером Мейстера Экхарта, а также его исследования индийских мистиков также имеют свою связь: «заставить молчать репрезентации» [Schweigen aller Vorstellung] есть первая цель буддистской медитации. В конце двадцатого столетия параллели между Мейстером Экхартом и мистикой дальнего востока впервые были исследованы более интенсивно. Мистицизм Мейстера Экхарта и апофатическое богословие Диониса Ареопагита освещаются в моей работе «Знакомство с таинством православной Троицы Владимира Лосского», посвящённой Догмату Троицы, основанному на нео-патриархальной апофатии выдающегося православного богослова двадцатого века Владимира Николаевича Лосского.

По мнению Кинзле, Вагнер не представлял себе божественности Христа буквально – в том смысле, что Христос происходит от высшего божества, создавшего мир – он скорее чувствовал, что Христос был абсолютно человечен, Он был человеком совершенным. В этом заключается для Ваг-

нера божественность Христа, считает Кинзле. Вагнер следовал так же за источником обширной «Истории раннего христианства» Гефррёрера, которую он прочёл в течение 1874–75 годов и посредством которой он познакомился с иудейским мистицизмом и Кабалой. Гефррёрер писал: «Я понимаю Сына Бога не как метафизическую сущность, о чём нас учит традиционный догматизм, и которая якобы лежит вне человеческого переживания, но, скорее, я использую этот термин для описания этического и духовного совершенства, которым Христос отметил Себя в отличие от остальных людей». (Кинзле, 110) Это как раз то, отмечает Кинзле, что Вагнер портретировал в своём раннем наброске к опере *Иисус из Назарета*. При работе над заключительной версией *Парсифаля* его концепция становится более точной: божественность Христа описана здесь Вагнером как способность к сознательному и добровольному страданию. Именно в этом состоит для Вагнера высшая стадия развития человечества. Работая на основе философии Шопенгауэра Вагнер, таким образом, преобразует божественность Христа, заключает Кинзле. В добровольном страдании Христос приобретает, по словам Вагнера, «свободу через уничтожение воли, которая безудержно стремится против самой себя. Бессмысленная приматная основа этой воли, которую невозможно определить во времени и пространстве, становится известной нам в этом уничтожении, когда, как воля ко спасению, она являет свою божественность.» (Кинзле, 110) Иисус из Назарета преодолева-

ет эгоизм сознательно принимая на себя страдание. Так ему удаётся возвыситься над законом природы. Вагнер формулирует чудесную и ненатуральную природу этого свершения через концепцию божественного. Для Вагнера Христос стал «воплощением сознательно желаемого страдания [...] которое изливается как божественное милосердие на всё человечество как его изначальный исток». (Кинзле, 110)

По утверждению Кинзле, поздний мистицизм страдания, задуманный Вагнером, может быть объяснён только через философию Шопенгауэра. С другой стороны, нет сомнений в том, что Вагнер ценил добровольное страдание ещё и как сознательную противоположность современной ему вере в прогресс. В 1875 году Вагнер среди своих поздних идей возвращается, наконец, к проекту *Парсифаля* для его доработки. Во вступительном параграфе своего эссе «Религия и искусство» от 1880 года, когда работа над *Парсифалем* была в общем завершена, он пишет следующее: «Можно сказать, что когда религия становится искусственной, задачей искусства становится спасти ядро религии, представляя мифические символы, в которые мы должны уверовать буквально с точки зрения религии, лишь как символы, и сделать глубокую истину, скрытую в этих символах, понятной через идеальное представление.» (Кинзле, 111) Финальная драма Вагнера является такой попыткой спасти ядро религии, трансформируя её в искусство, и, тем самым, посредством «произведения мифологии» поведать в обновлённом виде о смыс-

ле христианства, который по мнению Вагнера подвергся коррупции. Его набросок в прозе был закончен в 1877 году, вместе с текстом либретто и музыкой к Первому Акту; партитура была завершена в 1882 году. По большей части Вагнер сохранил концепцию 1865 года, делая немногие, но важные детали более специфичными. С этими изменениями он с большей силой направил всеобщее действие оперы на сокрытого спасителя, который никогда не назван по имени, но подразумевается, как Христос, утверждает Кинзле. По её мнению, именно Христос становится скрытым центром священного действия, представленного на сцене. Эта новая перспектива наиболее ясно показана в той части драмы, которая связана с Кундри и её прошлым, аргументирует Кинзле. Вагнер решает привязать её древнее проклятие, которое в раннем наброске прозы не было объяснено достаточно подробно, напрямую со Страстной Пятницей. Кундри присутствует при страданиях Христа и смеётся над Ним. В своём раннем наброске Вагнер сравнивал Кундри с «Вечным Жидом» Артаксерксом [Ahasuerus], который был проклят за подобное прегрешение на вечную жизнь. Лишь в тексте от 1877 года Вагнер в первый раз развивает эту параллель, подчёркивает Кинзле. Беспокойные странствия Кундри теперь оказываются безуспешной попыткой найти Христа и примириться с Ним. Это кажущееся невозможным событие находит место, когда она получает крещение от Парсифаля в Третьем Акте. Так, Вагнер использует ещё одно христианское таинство

в действе своей мифической драмы.

В добавление к этому Вагнер в своём окончательном тексте подчёркивает с особой силой иной смысловой слой: драму страдающего Христа, спасителя без спасения, отмечает Кинзле. Эта идея может быть обнаружена в раннем наброске в рудиментарной форме, но в конечном тексте она ассоциируется с новым комплексом понятий, почерпнутых Вагнером в его исследованиях ветхозаветного христианства и сект гностиков. Смерть Христа на распятии иллюстрирует таинство сострадания в своей полной мере. Однако, согласно Вагнеру, за этим не следует воскрешения или вознесения на небеса. Скорее, Христос предаёт себя человечеству в форме реликвий, оставленных Им за Собой – кубок, из которого Он и Его апостолы пили во время Последней Трапезы, и копьё, которое пронзило Его бок. Религия сострадания, которую Христос основал с таинством Причастия и Последней Трапезы, была передана от поколения к поколению последователями Христа, которые жили в соответствии с этой религией. Титурель, Амфортас и Парсифаль безусловно являются последователями Христа, утверждает Кинзле. В пренебрежении своей миссией и совершая свой проступок Амфортас подвергает опасности миссию спасения, вручённую ему Христом и Его высшим деянием любви. В своём «Открытом письме г. Эрнсту фон Веберу» [Offenem Schreiben an Herrn Ernst von Weber], в котором Вагнер протестует против жестокости в экспериментах на животных, он обрисовывает

понимание христианства как религии сострадания и подчёркивает, что именно через высшую жертву Христа все живые существа могут надеяться на спасение, если они обратятся к Нему как примеру для подражания. (Кинзле, 112) Для Вагнера казалось важным, что человечество поймёт свою миссию как подражание [Nachahmung] Христу и что спасение состоит в этой имитации Христа. Вагнер выбирает своим божеством не могущественного Бога иудейско-христианской традиции, но страдающего богочеловека, который стонает о предательстве священной миссии. *Парсифаль* есть опера о религии сострадания, которая болезненно нуждается в обновлении, заключает Кинзле. Для неё не составляет трудности разглядеть в этой мистической истории об обществе Грааля, находящемся в опасности, обращение Вагнера к своим современникам с тем, чтобы они признали первичный смысл христианства и получили некоторое вдохновение из этого. Его медиум представляет собой язык, который простирается далее, чем слова: это музыка. (Кинзле, 113)

Следующей темой исследования Кинзле является вопрос о том, насколько музыка Вагнера отражает его смысловой посыл, какие именно источники были использованы композитором для создания состояния святости. В 1889 году Вагнер пишет в местной газете «Bayreuther Blätter», что Бога надо искать не в небесах, но в самой глубине сердца человечества [im Innern der Menschenbrust], и что германские ми-

стики чувствовали это в своём просветлении (Вагнер пользуется глаголом «сияние» [leuchtend] для описания их состояния). Поскольку Бог был вытеснен из современного мира, пишет Вагнер, Он оставил за Собой музыку в память о Себе [ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück]. В разговоре со своей женой Козимой 22 октября 1882 года Вагнер замечает: «Невозможно написать портрет Христа, но можно выразит Его в музыке» [Christus kann man nicht malen, aber in Tönen kann man ihn wiedergeben]. Поскольку священнодействие *Парсифаля* на сцене ясно представляет текст, относящий нас к христианской интерпретации, мы можем обратиться к музыке для поисков в ней выразительных и риторических средств, которые представляют христианские идеи страдания и милосердия, размышляет Кинзле. (Кинзле, 113) Сакраментальная музыка *Парсифаля*, по мнению Кинзле, покоится на древних традициях церковной музыки и комбинирует их с более сложными элементами современной композиции – с высоко дифференцированной и психологически мотивированной техникой лейтмотивов, с расширенными возможностями увеличенного оркестра издавать богатое звучание, с той гармонической экспрессивностью, которая была найдена в *Тристане*. Следы сакраментальной музыки, специфичной для христианства, можно найти при прочтении партитуры оперы: в музыкальных цитатах вроде «Дрезден Аминь», например, который различим в лейтмотиве Грааля, замечает Кинзле. Эта музыка была частью свя-

щенной литургии; её также использовал Феликс Мендельсон [Mendelssohn, Felix] в своей Симфонии Реформации. Полифония мотива Веры напоминает традиции барочной церковной музыки. Хоры рыцарей Грааля в Первом Акте используют элементы классической полифонии, найденной у Палестрины [Palestrina, Giovanni Pierluigi da]. В этом отношении буддийские тексты отступают на второй план, поскольку Вагнер не нашёл музыкального эквивалента для их выражения, замечает Кинзле. Согласно его утверждению, это было одной из причин, почему он оставил идею переложения *Победителей* на музыку. По мнению Кинзле, использование Вагнером различных форм сакральной музыки прошлого напоминает о первоначальном значении слова «религия»: сакральное действие, произошедшее в прошлом. С референцией к этим музыкальным элементам опера празднует религию как культ и как священнодействие. Характеристики современной музыки служат в свою очередь, по контрасту, для выражения психологических конфликтов между персонажами драмы. Не случайно наиболее конфликтные и наиболее мучимые персонажи выражены наиболее сложной музыкой: Кундри, Амфортас и Клингзор.

Одной из важнейших музыкальных тем *Парсифаля* Кинзле считает Тему Причастия. (Кинзле, 114) По её мнению, две основные идеи могут быть ассоциированы со Христом *Парсифаля*: тема Причастия и Стенания Спасителя. Тема Причастия, которая открывает действие оперы, ассоцииру-

ется позднее, во время литургии церемонии Грааля, с сакраментальными словами «Примите моё тело, примите мою кровь во имя нашей любви» [Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen]. Это представлено как цитата, как если бы Сам Христос говорил, отмечает Кинзле. Вагнер описывал эту тему для короля Людвига Второго как «Любовь», одновременно реферируя к трём достоинствам, – вере, любви и надежде, которые он считал ядром христианской религии. Эта тема Причастия является центральной в музыке *Парсифаля*. От этой многозначительной темы разворачивается широкая сеть музыкальных отношений, поясняет Кинзле. Много лейтмотивов относятся к этой теме или исходят из неё через фрагментацию, вариацию или контраст. Семантическое измерение лейтмотивов в *Парсифале* многослойно и многозначно. Через процесс комбинирования и переплетения образуются различные связи и значения. В своей последней музыкальной драме Вагнер развивает композиционную технику, которая может быть характеризована как каббалистическая, где он повсеместно комбинирует мелодические элементы с тем результатом, что все темы ультимативно соотносятся со всеми остальными. Такая мелодическая открытость одалживает опере качество загадочности, замечает Кинзле. (Кинзле, 115) Как верно утверждает Кинзле, музыка *Парсифаля* трудна для разгадки; она отказывается полностью раскрывать свои секреты. Несколько музыкальных факторов работают вместе для создания ауры свя-

ценнодействия, которая исходит от темы Причастия – интонирование в унисон, которое исходит из мистического мрака тишины; напоминания о Грегорианских хоралах, которые звучат здесь в экспрессивной тональности позднего девятнадцатого века; синкопы, которые завуалированы размером; инструментовка, которая смягчает тональность духовых ярким звучанием струнной группы, – предлагает свой анализ Кинзле. (Кинзле, 116) Мелодия темы Причастия тает, оставляя за собой чистый звук. Теодор В. Адорно [Adorno, Theodor W.] замечает, что «этот стиль *Парсифаля* как бы стремится не только передать музыкальные идеи, но ещё и ауру вокруг них».

Отдельного упоминания, по мнению Кинзле, заслуживает тема Стенаний Спасителя [Heilandsklage]. В последней части увертюры, после представления тем Грааля и Веры, тема Причастия трансформируется. Она приобретает музыкальное выражение трогательной хроматической гармонии и волнующихся секвенций, напоминающих пассажи в *Тристане и Изольде*. Перед поднятием занавеса Вагнер предлагает более мирской тип музыки драматического конфликта, элементы которой получают своё развитие из открывающей темы Причастия. Со своей характерной фигурой рондо тема Стенаний Спасителя становится выражением красноречивого плача, индивидуальным выражением, субъективно выраженным в инструментальном речитативе. В контексте немногочисленной орнаментации партитуры *Парсифаля*

ля эта фигура есть что угодно, но не игривое украшение, — она представляет собой эффективное средство выразительности, утверждает Кинзле. Здесь Вагнер строит на долгой музыкальной традиции. Карл Филипп Эммануэль Бах [Bach, Carl Philipp Emanuel] (1714–88) рекомендует использование музыкального ключа для интенсификации музыкальной выразительности, особенно в имитации речи в речитативных пассажах свободной фантазии, пассажах, которые имеют характер плача и должны передать прямое выражение чувств. (Кинзле, 117) В программном объяснении увертюры *Парсифаля* Вагнер пишет о заключительной части увертюры следующее: «И опять из содроганий одиночества звучит плач любовного сострадания: страх, священная агония Горы Олив, божественное страдание Голгофы». (Кинзле, 118) Начало и конец увертюры могут рассматриваться, по мнению Кинзле, как репрезентации двух различных аспектов христианской драмы спасения: установление Причастия, а с этим и основание христианской религии, и репрезентация сострадательного, самоотрекающего Спасителя. Эта связь проявляется более явно в кульминации церемонии Причастия, когда Грааль обнажается. Тема Стенаний Спасителя звучит в нежном музыкальном ключе, когда свет из-под купола проливается на кровь в Граале, вызывая её свечение. В этой сцене плач Спасителя развивается из темы Причастия с её музыкальной аурой, служа как символ нимба самопожертвования Христа и как музыкальный контрапункт откоро-

вения, символизированного лучом света, объясняет Кинзле. Позднее, в музыке Трансформации Первого Акта, мы слышим тему Стенаний Спасителя в совершенно ином ключе. В комплексной полифонической манере, характеризующей запутанный путь ко храму Грааля, мощный инструментальный крик неожиданно прорывается к слушателям. Тема Стенаний Спасителя ещё позднее появляется в хоральном пассаже мальчиков, поющих из-под купола: «как однажды Его кровь была пролита за грешное человечество». [Den sündigen Welten, mit tausend Schmerzen, wie einst sein Blut geflossen] Кинзле прослеживает повторение этой темы также за словами: «моя кровь будет сейчас пролита с радостным сердцем за спасительного героя». [dem Erlösungshelden sei nun mit freudigem Herzen mein Blut vergossen] (Кинзле, 120) Вагнер соединяет здесь тему Стенаний Спасителя с текстом, который относится к самопожертвованию Христа. Тема, которую Вагнер представил в увертюре как щемящий плач, а в музыке Трансформации как драматический крик, теперь звучит в атмосфере таинственного священнодействия и пророчества. Неожиданно странным в атмосфере сакральной классической вокальной полифонии кажется экспрессивная гармония хора, напоминающего «Аккорд Тристана», замечает Кинзле. (Кинзле, 121) Этот пассаж в своём хроматизме сильно контрастирует с диатоникой предыдущего хора.

Не менее интересны темы Плача Амфортаса и Просветления Парсифаля, по мнению Кинзле. Как священник, празд-

нуюющий церемонию Грааля как культовое повторение Последней Трапезы, Амфортас является представителем Христа и мистически идентифицируется с Ним. Кинзле настаивает на том, что это остаётся так, несмотря на «падение» Амфортаса и его «первородный грех», что служит предательством по отношению к его роли. То, что Христос и Амфортас неразрывно связаны между собой, отражается тем обстоятельством, что Амфортас был пронзён тем же оружием и в то же место, что и Христос, аргументирует Кинзле. Поэтому Амфортас страдает не только физически (от раны, приносящей ему мучения), но также и духовно (от осознания своего предательства). Комплексные психологические процессы, связывающие драму о Христе с драмой о падшем короле, впервые становятся ясны во Втором Акте, в реакции Парсифаля на попытку соблазна Кундри, где тема Стенаний Спасителя представляется в плаче Амфортаса, утверждает Кинзле. Во Втором Акте мы осознаём, что значение страданий Амфортаса имеет не один слой, поскольку они связываются со страданиями Христа, выраженными в Стенаниях Спасителя, и их более глубокий смысл теперь открывается как божественный плач, с которым Амфортас пытается достичь ушей Спасителя. Это открывается нам, когда он стремится к искуплению и ожидает соединения и причастия со Христом во Втором Акте: «с раскаянием из глубины моей души я обращаюсь к Нему» [aus tiefster Seele Heiles büße zu ihm muss ich gelangen]. В своём плаче Амфортас стремится ко Христу

чтобы получить благословление [Weihegrüße], считает Кинзле. Здесь тема Стенаний Спасителя звучит фрагментарно, в форме нерешительности и незаконченности.

Фигуры, использованные композитором, обычны для традиции барокко и его доктрины аффектов – вздыхания, или «sospiri» символизируют аффекты ожидания и тревоги. Тема продолжается до перехода в тему Владений Грааля, что символизирует надежду на встречу со Христом и примирение с Ним, анализирует Кинзле. В похожей форме надежда Кундри на встречу со Христом будет сопровождаться темой Грааля как музыкальной репрезентацией странствий Парсифаля в увертюре к Третьему Акту. (Кинзле, 122) Бог, к которому здесь обращаются, есть прощающий Бог; король Грааля, который мучим раскаянием, совершает жест мольбы. Параллелизм раны Амфортаса с раной Христа подчёркнут в его намёке на копье, «которое пронзило бок Спасителя, из которого Божественный пролил кровавые слёзы за позор человечества». [der dort dem Erlöser die Wunde stach, aus der mit Blut' gen Tränen, der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach] Текст этого пассажа напоминает своим мистицизмом крови и раны традицию благочестия восемнадцатого века. Даже тексты оратории Иоганна Себастьяна Баха (например, ария тенора «представь как Его залитая кровью спина возносится на небеса» [Erwäge, wie sein blutgefleckter Rücken in allen Stücken dem Himmel gleich geht]) отмечены почти чувственным удовольствием при виде ран Христа, замечает

Кинзле. Довольно отлична от чувственности медитация Амфортаса о физических страданиях Христа, которая к тому же не сопровождается уверенностью в собственном спасении; вместо этого Амфортас противостоит возможности спасения с осознанием своей собственной греховности. Это тоже является частью протестантской теологии: вид распятого Христа вызывает у верующего глубокое чувство раскаяния, поскольку первородный грех человечества был тем условием, которое послужило страданию Христа, объясняет Кинзле. Высшая точка и завершение великого плача Амфортаса представляет собой настойчивую мольбу о сострадании и прощении, направленную ко Христу как «всемилоствивому»: «О, Всемилостивый, помилуй меня! Возьми моё наследие, закрой мою рану». [Du Allerbarmer, ach Erbarmen! Nimm mir mein Erbe, schlieÙe die Wunde] Форма «вопля» [Wehlauten] Стенаний Спасителя лежит в основе этого музыкального материала, ограниченного двумя появлениями темы копьё, напоминающей об увертюре, отмечает Кинзле. Последующие фигуры «воздыханий» [Seufzerfiguren] также относятся к соответствующим пассажам увертюры. В отличие от первого пассажа, отмечает Кинзле, эти новые повторения приводят к теме откровения, «сделал мудрым через сострадание, невинного простака, жди его, которого Я избрал» [Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein, den ich erkor] – решающий ответ, который Христос даёт на отчаянную мольбу Амфортаса. Изначальная реакция Парсифаля на плач Амфор-

таса выражена прежде всего сценическими инструкциями, которые предусматривают бессловесные позы, как это видно из ремарок Вагнера: «Он может видеть Амфортаса. Парсифаль сопровождает его жесты с остановившимся взглядом» [er [kann] Amfortas sehen. Er folgt dessen Gebaren mit starrer Aufmerksamkeit]. (Кинзле, 123) Следующее замечание гласит: «Парсифаль хватается за сердце во время самых сильных воплей страданий Амфортаса и сохраняет эту позу некоторое время»; наконец, он останавливается, «застывший и неподвижный». Когда Гурнеманц спрашивает Парсифаля «Ты знаешь, что ты только что видел?», Парсифаль не отвечает ему, но хватается за сердце, выражая тем самым спонтанный жест сострадания. (Кинзле, 123) Для поддержки эффекта оркестр играет сокращённую версию Стенаний Спасителя – форму Вопля – которая сопровождается темой Жалости [Mitleidsmotiv], которая также сопровождала реакцию Парсифаля на смерть лебедя после того, как Гурнеманц выбрал его. Парсифаль получил тогда урок, но реализация полученного знания оставалась в подсознательном состоянии ощущения и не была выражена в словах, отмечает Кинзле.

Когда Парсифаль встречает Кундри во Втором Акте, он узнаёт своё имя и с этим обретает личность и самоосознание. Он признаёт свою вину в смерти матери и сожалеет о том, что забыл её, что ассоциируется у него с пренебрежением другой обязанности: «Ха! что я забыл? Что я вспом-

нил с того времени?» Это относится к плачу Амфортаса и к копью. Оркестр играет тему Стенаний Спасителя в вариации из увертюры для иллюстрации – «стенания любовного милосердия» [Klage des liebenden Mitleides] с тройным представлением темы Копья и темы Сострадания. Обычный музыкальный ключ, в котором напряжение могло бы быть разрешено, в этом месте партитуры заменён, что само по себе знаменательно, на сокращённую версию темы Кундри – как свидетельство того, что, переживая чувственное желание в первый раз, Парсифаль становится сознателен относительно связи между страданиями Амфортаса и страданиями Спасителя, отмечает Кинзле. Миссия Парсифаля, о которой он ещё не имеет представления, состоит не только в исцелении Амфортаса, но также и в спасении Спасителя, в спасении святыни от рук, запятнанных грехом, утверждает Кинзле. Поскольку Вагнер чувствовал, что Бог должен обитать глубоко в сердце человека, использование композитором Стенаний Спасителя может быть интерпретировано буквально, по мнению Кинзле: как голос страдающего Бога, идущий из глубины человеческого сердца и подсознательный по отношению к самому человеку, и как зов, обращённый к Парсифалю, которой должен осознать свою миссию. (Кинзле, 124) Это осознание происходит в несколько этапов, по мнению Кинзле. Из попытки Кундри соблазнить его, у Парсифаля пробуждаются чувственные желания, на которые он реагирует принятием на себя страданий Амфортаса. Таким обра-

зом ему становится ясно, что удовлетворение сексуального влечения лишь усиливает эгоизм, который невозможно насытить, и он осознаёт универсальность страдания.

Согласно сценическим ремаркам, которые музыкальный ассистент Вагнера Хайнрик Поргес [Porges, Heinrich] внёс в партитуру во время репетиций к премьере, Вагнер заметил: «Теперь Парсифаль неожиданно провидит, что весь мир есть место жертвенной резни». [Jetzt sieht Parsifal auf einmal, wie die ganze Welt ein Schlachtopfer ist] В этот момент Парсифаль приходит к тому же осознанию, которое подвинуло Христа на жертвоприношение своей жизни, чтобы стать «искупительной жертвой» [Sühnungsopfer] для страдающего человечества, утверждает Кинзле. «Бог состоит в том, чтобы провидеть истину, а не только как вещи представляются» [Die Wahrheit zu sehen, nicht mehr den Schein der Dinge, macht den Gott aus], – признался Вагнер Козиме. Парсифаль тоже провидит эту истину. Так, он становится последователем Христа, он даже становится, в истинном духе Шопенгауэра, единым со Христом, заключает Кинзле. Оркестровые комментарии Вагнера подчёркивают это «мистическое единение» [unio mistica] предоставляя музыке Стенаний Спасителя сопровождать вспышки эмоций Парсифаля в разных формах. Сразу после слов Парсифаля «Амфортас! Рана! Она горит в моём сердце» [Amfortas! Die Wunde! Sie brennt in meinem Herzen] мы слышим Стенания Спасителя, между тем как Парсифаль поёт вслед за этим «О! Ужасные стенания!

Они вопиют из глубины моего сердца!» [Oh! Klage! Klage! Furchtbare Klage! Aus tiefstem Herzen schreit sie mir auf!]. Это должно относиться к стенаниям Амфортаса, считает Кинзле. Она припоминает выражение Вагнера о том, что Бог находится в глубине человеческого сердца, там, где Парсифаль чувствует эти стенания, из чего она решает интерпретировать музыку Стенаний Спасителя, которая звучит в этот момент, как намёк на Спасителя, или фигуру Христа. Стенания страданий Амфортаса оказываются едиными со страданиями Бога. Похожее заключение Кинзле делает и в отношении следующего пассажа, в котором звучит тема Стенаний Спасителя: «Я видел кровоточащую рану; теперь она кровоточит во мне!» [Die Wunde sah ich bluten, nun blutet sie in mir!]. Музыка, выражающая боль, вместе с темой Копья, приводит прямо к теме Вопля, которая внезапно обрывается. Если крик Парсифаля «О муки любви!» [O Qual der Liebe] подчёркнуты темой Вопля, то это подразумевает, по мнению Кинзле, что музыка содержит нечто большее, чем Парсифаль в состоянии выразить: это не муки сексуального влечения страдающего Амфортаса, которые приводят Парсифаля к психологическому провидению, но скорее (согласно сценическим ремаркам Вагнера) осознание мира как места священной резни, поэтому Кинзле и подразумевает также переживание Парсифалем стенаний Христа. На третьем этапе смысл чувств, испытанных Парсифалем, наконец становится ему понятным. Это понимание происходит к нему через

припоминание обнажения Грааля, которое Парсифаль при-
поминает, в этот раз с перспективы Амфортаса: «Он вперя-
ет свой взор на священный сосуд» [Es starrt der Blick dumpf
auf das Heilsgefäß]. Музыка повторяет, хотя и с изменени-
ями, наиболее важные моменты из монолога Амфортаса, в
котором тема Стенаний Спасителя и до этого играла значи-
тельную роль. (Кинзле, 125) Кинзле заключает, что слияние
переживаний Парсифаля в храме Грааля с плачем Амфор-
таса и обнажение Грааля приводит Парсифаля к осознанию
того, что это Христос, а не Амфортас, находится в центре
священнодействия: «Я слышу стенания Спасителя, плач над
осквернённым святилищем». [Des Heilands Klage da vernahm
ich, die Klage um das entweihte Heiligtum] Парсифаль слышит
слова, которые не были высказаны в Первом Акте, но толь-
ко звучали в музыке как намёк. Через страдания Амфортаса
Парсифаль в этот момент испытывает просветление мисти-
ческого характера. Это определяет подоплёку драмы, в ко-
торой участвует нераскрытый спаситель, каковым косвенно
оказывается Христос, утверждает Кинзле. (Кинзле, 126) Му-
зыка этого пассажа включает в себя реорганизацию и про-
тивопоставление тематических элементов из сцены Прича-
стия. Выражение «Плач Бога» [Gottesklage], слова Спаси-
теля, сопровождаются повторяющейся темой Причастия, с
начала фрагментированной, но впоследствии интегрирован-
ной. Прямая речь Христа сообщается здесь и делается более
рельефной, когда она обрамляется кавычками: «Искупи ме-

ня, спаси меня от рук, запятнанных грехом!» [Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!]

Впечатляющим является, по мнению Кинзле, описание встречи Кундри со Христом, которая, оставаясь комплексной в своём построении, полна несомненной трогательности. Кинзле находит, что уже в прелюдии к Третьему Акту многие отголоски темы Вопля в комбинации с темами Клингзора и Кундри предполагают, что Христос присутствует для противостояния противникам владений Грааля. Но «красивые слёзы», пролитые Божественным за позор человечества, были пролиты и за Клингзора, который совершил извращённое отрицание воли к жизни, насильно заставляя замолкнуть свои сексуальные порывы, а также и за Кундри, рассуждает Кинзле. Первые звуки, которые Кундри издаёт во Втором Акте, связываются со Стенаниями Спасителя: в том момент, когда она издаёт пронзительный крик, в оркестре звучит тема Вопля, предвосхищая её собственную характерную тему. Несколько позднее, вариация на тему Стенаний Спасителя сопровождает её тему «Тоски» [Sehnen]. Кинзле считает, что тема Стенаний Спасителя появляется здесь и далее в тех местах, которые касаются её надежды на искупление; эта тема подбадривает нас к наблюдению за причинным моментом её бесконечных реинкарнаций до того, как она являет смысл совершающихся событий Парсифалю: «Я видела Его – Его – и рассмеялась ... когда Его взгляд остановился на мне» [Ich sah ihn – ihn – und lachte . . . da traf mich sein Blick]. Текст

лишь намекает на чрезвычайную важность этой встречи, но музыка выражает уровень переживаний, который показывает, что воспоминание Кундри содержит в себе понимание, которое пришло к ней со временем, но которого ей не доставало в момент её встречи со Христом. Страдания Христа делаются явственными через характерный пассаж барабана, который уже играл заметную роль в первом представлении темы Стенаний Спасителя, а также через ритмически замедленную, формально сжатую тему Причастия. (Кинзле, 127) Когда она описывает взгляд Христа, остановившийся на ней, происходит психологически исключительный момент, который «инсценирован» с помощью музыки, замечает Кинзле. Кундри демонстрирует осознание сострадательной природы взгляда Христа и немного позже сообщает, что она знает о том, что её искупление связано с повторным переживанием взгляда, полного «любящего сострадания». На символическом уровне музыки, по мнению Кинзле, это повторное переживание происходит в Третьем Акте. (Кинзле, 128) После крещения Кундри звучат аккорды, ведущие к музыке «заповеди Страстной Пятницы» [Karfreitagszauber], звучащей в оркестре с добавочными акцентами (пиццикато у виолончелей), которая объединяется в экспрессивном ключе с темой Стенаний Спасителя. Спазм смеха у Кундри теперь сменяется на её слёзы. Музыка Страстной Пятницы выражает утопию мирного воссоединения человечества и природы, представленную через любящее милосердие страдающего Хри-

ста.

Много догадок и предположений было высказано по поводу Вагнеровского выражения «искупи Искупителя». Последняя музыкальная драма Вагнера заканчивается формулой «Высшее чудо спасения: искупление Искупителя» [Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser]. Тема Стенаний Спасителя звучит в последний раз после исцеления Амфортаса, на этот раз тесно переплетаясь с темой Копья: «Я вижу святую кровь, текущую от того, кто должен исцелить твою рану, и кто тоскует по родному источнику, истекающему из Грааля». [Der deine Wunde durfte schließen, ihm sah ich heiliges Blut entfließen in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle, der dort fließt in des Grals Welle] В этой сцене мы в очередной раз встречаемся с мистицизмом, напоминающим нам о традициях пиетизма. Смысл страданий Христа, сохранённый в крови, вызывается к жизни при воссоединении с копьём, и женственное начало соединяется с мужественным. Этот момент откровения опять являет мягкое свечение Грааля и исходящее сверху сияние. Возвращение копья и последующее воссоединение реликвий образуют «восстановление целостности» [restitutio in integrum], с объектами, совершающими полный цикл, отмечает Кинзле. Заключительная часть этого цикла наконец исцеляет боль и страдание, с которыми тема Стенаний Спасителя была связана на протяжении всей оперы. Каким же образом можно объяснить это загадочное выражение, «искупи Искупителя»? – интересуется Кинзле. В

контексте понимания Вагнером христианства, Кинзле предлагает следующее объяснение: музыка Стенаний Спасителя показывает нам продолжающееся циклическое страдание Христа, в то время как человечество вновь научается состраданию, со Христом, страдающим вместе с человечеством. В этой мысли, искупление человечества есть также и искупление Христа, отмечает Кинзле. Но это лишь одна из граней большего комплекса идей, по её словам. Задуманный результат добровольного деяния страдания достигается через имитацию. В начале драмы мы узнаём, что Амфортас и рыцари Грааля не смогли следовать примеру Христа с его любящем состраданием. Они пребывали в изоляции и стали жертвами чувственного соблазна и эгоистической любви к себе. Они отвечали на вызов Клингзора с недостойной их жестокостью. Поэтому они подорвали спасительное деяние Христа. Когда же Парсифаль принимает на себя конфликты отягчённых осознанием вины Кундри и Амфортаса, таким образом достигая возможности искупить их грехи, он, тем самым, восстанавливает силу спасительного деяния Христа, утверждает Кинзле. Парсифаль становится, как Вагнер описывает это в своём письме к Матильде Везендонк, «искупителем мира». Более того, он искупляет самого Искупителя, и становится «искупителем Искупителя» [Erlöser dem Erlöser]. (Кинзле, 129) Это многослойное искупление и есть то, что музыка стремится выразить, когда мы слышим последние слова драмы, объясняет Кинзле. «Высшее чудо спа-

сения» использует вариацию темы Пророчества, «невинный простак, ставший мудрецом через сострадание», – чудо, которое свершилось через Парсифаля. Тема «искупитель Искупителя» использует, по контрасту, вариацию темы Причастия и может быть интерпретирована как выражение искупления Христа, по мнению Кинзле. Эта тема белее не ведёт к фигуре Боли; вместо этого мелодия ведёт ввысь, к диатонической резолюции. В этом контексте Парсифаль и Христос оказываются неразрывно связаны вместе – Парсифаль оказывается как невинным простаком, ставшим мудрецом через сострадание, так и искупителем Искупителя. Он есть имитация Христа и завершает деяние Христа о спасении через имитацию, делает заключение Кинзле. Эта схожесть становится впервые явной тогда, когда Парсифаль возвращается с обрётённым копьём после долгих странствий, неосквернённый. В этой сцене тема Причастия звучит в первый раз без следов страдания и стенания. Окно в иной мир – в «нирвану», к которой стремилась Кундри – открывается на короткое мгновение. Эта музыкальная вставка звучала однажды, в конце литургии Грааля в Первом Акте, напоминает Кинзле. Теперь она заканчивает цикл перерождений и Кундри вступает в вечное присутствие божественности, что приоткрывается на мгновение в церемонии Грааля. Мелодия темы Причастия, теперь свободная от страдания, несёт на себе последние слова драмы: «искупитель Искупителя» [Erlösung dem Erlöser].

Представляется ли *Парсифаль* как христианская музыкальная драма? Кинзле решает ответить «нет» на этот вопрос, если рассматривать последнюю оперу Вагнера как поддержку догм церкви, будь то протестантская или католическая. Однако, у неё есть и положительный ответ, если следовать серьёзно хитросплетёнными путями средневекового и современного мистицизма как компонентами христианкой традиции. (Кинзле, 130) Мистицизм Вагнера исходит частью от философии Шопенгауэра и в этом отношении есть мистицизм без Бога. *Парсифаль*, таким образом, задаётся вопросом о возможности существования какой бы то ни было религии в нерелигиозную эпоху, заключает Кинзле. Как *Кольцо Нибелунгов* и *Мейстерзингеры из Нюрнберга*, *Парсифаль* пытается спасти идеалы эпохи революций через искусство. Эти идеалы, между тем, подверглись у Вагнера значительным изменениям. В своей последней музыкальной драме Вагнер представляет этику ненасилия и выступает в защиту мирного воссоединения человечества и природы. Его попытка создания синтеза индийских и христианских верований, предпринимает межрелигиозный диалог, который продолжается по сей день. Вагнер был сознателен относительно проблематичной природы такого утопического воззрения. Его устремления за метафизическими решениями нашли своё место в его музыке, где звучащая версия «нирваны» представляется в некоторой степени разумной. Как выражение этой утопии, загадочная фраза «искупитель Иску-

пителя» может звучать как утверждение, или мы можем толковать её как призыв предпринять искупление Искупителя, предлагает Кинзле.

Среди поклонников Вагнера, в особенности поклонников *Кольца Нибелунгов*, можно найти Фридриха Ницше, для которого образ Зигфрида представлялся замечательной иллюстрацией философии Ницше. Однако, Ницше подвергает жёсткой критике Парсифаля Вагнера в своём эссе «Ницше против Вагнера» [*Nietzsche contra Wagner*] (1895). Карол Кусак отмечает, что невинность Парсифаля, противостояние сексуальным хитростям Кундри и Цветочных Дев, исцеление Амфортаса и принятие роли короля Грааля в заключительной сцене оперы, – всё это было глубоко оскорбительным для Ницше, который не признавал главного героя, каким является Парсифаль, – христианином, антисексуальным и отрицающим жизнь. (Cusack, Carole M.; "Wagner's *Parsifal*: Christianity, celibacy, and the medieval brotherhood as ideal in modernity", далее в тексте как Кусак) Кусак цитирует Бернарда Виллса [*Wills, Bernard*], предпринявшего анализ критики Ницше и который соглашается с тем, что «опера поддерживает христианскую (или буддистскую) концепцию человеческой жизни и природы как требующую искупления», которое «в противоположность требованию Ницше, настаивающего на том, что всякая жизнь утверждается в своей негативности и разрушительности в равной мере как и в творче-

стве и в выгоде ... Ницше не мог принять этику сострадания имея в своём сердце такое видение мира...» (Wills, Bernard; "The Case of Nietzsche: A Wagnerian Riposte," стр. 41, далее в тексте как Виллс).

Кусак трактует два образа оперы, Амфортаса и злого волшебника Клингзора как представителей христианства и ислама соответственно. Первый Акт устанавливает параллель между страданиями Амфортаса и страданиями Христа, а также между функцией Грааля поддерживать жизнь в мёртвом Титуреле и спасительной силой Святого Причастия в католическом христианстве, что было замечательно проанализировано Ульрикой Кинзле. Рана Амфортаса была приобретена им через незаконное совокупление, и развязка оперы приносит исцеление. Как замечает Виллс, «Рана Амфортаса (его чувственность) начинает кровоточить каждый раз, когда он обнажает Грааль, как некая пародия на пролитие Христовой крови...» (Виллс, 41) Вагнер устанавливает местопребывания горы Монсальват и замка Клингзора в Испании, а с этим разделением на католический Север и мусульманский Юг ясно различимо, аргументирует свою точку зрения Кусак. По её мнению, Клингзор и его владения ясно идентифицируются с мусульманской Аль-Андалузией, средневековыми исламскими владениями Альгамбры [Alhambra] и Великой мечетью Кордовы, где элегантные здания и прекрасные сады населены врагами христианства. Рыцари Грааля представляют отделение Ордена Тамплиеров, которые вое-

вали в крестовых походах в средневековом Среднем Востоке против армий ислама. По приближении Парсифаля к замку Клингзора волшебник призывает Кундри и тех рыцарей, которые предали Грааль и подпали под его магию, на битву. Когда Парсифаль побеждает рыцарей в сражении, Клингзор создаёт при помощи магии сад и собрание Цветочных Дев, чтобы соблазнить его. Сад и Цветочные Девы усиливают мусульманский характер персонажа Клингзора, считает Кусак: сад «наполняет сцену тропическими растениями и пышным цветением», а Цветочные Девы похожи на небесных непорочных дев, обещанных верному мусульманину в раю. Кундри без сомнения не христианка, хотя она и не идентифицируется с исламом. Клингзор атакует Парсифаля с копьём, но тот захватывает копье и совершает с этим копьём символ креста. Иллюзорный замок исчезает, бессилен против мощи Христа. Противопоставление христианства и ислама во Втором Акте и исчезающий замок оказываются элементами, которые Вагнер заимствовал из средневековой истории и средневековой литературы, делает заключение Кусак, соглашаясь с большинством исследователей источников оперы.

Привлекает внимание Кусак и отсутствие женских персонажей в *Парсифале*, за исключением Кундри. Кундри разделяет имя с волшебницей Кундрией из романа Эшенбаха «Парциваль», но по большей части является порождением фантазии Вагнера, отмечает Кусак. Она обречена на извечную жизнь, как Летучий Голландец и Странствующий

Иудей из фольклора, её предыдущими существованиями были, согласно Вагнеру, жена царя Ирода, который совершил усекновение головы Иоанна Крестителя, Иродиада. В опере она служит Клингзору, который пользуется её сексуальностью с целью привести рыцарей Грааля и их короля Амфортаса к разрушению. По мнению Кусак, три взгляда на персонаж Кундри проливают свет на её функцию в опере: во-первых, как персонаж, происходящий от «Отвратительной Дамы» средневековой литературы, чья роль состоит в том, чтобы обеспечить политическое могущество будущему королю, который выказал ей учтивость; во-вторых, как кающаяся блудница в христианской традиции в образе Марии Магдалены, которая отказывается от сексуальности во имя искупления; и, наконец, антисемитская фигура женского Жида, проклятая прожить много жизней, потому что она смеялась над Иисусом, умирающим на кресте. Как Отвратительная Дама, Кундри Первого Акта *Парсифаля* представляет запуганную и презираемую фигуру, подозрительную женщину, которая, тем не менее, пытается помочь братству Грааля, и которой оказывает уважение стареющий Гурнеманц, обладающий знанием о Граале и его защитниках, Титуреле и Амфортасе, чего недостаёт более юным членам братства. В Третьем Акте Гурнеманц, ставший отшельником, встречает Кундри спустя много лет. Она настаивает на том, что её единственным желанием является служение Граалю, тем самым являя образ кающейся Магдалены. Её предыдущая

сексуальная связь с Амфортасом (который вызывает в памяти Кусак образ Христа) может также отражать эзотерическое понимание Марии Магдалены как супруги или возлюбленной Христа, размышляет Кусак. Парсифаль, Гурнеманц и Кундри предвосхищают похороны Титуреля: Парсифаль совершает обряд крещения Кундри в источнике. Природа восстановлена, когда долина расцветает в день искупления после празднования Страстной Пятницы. Портретирование Кундри в образе еврейки и настояние Вагнера на её крещении важно, как это следует из его отношения к еврейскому дирижёру Герману Леви, который был должен дирижировать премьеру оперы, настаивает Кусак. Патрон Вагнера король Баварии Людовик Второй поддерживал Леви и напоминал Вагнеру, что назначение Вагнера на пост руководителя оркестра в Мюнхене зависит от позиции Леви как дирижёра оперы. Вагнер поначалу согласился, но во время последнего представления *Парсифаля* Вагнер завладел дирижёрской палочкой Леви и сам дирижировал последний акт. Вагнер был вне себя от того, что король Людовик Второй не разделял с ним его омерзения в отношении Леви как дирижёра на премьеру оперы. Так, *Парсифаль* является оперой искупления, но, как заметил Мартин Б. Шихтман [Schichtmann, Martin B.], это ещё и «аллегория возвращения к жизни арийского христианства – а с этим славной, хотя в нынешнее время поблёклой, истории Германии». Поэтому еврейская идентификация Кундри и её смерть как принявшей христианство че-

рез крещение, имеют ключевое значение для замысла музыкальной драмы Вагнера, заключает Кусак.

Насколько серьёзно рассматривал Вагнер своего *Парсифаля* как альтернативу догматичной религии? – задаётся вопросом Кусак. Сосредоточение на христианстве в своей последней опере и его настоятельное желание, чтобы она была поставлена только на сцене специально воздвигнутого для этого театра в Байройте со всеми намерениями и целями религиозного служения, – все эти аргументы подтверждают, по мнению Кусак, что композитор представлял себе *Парсифаля* как глубоко духовное музыкальное произведение, которое должно служить функции религиозного действия в жизни тех, кто свидетельствует этому действию. С самых первых представлений оперы зрители сообщали о религиозных или духовных переживаниях. Вагнер представляет в *Парсифале* католическую мессу, а описание раны Амфортаса и страдания, нанесённые ею, разделяют эстетику с католическим культом святых и реликвий, утверждает Кусак. С законом об эмансипации католиков от 1829 года католицизм являл себя как могущественная сила для проявления эмоционального христианского переживания. Интерес романтизма к живописным средневековым руинам и к экзотическому католицизму, который они пробуждали, а также просветительские ценности политической свободы, создали пространство для принятия лично удовлетворяющих форм религиозной набожности, которые комбинировались с возрастающим ин-

тересом к ритуалам, возрождающим средневековые религиозные формы, включая паломничество, поклонение реликвиям и монашество. Культурное наследие эпохи Просвещения восемнадцатого века содержит следующие элементы, по мнению Кусак: веру человека в силу разума; отрицание христианского утверждения о первородном грехе; предположение того, что человек рождён свободным и добрым; критику всех источников власти, включая религиозные институты и правительства; пропаганду науки как проверенного источника истинного знания; интерес в правах человека среди групп, прежде исключённых из власти имущих (например, рабов и женщин), – интерес, который разжёл движение за демократические перемены. Эти элементы расценивают религию как личностное предприятие, которое включает в себя личностный выбор и следование этому выбору для каждого индивида, а также государство, как мирская конструкция, которая обращается ко всем религиям одинаково. Амбивалентность Вагнера по отношению к средневековому и современному является для Кусак очевидной из его собственного жизненного пути, который включает в себя неадекватные сексуальные и семейные структуры, а также вызывающую позицию по отношению к государству и церкви. Для Кусак, молодой радикал Вагнер, стоящий рядом с революционным анархистом Михаилом Бакуниным на баррикадах Дрездена в 1848 году, обернулся в придворного, зависящего от потомственного монарха Баварии Людовика Второго, а его заме-

чательные оперные героини все умирают после достижения искупления героя, общества или мира.

Оценка Вагнером своей собственной гениальности, глубина его музыкальных драм и претензии священнодействия в специально для этого построенном фестивальном зале [Festspielhaus] в Байройте, привели его к заключению, что его музыкальная драма [Gesamtkunstwerk] может стать религией современности. Последняя опера Вагнера, *Парсифаль*, может служить как религия, соглашается с Вагнером Кусак.

Не все исследователи творчества Рихарда Вагнера выражали восторженное отношение к его музыке и его высказываниям в печатных публикациях. Поэтому представляется разумным рассмотреть творческий профиль Вагнера в критическом аспекте.

Критический аспект.

Теодор В. Адорно начинает свой критический анализ творчества Вагнера с описания его социального характера, – того Вагнера, которого знала германская общественность, а именно Вагнера-антисемита. Самовосхваление и помпезность, по словам Адорно, – черты всего творчества Вагнера и эмблема фашизма – произрастают из преходящей природы буржуазного терроризма, из инстинкта смерти, свойственно-го провозглашающему себя героизму. Человек, стремящийся к обеспечению бессмертия уже в своей жизни, продолжает Адорно, сомневается в том, что его достижения переживут его, поэтому он празднует свои собственные поминки с праздничной церемонией. Вагнер, по мнению Адорно, видел себя в свои поздние годы творцом, чьё «творчество более зрелого артистического развития» достигло «гармонии между двумя тенденциями» его раннего периода, а именно необузданной сексуальности и идеала аскетизма. Но эта гармония достигается во имя смерти. Аскетизм и бунт объединяют свои силы против нормы. (Adorno, Theodor W.; «In search of Wagner», стр. 4, далее в тексте как Адорно) Уже через несколько недель после того, как Вагнер бежал из Дрездена, где он принимал участие в восстании Бакунина, он пишет Листу с просьбой о том, чтобы тот обеспечил ему гонорары от Великой Княгини Веймара, Князя Кобурга и Прин-

цессы Пруссии, отмечает Адорно. (Адорно, 6) Замечательно то, что даже в официальных революционных текстах Вагнера король играет положительную роль. По мнению Адорно, в своей роли просителя Вагнер нарушает табу буржуазной рабочей этики. Он оказывается ранним примером изменяющейся функции буржуазной категории индивидуальности. В своей безнадёжной борьбе против сил общества индивид стремится избежать собственного разрушения, идентифицируя себя с теми самыми силами и рационализируя смену направления как истинное индивидуальное осуществление. Даже в свои поздние годы Вагнер выказывает эту комбинацию зависти, сентиментальности и разрушительности. В своём Байройтском периоде личность Вагнера приобретает облик диктатора, утверждает Адорно. (Адорно, 7) Эта тенденция была особенно заметна в том, как он обошёлся с еврейским дирижёром *Парсифаля*, Леви, о чём упоминает Кусак. Если как жертва Вагнер ищет симпатии и переходит от бунтовщиков к правителям, то по отношению к другим жертвам он выказывает презрение. (Адорно, 9) В этой связи Адорно цитирует Парсифаля: Клингзор, этот Альберик христианского космоса, оказывается высмеянным Кундри с её вопросами. «А ты невинен?», также и рыцари Грааля оказываются на стороне Розы Ада [Кундри] подвергая его посмеянию:

Руку насилия он наложил на себя

Затем обратился к Граалю –
Страж изгнал его с презрением.
(*Парсифаль*, Акт Первый).

(Адорно, 10) Но у зрелого Вагнера не находится власти, которая бы отменила приговор. Вместо этого мы имеем чувство юмора Вагнера, констатирует Адорно. По его мнению, вагнеровский юмор выказывает жестокое обращение. Вагнер, по словам Адорно, приводит к жизни наполовину забытый юмор раннего буржуа, который однажды унаследовал смех дьявола, но теперь остаётся замороженным между жалостью и проклятием. Это не только тот факт, что бедный дьявол высмеивается; в ажиотаже, созданном смехом за его счёт, память о несправедливости, из-за которой он страдал, уничтожается, утверждает Адорно. Использование смеха для приостановления справедливости становится обесцененным до мимоходного упоминания несправедливости. Вагнер находит примеры этого в сказках германской традиции. Ни одна из них не подходит лучше, чем история о еврее в ежевичном кусте. «Теперь, когда еврей стоял там, пойманный в ежевичном кусте, достойному парню вдруг пришла в голову озорная идея: он взял свою скрипку и начал играть на ней. В тот же миг еврей начал дёргаться и подпрыгивать; и чем веселее играл парень, тем лучше плясал еврей.» (Адорно, 11) Адорно продолжает ассоциацию: музыка Вагнера, как достойный парень из германской сказки, отно-

сится похоже к злодеям, и комичность их страдания не только доставляет удовольствие тому, кто наносит его; она также заставляет умолкнуть вопросы о справедливости и молчаливо представляет себя как ультимативную власть. В своих личностных отношениях этот аспект чувства юмора Вагнера отталкивал как Листа, так и Ницше, отмечает Адорно. Но наиболее мрачной тайной юмора Вагнера, по мнению Адорно, является то, что он обращает свой юмор не только против своих жертв, но и против самого себя. Это не здоровый цинизм человека, который являет нам бренность творения, напоминая человеку его животную природу, но разрушительный цинизм персоны, которая чувствует, что единение природы лежит в том факте, что все – люди и звери, жертвы и судьи – заслужили своё падение; персоны, которая смеясь легитимирует падение жертвы, выказывают тем самым своё собственное уничтожение. (Адорно, 12) Сестра Ницше отмечает, что Вагнер однажды в гневе провозгласил, что «германцы не хотят более иметь дела с языческими богами и героями; всё, что они хотят видеть – это что-нибудь христианское». Не менее важным, чем вопрос о связи между постановкой *Парсифаля* и экономическими интересами основателя Байройта, оказывается жест самопожертвования, считает Адорно: Вагнер не только бессовестно попрошайничает, он готов ещё и к обвинению самого себя в обмане и, таким образом, почти добровольно играет на руку Ницше. Автор *Парсифаля* признаёт себя в облике Клингзора и девиз

«Искупи Искупителя» приобретает неприятный оттенок, отмечает Адорно. Противопоставление между высмеиванием жертвы и самооклеветанием есть также утверждение антисемитизма Вагнера, по мнению Адорно. Его антисемитизм разделяют и другие представители Германского Социализма 1848 года, как их окрестил Маркс. Но вагнеровский антисемитизм рекламирует себя в персональной идиосинкразии, упорно отказывающейся от любых переговоров. Это и есть основа юмора Вагнера, заключает Адорно. (Адорно, 13) По его словам, Вагнер преследует жертв своего юмора вплоть до их биологической природы. (Адорно, 14) Даже самого себя он видел только чуть-чуть не ставшего карликом. Ницше знал секрет идиосинкразий Вагнера, отмечает Адорно, и уничтожил их проклятие, дав им имя. Власть идиосинкразии, обычно проявляющая себя прежде всего как личностная сфера, в случае с Вагнером оказывается также владением социальным и универсальным. Непроницаемая мистерия его слепой нетерпимости коренится в не менее непроницаемой тайне процессов, происходящих в современном ему обществе. Один аспект его отвращения к евреям лежит в его фантазии относительно их универсальной власти. В своём эссе «Прояснение относительно иудаизма в музыке» Вагнер приписывает все формы противления его работе выдуманым им еврейским интригам; тогда как в действительности его творчество было активно поддержано Мейербеером [Meyerbeer, Giacomo], в глазах Вагнера главным интриганом

против него, вплоть до того дня, когда Вагнер открыто и публично выступил против него. (Адорно, 15) Если в социальном жизненном процессе «окостенение отношений» становится второй природой, то это именно та вторая природа, на которую пялится Вагнер, принимая её за первую, язвительно заявляет Адорно. Он цитирует Вагнера: «Когда мы стремились к освобождению евреев, мы в самом деле были последователями абстрактного принципа, а не конкретного дела: да и весь наш либерализм был не особенно светлый ментальный спорт – ведь мы боролись за свободу для народа без знания этого народа, нет, даже не желая иметь истинного контакта с ним – так, наша решимость предоставить равные права евреям была скорее стимулирована общей идеей, нежели какой-либо настоящей симпатией; ведь со всеми этими речами и текстами в пользу освобождения евреев мы всегда инстинктивно чувствовали отвращение к живому, оперативному контакту с ними.» (Адорно 16) Его ненависть настолько экстремальна, утверждает Адорно, что Вагнер даже вынашивал идею уничтожения евреев. Он отличается от своих идеологических наследников только в том, что он приравнивает уничтожение к спасению. Адорно находит у Вагнера марксистскую идею социального освобождения евреев как освобождение общества от мотивации прибыли, символическими представителями которой они являются, переплетающейся с идеей уничтожения самих евреев. Он не останавливается на простом исчезновении самого ненавидимого им

народа: «Если наша культура разрушена, то это небольшая потеря; но если она разрушена евреями, то это становится бесчестием». (Адорно, 17) Форма существования, которая стремится к уничтожению евреев, осознаёт, что она сама не способна на искупление, делает заключение Адорно. Поэтому её собственное разрушение трактуется как конец мира, а евреи представлены как носители обречения. В своей кульминации буржуазный нигилизм есть также желание уничтожить саму буржуазию.

Адорно приводит слова Томаса Манна [Mann, Thomas] о Вагнере: «... если приглядеться более пристально, со страстью и восхищением, можно сказать – рискую быть непонятым – что искусство Вагнера оказывается продуктом дилетантизма, хоть и монументальным, благодаря высочайшим усилиям силы воли и интеллекта, и возвышенным до уровня гения. Идея объединения искусств сама по себе дилетантна и при отсутствии невероятных усилий, приложенных к объединению искусств его ошеломляющим гением выражения, эта идея оставалась бы на уровне дилетантизма. Есть нечто сомнительное в его отношении к искусствам; пусть это звучит сумасшедше, но есть в этом нечто неартистичное.» (Адорно, 18–19) Адорно продолжает далее рассуждения Манна о дилетантизме Вагнера. Вагнер не только затруднялся в достижении определённого стандарта достойной музыкальности, по словам Адорно, – его архетипы как составные элементы его творчества лишены изначальных отноше-

ний к своему материалу. Путь этого развития представляет собой полёт энтузиаста от дилетантизма к трансцендентным владениям за огнями рампы, довольно так же, как он бежит от мира жертв, к которому он принадлежит. (Адорно, 20) Вагнер, считает Адорно, всегда сохранял дерзновенную готовность к познанию того, что типично для личности, которая имитирует то, что уже опробовано и проверено. По мнению Адорно, черты дилетантизма в персонажах Вагнера неотрывны от черт его конформизма, от его намеренного сговора с публикой. Вознесённый на трон в качестве дирижёра он смог усилить этот сговор, сохраняя в то же время видимость сильной индивидуальной оппозиции, а также он смог установить власть импотенции в сфере эстетики. Он не только принял буржуазную профессию дирижёра, он оказался также первым композитором, который написал музыку для дирижёра в грандиозном стиле. Для Адорно важно, что музыка Вагнера задумана в понятиях жестов, совершающих дирижёрские движения и сама идея отбивания такта оказывается фундаментальной для неё. Через такую систему жестов социальные импульсы Вагнера переводятся в музыкальную технику. Если даже в его время композитор уже был лирически отдалён от слушателя, то тенденция вагнеровской музыки стремится завуалировать это отстранение, привлекая публику к произведению как один из элементов этого «эффекта» отстранения, замечает Адорно. Как защитник этого эффекта, дирижёр оказывается ещё и защит-

ником публики в мире. Как отбиватель ритма, однако, композитор-дирижёр предъявляет публике претензии террористического характера. Демократическая заботливость относительно слушателя трансформирована в молчаливое соглашательство с властью дисциплины: во имя слушателя тот, чьи чувства совпадают с ритмом, отличным от ритма музыки, принуждается к молчанию. С самого начала отстранение от публики неразрывно от расчёта эффекта, производимого на публику; лишь слушатели, чьи социальные и эстетические установки отстранены по возможности дальше от установок артиста, как это оказывается при позднем капитализме, – лишь те слушатели могут стать конкретным объектом расчётов артиста, заявляет Адорно. (Адорно, 21)

Среди функций лейтмотива можно найти, помимо эстетической, также и функцию потребления, нечто вроде функции рекламы: предвосхищая универсальное использование массовой культуры в более позднее время, когда музыка создаётся для того, чтобы её помнили, как шлягер; музыка у Вагнера, между тем, склонна к тому, что она легко забывается. Лейтмотив Вагнера определяет отсутствие истинно конструированных мотивов в пользу некоторого рода ассоциативных процедур. То, что психологи следующего века будут называть Эго-слабостью, уже оказывается предсказанным в музыке Вагнера. Штуерманн [Steuermann, Eduard] сравнивает Вагнера с Венским классицизмом и находит, что музыка Вагнера напоминает слушателю, который прислушивается к

ней на далёком расстоянии, тот же эффект, какой производит живопись импрессионистов, требующая созерцания на большем расстоянии, чем это обычно было принято. (Адорно, 22) Адорно продолжает мысль Штуерманна: слушать на далёком расстоянии также значит слушать менее внимательно. Слушатели этих гигантских произведений, которые продолжаются в течение многих часов, предполагаются не в состоянии оставаться внимательными – нечто подобное можно наблюдать, когда добропорядочный гражданин испытывает усталость от свободного времени. И пока он позволяет себе быть унесённым потоком, музыка, представляясь как свой собственный импресарио, обрушивает на него бесконечные повторения, чтобы пригвоздить свой смысл до конца. Это оказывается возможным, отмечает Адорно, потому что это задумано с точки зрения дирижёра. С Вагнером примат дирижёра в композиции остаётся бесспорным. Адорно цитирует Альфреда Лоренца [Lorenz, Alfred]: «Для артиста, который может освободить себя от академических исследований партитуры в своём доме для того, чтобы дирижировать оркестром, решение проблемы отношений между формой произведения и выражением его смысла становится очевидными. Сначала артистически, интуитивно, через музыкальный темп самого произведения; а затем рационально, как следствие нужды достижения полного контроля над произведением, запоминая его наизусть.» (Адорно, 22) Творчество Вагнера, между тем, в реальности предоставляет основание для

предположения, что Вагнер-дирижёр в своём анализе и ре-продукции музыки предпринимает то же странствие, что и Вагнер-композитор при создании этой музыки, но в противоположном направлении. Вся структура музыки, оказывается сконструированной прежде всего на основаниях ритма, который затем был заполнен; на огромных промежутках, в особенности на ранних этапах актуального стиля музыкальной драмы, время оказывается некоторым типом абстрактной структуры. Весь *Лоэнгрин*, по мнению Адорно, за исключением крохотных эпизодов, написан в равномерном темпе, как если бы равномерность ритма позволяла охватить всю сцену целиком в одном взгляде, вместо того чтобы упрощать частичные суммирования через «отмену». Адорно опять обращается за помощью к Лоренцу: «Если Вы полностью овладели главной работой во всех её деталях, Вы иногда переживаете мгновения, когда Ваше осознание времени неожиданно исчезает и всё произведение представляется чем-то, что можно охарактеризовать как «пространственное», где всё представляется в сознании одновременно и отчётливо.» (Адорно, 23) В отличие от симфонического метода, использование Вагнером ритма для контроля времени абстрактно, заявляет Адорно; это не более чем идея времени, – как нечто, выраженное темпом и только потом спроецированное на большие периоды. Если формальное разделение на периоды приносит пользу исполнителю как возможность разделения музыкального континуума на опреде-

лённые секции, для композитора использование ритма представляется фаллическим методом править пустым временем, с которого он начинает, поскольку мера, на которую он разделяет время, исходит не от музыкального содержания, но от самого овеществлённого порядка времени, объясняет Адорно. Открытие Лоренцем пространственности времени у Вагнера есть иллюзия, по словам Адорно: абсолютное господство ритма может быть достигнуто только во второстепенных, нехарактерных секциях, и многочисленные жалобы на мелодическую слабость Вагнера имеют своей основой не прямое отсутствие «идей», но жест, отмеряющий ритм его произведения, утверждает Адорно. Отпечатки, которые это оставляет на произведении, явственны в претенциозных элементах музыкального сопровождения, которое пронизывает всё произведение: это орнаментальность, сигналы и фанфары. Они выживают среди детально оркестрованного стиля, в который они привнесены как осадок. Там, где абстрактный ритм добивается возвышения над музыкальным содержанием, там появляется опять формула музыкального сопровождения; в поздних работах Вагнера они приобретают форму истинного противовеса хроматизму. С отсутствием мелодической ясности *parlando* речитатива привносит свой эффект к такой жестуляции по направлению гармонии, замечает Адорно. Музыка Вагнера впадает в до-лингвистическую форму, без того, чтобы быть в состоянии отрешить себя от любых лингвистических элементов. «Театральность» Вагне-

ра, этот отталкивающий аспект его композиций – которую Поль Беккер [Bekker, Paul] диагностирует как самое ядро вагнеровского искусства – основана на этой регрессии и Адорно соглашается с этим мнением. (Адорно, 24)

Ошибки композиционной техники в музыке Вагнера, по мнению Адорно, всегда исходят от того факта, что музыкальная логика, которая везде предполагалась быть материалом его времени, смягчена и заменена скорее на некую жестикуляцию, как агитатор заменяет лингвистическими жестами дискурсивное изложение своих мыслей. Элемент жеста у Вагнера не является выражением целостности человека, как он утверждал, но оказывается рефлексией, имитирующей конкретизированную отчуждённую реальность, оспаривает Адорно. Вагнеровские жесты с самого начала были задуманы как инсценированные воображаемые реакции публики – её шёпот, её аплодисменты, её триумф самоутверждения или волны её энтузиазма. Дирижёр-композитор представляет и в то же время подавляет требование буржуазного индивида быть услышанным. Он выступает представителем каждого и всех, требуя состояния бессловесного подчинения во всём. Но две вещи несовместимы, по мнению Адорно; отчуждённая отстранённость не может быть согласована с интимностью, которая в форме вагнеровской выразительности разбивает на мелкие осколки любую сущностную субъективность. Именно в этом музыка Вагнера наталкивается на самое острое противоречие, как техническое, так и социаль-

ное. (Адорно, 25)

Метод, который Вагнер использует для объединения интимности и объективности, есть секвенция. С помощью секвенции оказывается возможным придать схеме абстрактных симметричных отношений с их панорамной архитектурой форму некоторой конкретной временной структуры, утверждает Адорно. Вагнеровский жест становится «мотивом» в тот миг, когда он составляет часть секвенции. (Адорно, 26) Использование Вагнером секвенции оказывается самым сильным контрастом, который можно себе представить по сравнению с симфонической секвенцией Бетховена. Его секвенция принципиально исключает аналитическую инструментальность Венского классицизма, считает Адорно. Жестикуляция может быть повторяема и умножена, но её невозможно «развить». Венская антифония преобразовала любую природу жеста в интеллектуальное развитие. Соната и симфония обе делают время своим субъектом; через содержание они сообщают его и заставляют манифестировать себя. Если в симфонии пассаж времени конвертирован в момент, то по контрасту с этим вагнеровский жест, по существу, неизменный и безвременный, заявляет Адорно. Бессильно повторяя себя, музыка оставляет борьбу во временных рамках, совершенства которой она достигла в симфонии. Попытка создать некоторую форму повторяя жесты, полные выразительности, оказывается тупиком. Каждое повторение жеста избегает необходимости создать музыкаль-

ное время; они лишь организуют себя как есть во времени и не являются частью временного континуума, который они якобы составляют. Повторение жестов навязчиво, но повторение выражения является тавтологией. (Адорно, 27) Протяжённости Вагнера, его *longueurs*, или многоречивость, которая естественна для жалующегося, льстивого обращения, изобретается по-новому в микрокосмосе его музыкальной формы. Выразительность фабрикуется благодаря повторяемости и драматизации жеста. Встроенный во всю структуру и овеществлённый таким образом миметический импульс вырождается в простую имитацию и ультимативно в полнейшую ложь, настаивает Адорно. Так, элемент лживости в выразительности Вагнера может быть прослежен вплоть до самых корней его композиторской практики. Там, где форма не сохраняется, содержание также затрагивается. В сомнительных услугах за услуги между жёстами, выразительный и структурный элементы, которые питают форму Вагнера в ожидании появления некоторой формы эпической общности, создают округлённое и полное целое интимного и внешнего, считает Адорно. По его словам, музыка Вагнера симулирует это единение внутреннего и внешнего, субъекта и объекта, вместо того чтобы создавать образ разрыва между ними. Таким путём процесс композиции становится агентом идеологии ещё до того, как эта идеология импортируется в музыкальную драму через литературу. Нигде это более очевидно, как в тех пассажах, где музыка воспеваает персонажи

и приписывает им благородную чистоту и невинность. Желание характеризовать, которое конвертирует музыкальный жест в носителя такого выражения, неизменно привносит элемент отражения и, таким образом, всегда представляет чистоту и невинность, как бы восхищаясь собой в отражении зеркала, что сводит на нет их эффект, замечает Адорно. (Адорно, 28)

Сам факт повторения чего-либо в одинаковой форме несёт в себе элемент отражения. Когда желание выразить что-либо возникает во второй раз, это становится комментарием к самому себе. Сила Вагнера, признаёт тем не менее Адорно, доказывает себя в его усилиях овладеть противоречиями, которые для человека с его техническим опытом должны были являть себя на каждом шагу. Использование Вагнером волны как формы есть его попытка музыкального разрешения противоречия между выражением и жестом задолго до того, как он рационализировал это противоречие в терминах философии Шопенгауэра. (Адорно, 30) Вечность вагнеровской музыки, как и его поэмы *Кольцо*, есть нечто, утверждающее, что ничего не происходит; это состояние неизменности, отрицающей всю историю, противопоставляя ей молчание природы. Ничего не изменилось; но это и есть динамика индивидуальных частей, которые восстанавливают бесформенное первичное состояние. Силы, выпущенные на волю, приходят в состояние неизменности и соединяются с теми силами, которые они подразумевались

побороть. Это более явно выражено в формальных принципах, лежащих за его музыкой, чем в его философских утверждениях, по мнению Адорно. В противоположность Шопенгауэру, однако, Вагнер создаёт успокаивающее равновесие, эстетическое освящение всего, что нетерпимо в актуальной социальной реальности, от которой его творчество пытается освободиться. В музыке Вагнера на уровне деталей в действительности нет ничего для анализа, констатирует Адорно. (Адорно, 31) Вагнер знал о наличии мотивов и форм больших масштабов – но темы были ему неизвестны. Повторения выступают как развитие, транспонирование как тематическая работа, а лирическая ария, в сущности, неповторимая, используется, как если бы она была танцем. Тогда как музыка Вагнера постоянно производит видимость, ожидание и требование чего-то нового, честно говоря, ничего нового в ней не происходит, заявляет Адорно. Идентичные материалы призваны вызвать впечатление, что они представляют нечто новое и таким образом сменяют абстрактную очередь тактов на диалектическую продолжительность содержания, его внутренней историчности. Форма Вагнера, заключает Адорно, есть пустая скорлупа: её протяжённость во времени, которое она требует, оказывается недостоверной. Формы Вагнера – даже парадоксальная Такт-форма, которая отрицает течение времени, в котором она продвигается – все эти формы не принимают во внимание само время. Его музыка звучит, как если бы время было бесконечно, но её эф-

фект состоит лишь в том, чтобы заполнить собой часы, чтобы привести их обратно к началу. (Адорно, 32)

Если музыкальная форма у Вагнера подчинена ритму дирижёрского жеста, то музыкальный мотив оказывается амбивалентным носителем характеров и содержания действия. По мнению Адорно, Вагнер лишает слушателя, следующего за музыкой, удовлетворения ясно определённых вещей и остаётся непонятным, а был ли формальный смысл данного момента правильно воспринят. Всё оказывается двусмысленным. Конечно, существует и идеологическая двусмысленность, начиная от его хорошо знакомой двусмысленности между сексуальностью и аскетизмом и заканчивая ролью двусмысленных персонажей вроде Хагена, который и «воитель» и предатель, Кундри, которая и кающаяся, и соблазняющая, и даже герои вроде Тристана и Зигфрида, неверные верующие. Вагнер оказывается для Адорно первым, для кого категория «интересного», как противоположность логике музыкального языка, стала доминирующей. (Адорно, 33) Новым здесь оказывается не музыкальная идентификация, сохранённая несмотря на все изменения. Это уже было доведено до совершенства Венским классицизмом и прежде всех Бетховеном, который сконструировал наиболее тотальное музыкальное единство во множественности, отмечает Адорно. Но это было достигнуто в соответствии с логикой надёжно установленного музыкального языка, соответству-

ющего обществу, которое оставалось сплочённым, невзирая на антагонизм внутри его. В отличие от своих предшественников, у Вагнера двойственность индивидуальности и множественности находит иное выражение, утверждает Адорно. Чем слабее становится социальное, а следовательно, и эстетическое установление Эго, и чем менее это Эго способно объективировать себя как внешнее выражение тотальности, тем сильнее высокомерность, с которой распушенная индивидуальность заявляет о себе. (Адорно, 34) Отражая и выставляя собственную слабость, Эго бесконечно обособляет себя, но в том же движении эта слабость служит причиной его возврата на ступень, предшествующую этому Эго. Поэтому с предпочтением психологического и двусмысленно интригующего у Вагнера исторический момент становится зримым. Но ошибочная черта в творчестве Вагнера, по словам Адорно, проявляется следующим образом: его бессилие перед техническими противоречиями и социальными конфликтами, лежащими в основе этих противоречий – короче, все те черты, которые подтолкнули его современников говорить о «декадансе» – те же самые черты оказываются ориентирами его артистического прогресса. Если синтез жеста и выражения в лейтмотиве неразрывен, если мотив, как носитель выражения, настаивает в то же время на своём характере жеста, то жест никогда не в состоянии выразить эмоциональное содержание напрямую, аргументирует Адорно. Вместо этого, жест сам представляет нам это содержание. Что в

особенности характеризует выразительность Вагнера, отмечает Адорно, это то, что мотив оказывается сигналом, передающим частицу замороженного смысла. При всей своей интенсивности и выразительности музыка Вагнера оказывается тем же, чем рукопись является для слов и невозможно отделаться от подозрения, что её интенсивность нужна только для сокрытия этого факта. (Адорно, 35) Её выражение не представляет себя, но само есть объект презентации.

Лейтмотивы Вагнера предстают как аллегории, возникающие как нечто абсолютно внешнее, нечто выпавшее из рамок духовной целостности, как нечто приобретённое смыслами и созданное для представления этих смыслов, некий процесс, в котором означающие и означаемые оказываются взаимозаменяемыми. Адорно прибегает в своём анализе к методу деконструкции языка выражения, который был сформирован десятилетиями позже Жаком Дерридой [Derrida, Jacques] Если невозможно проследить движение в музыке Вагнера на макроуровне, потому что она отрицает собственное временное течение, это тем более правомерно для деталей, которые отмечены глубоким застоём, утверждает Адорно. Лейтмотивы оказываются миниатюрами и их предполагаемые психологические вариации несут в себе лишь перемену освещения. Адорно видит смысл лейтмотивов в том, чтобы служить метафизическим целям музыкальной драмы как конечным символам предполагаемо бесконечных идей; у Вагнера, по мнению Адорно, это становится их врагом:

в лоне вагнеровского позднего романтизма позитивистский элемент оказывается в опасности, что можно сравнить с состоянием позитивистского и научного поворота в идеализме Канта после применения к нему метафизики Шопенгауэра. Даже во времена самого Вагнера публика находила грубую связь между лейтмотивами и персонами, которых они характеризовали, что было возможно, потому что эти лейтмотивы не полностью сливались с сообщаемым смыслом, с которым они должны были быть идентичными, по мнению Адорно: с самого начала необходимость в комментариях обнажила банкротство собственной эстетики мгновенного единения Вагнера. Адорно прослеживает внутренний упадок лейтмотива следующим образом: через изобретательную иллюстративную технику Рихарда Штрауса он ведёт напрямую к кинематографической музыке, где чистая функция лейтмотива состоит в провозглашении героев или ситуаций для того, чтобы помочь зрителям ориентироваться более легко. (Адорно, 36) Только во взаимосвязанной гармонической раме представляется возможным определить мотиву своё место и технику развития секвенции для образования того аллегорического значения, которое необходимо для лейтмотива и которое формализуется по большей части в трёхчастной Такт-форме Вагнера. Прогресс и реакция в музыке Вагнера не могут быть отделены друг от друга, как овцы от козлов. У него эти два элемента неразрывно переплетены, утверждает Адорно. Под тонкой вуалью продолжающегося развития

Вагнер имеет фрагментированную композицию аллегорических лейтмотивов, противостоящих друг против друга как дискретные объекты. (Адорно, 37) Даже если музыка Вагнера тщательно выдержана как стиль, этот стиль не есть система в смысле логически согласованной общности, внутренне уравновешенной между частями и целым. Но этот факт не без революционных осложнений, признаёт Адорно. В искусстве, как и в философии, различные системы стремятся от многообразия к синтезу. В этом процессе они всегда руководствуются существующей, но в данное время сомнительной общностью, чьё право на существование они оспаривают, даже когда они неосознанно репродуцируют её. И это оказывается истиной в отношении Вагнера. Обратная сторона его примирительного, оглядывающегося назад отношения к буржуазии состоит в том, что он больше не в состоянии признавать космос буржуазных форм чистосердечно. Ничто существующее нетерпимо, нет никаких «стандартных форм» – начиная от его грандиозных структур, презирающих имя «оперы» и кончая аранжировкой мотивов, которые своеобразно рикошетят от всего, что хоть немного напоминает условности. (Адорно, 38)

Современные отношения к музыкальному наследству страдают от того факта, что никто не имеет самонадеянности быть настолько неуважительным как Вагнер, сетует Адорно. Музыкальная форма Вагнера, со своей враждебностью к стандартным формам и игривым их использованием, не

только оставляет за собой феодальные остатки музыкального материала, она ещё и делает этот материал несоответственно более податливым воле композитора чем прежде, заключает Адорно и цитирует *Мейстерзингеров*: «Как мне следует начинать в соответствии с правилами? – Ты создаёшь их сам и затем следуешь им.» Призыв Вагнера к стилю декламации, которая отдаёт должное тексту, есть часть того же феномена. Этот феномен антиромантический и антифеодальный, по мнению Адорно: идея музыкальной прозы предполагается Вагнером через разрушение магической очаровательности симметрии. Принятие языка, перед которым музыка оказывается в долгу из-за его претензии на метафизический статус, неожиданно оборачивается с ног на голову, становясь средством музыкального просветления, которое Вагнер, по общему признанию, контролирует, используя доминирование симметричного периода. Что касается лейтмотива, то он тоже готовит основание для технически рационального произведения искусства, считает Адорно.

Если Вагнеру не удалось довести до логического завершения потенциальный импрессионизм мотива – или удалось лишь эпизодически в музыке настроения – это объясняется для Адорно как его отношением к публике, так и его эстетическими принципами. (Адорно, 39) С социальной точки зрения смыкание нового и старого подразумевает, что пока свежие стимулы продолжают предлагаться, хорошо опробованные привычки слушания никогда не будут оскорблены.

Чем больше произведение искусства подвергается техническому прогрессу, тем больше заботится Вагнер о том, чтобы представить свою музыку спонтанной, непосредственной и натуральной; и о том, чтобы скрыть контролируемую волю. В противоположность к такой практике его идеология отрицает любые аналитические и дробящие процедуры. У Вагнера, по мнению Адорно, то, что довлеет, уже представляет тоталитарный и господствующий аспект атомарности; девальвацию индивидуального по сравнению с общностью, исключаящую любое истинно диалектическое вмешательство. Однако, не только уничтожение индивидуального имеет такого рода осложнения для вагнеровской общности, но, скорее, сам этот атом, описательный мотив, вынужден выступать в роли чего-то большего для представления характера, — требование, которое он не всегда может удовлетворить. Таким образом темы и мотивы объединяют свои силы в некоторую псевдо-историю, объясняет Адорно. В музыке Вагнера он замечает проблески этой тенденции позднего буржуазного сознания, под принуждением которого индивид настаивает с тем большей силой на своей собственной важности, чем более лицемерным и бессильным он оказывается в реальности. Некоторая доля этой фальшивости ощущается во многих мотивах Вагнера, чья риторическая жестикация обременяет их истинную субстанцию, тогда как временами, без сомнения, они работают чудесно, признаёт Адорно. В очередной раз формальная категория, как таковая, обнуле-

ние мотива до простого утверждения, эфемерная природа индивидуализации, оказывается общей платформой между Вагнером и Венским классицизмом. (Адорно, 40) Но смысл всей процедуры становится с ног на голову и, как следствие, его эстетическим оправданием, отмечает Адорно. У Бетховена изолированная данность, «творческая идея» [Einfall] артистически тривиальна, тогда как идея тотальности занимает приоритет; мотив представляется как нечто довольно абстрактное само по себе, просто как принцип чистого становления, и из этого является тотальность, – изолированный мотив, который погружён в целое, конкретизируется и подтверждается через него. (Адорно, 41) У Вагнера, считает Адорно, раздутая творческая идея отрицает банальность, которая унаследована в ней, благодаря добродетели до-лингвистического жеста. Штраф, который она вынуждена платить за это, есть её собственное отрицание развития, которое доказывает своё бессилие, даже если оно непрерывно утверждает свой прогресс и представляет его через модель. Тотальность, выглядящая объединённой и чьё собственное существование покоится на искоренении качественного индивида, оказывается не более как иллюзией, противоречием, вознесённым до уровня абсолюта. Чем более триумфально раздаётся музыка Вагнера, тем менее она в состоянии отыскать врага внутри себя и подчинить его; триумфальные крики буржуазной победы всегда заглушали лживые утверждения героических свершений, философствует Адорно. Имен-

но отсутствие какого бы то ни было диалектического материала, на котором она могла бы утвердить себя, осуждает вагнеровскую тотальность на продолжительность. (Адорно, 41) Метод жестикюляции раз за разом вынужден обращаться к мелодическим секвенциям природных обертонов. Постоянная забота о жизненности и эффективности, которая принуждает Вагнера использовать мотивы, похожие на сигналы, в самом деле ведёт к отсутствию жизненности и к технической непоследовательности. (Адорно, 42)

Тенденция композиторской техники Вагнера, как и его текстов, заключается, по мнению Адорно, в растворении всего определённого и специфичного в неопределённую массу, будь то «Первичная триада» [Ur-triad] или хроматизм. Это смещение уровня детальности отражается в микрокосмосе, известном в школе Байройта как бесконечная мелодия. Меньше всего это относится к чему-то новому: напыщенный термин прикрывает здесь слабость, утверждает Адорно. Бесконечная мелодия, как красная нить, чётко определённая линия главного голоса, оказывается ещё одной чертой, уже найденной в Венском классицизме. Здесь порыв мелодии от одного тембра к другому делает единение оркестровки более осязаемым. Внешне течение мелодии сохраняет свою продолжительность настолько это возможно, а поскольку память слушателя не позволяет мелкомасштабным музыкальным единицам примкнуть к ней, это создаёт использованный Вагнером эффект, который усиливается с неудержимо-

стью внутри тотального эффекта. Бесконечная мелодия прогрессивно перехватывает инициативу от дискретно контрастирующих, неадекватно соединённых периодов, – предпочитаемая форма романтизма, который отдался интимному настолько полно, что готов сократить сонату до подчинения идее песни [*Lied*]. (Адорно, 44) Частично из-за склонности, частично по необходимости, мелодии германских предшественников Вагнера становились всё менее по своему объёму – не говоря уже об использовании мелодии в любимых и популярных операх первой половины девятнадцатого века. И когда это контрастирует с использованием Вагнером много-объёмных мелодических структур, то эти последние могут быть восприняты как свидетельство прогресса в том же стиле, как подозрительно похожий прогресс можно проследить в индустриальном буме эры Бисмарка, если сопоставить её с миром до 1848-го периода, отмечает Адорно. (Адорно, 45) Но, как и комплимент технике мотива, бесконечная мелодия у Вагнера тоже оказывается иллюзией. Несмотря ни на что, и у Вагнера, и у его предшественников мелодия оказывается всё более тесно помещённой в легко ухватываемый передний план и высокий голос, тогда как для Венского стиля было характерно образование мелодии через дисциплину камерной музыки, утверждает Адорно. Он не сомневается в том, что гармоническая полифония Вагнера внесла свой решающий вклад в появление независимой полифонии. В *Тристане*, в *Сумерках богов* и в *Парсифале* он отмечает,

как надёжная четырёх-частная гармоническая схема, которой в точности следует Вагнер, содрогается под давлением полифонического контра-давления. Однако, сама бесконечная мелодия, которая зависит от развития аккордов и почти никогда не проявляет себя независимой, пожинает немного прибыли от этой полифонии. Настойчивое утверждение целых периодов композиционной техники, которое неизбежно при жестоком утверждении своего собственного «стиля», навязывает Вагнеру эти повторения, вывернутые продолжительности и добавления, из которых ультимативно и состоит конструкция мотива, который и задуман исключительно с целью подобной бесконечности, заключает Адорно. (Адорно, 46) Мелодия Вагнера фактически не в состоянии привести в исполнение своё обещание бесконечности, поскольку вместо того, чтобы развиваться в истинно свободной и неограниченной форме, она возвращается к мелкомасштабным моделям и нанизывая их вместе представляет замену истинного развития. Мелодические окончания внутри бесконечной мелодии выступают со всей очевидностью, утверждает Адорно. То, что представляется бесконечным, остаётся негодным; это не более чем шелуха чего-то конечного и то, что бесконечная мелодия всё же решается на продолжение, – это потому, что она ощущает себя полностью в безопасности внутри секвенции каждой секции, поскольку она ультимативно осознаёт себя никогда не оканчивающейся. Поэтому логично, что концепция бесконечной мело-

дии оказывается безуспешной в достижении продолжительного эффекта. Однако, тем более сильным становится эффект близко лежащей техники: речитатива [parlando], отмечает Адорно.

Вагнеровский речитатив в основном рассматривается как происходящий от сопровождающего речитатива (*recitativo accompagnato*), хотя с самого начала Вагнер решительно протестовал против такого сравнения. (Адорно, 47) Для Адорно нет сомнений в том, что Вагнер одолжил декламацию поющего голоса из жанров, которые он обычно осуждал за их холодность и поверхностность. Он без сомнения стремился к синтезу оперы-буфы и оперы-серии, так же как в своё время Венский классицизм смешал «галантный» и «воспитанный» стили высокого барокко. Вагнер руководствовался в своём синтезе первенством буржуазии, которая в свою очередь отказывалась от далеко идущих оппозиционных импульсов. Именно это и отмечено в речитативе, по словам Адорно. Этот буржуазный пафос – словосочетание, граничащее с нелепостью – создаёт свою новую лингвистическую форму посредством использования Вагнером аллитерации. Так же, как музыка лишает себя любых стереотипов, она, тем не менее, вынуждена терпеть их в тексте, отмечает Адорно. Буржуазная оппозиция боролась за разочарованность: буржуазный язык должен звучать, как если бы само существо говорило за себя. Как вольнодумец, Вагнер преобразовал язык рифм таким образом, что он более не смешивался с музы-

кальной интонацией и подходил очень удачно как мысли, так и музыке. Как реакционер, однако, он примешал волшебный ингредиент и добавил лингвистический жест, симулирующий состояние между разделением на прозу и поэзию. (Адорно, 48) В основном, признаёт тем не менее Адорно, музыка Вагнера принимает оригинальное отношение к языку. Его успеху в этом служит пласт опыта, который был мало замечен: его способность ассимилировать вещи, которые похожи на вещи, – прозаические, сухие и немзыкальные. Тот самый Вагнер, чей недостаток был в создании чисто музыкальных характеров, был непревзойдённым в его даре трансплантации выразительных характеров на музыку, считает Адорно. Они создают часть аспекта всего его музыкального языка. По словам Адорно, талант Вагнера был в основе театральной, нежели драматической. Он оказывался слишком идеологическим для драмы: он не мог предоставить идее второе место вслед за действием и позволить ей выразиться просто через действие, но чувствовал вместо этого, что, как артист, он обязан также играть роль пропагандиста, который должен напрямую выразить своё утверждение. (Адорно, 49) Он разделял с движением романтизма тенденцию к эпике: в акте репортажа из доисторического мира его музыка салютует ей. Вагнеровское повествование вызывает остановку в действии и, как следствие, остановку жизненного процесса общества. Это повествование служит причиной остановки для того, чтобы проводить это общество вниз, во владения смер-

ти, к идеалу музыки Вагнера, утверждает Адорно. Тот факт, что повествование служит как аккомпанемент, и есть именно то, что придаёт музыке Вагнера её эпический характер. По тому, как она сопровождает героев и в радости, и в горе, она предвидит оценку общества. Слезы, проливаемые музыкой над своими детьми, предназначены в действительности тому, который проливает их, утверждает Адорно. Позволяя тронуть себя этими слезами, от публики ожидается, что она готова принять в своё лоно кающегося блудного сына. Общее место встречи есть не примирение в общей жизни, но смертный рок, жертвой которого стали оба, и общество, и рассказчик, заключает Адорно. (Адорно, 50)

Что же можно сказать относительно звучности в композиционной технике Вагнера? Композиция Вагнера лишена последовательности, считает Адорно, но не потому, что он ставит своей целью неподвижность или Существо в смысле онтологической идеологии середины двадцатого столетия, как это можно проследить у Стравинского. Несмотря на глубокую близость в их обращении к доисторическим темам, но, скорее, именно поэтому, Стравинский ощущал себя абсолютной противоположностью Вагнеру. Стравинский, по мнению Адорно, неисчерпаем в своих поисках новых форм регрессивного развития; в его эстетической идеологии, как и в идеологии фашизма, концепция прогресса отвергается. Вагнер, однако, живёт столетие раньше и его корни лежат в

либерализме, чей собственный атавизм он предполагал, поэтому Вагнер желает представить регрессивный элемент как прогресс, а статичность как динамику, утверждает Адорно. Он был экспонентом класса, который уже был под угрозой со стороны исторических тенденций, но ещё не чувствовал себя осуждённым историей. Вместо этого, этот класс проектировал ожидаемый конец своего собственного динамизма на основе Существа как метафизической катастрофы. Фактически, считает Адорно, атавистические моменты у Вагнера всегда те, где продуктивные силы выпущены на волю. (Адорно, 51) Индивидуальный субъект, затронутый теперь в первый раз в музыке через кризис общества, не только выигрывает бесконечно, несмотря на свои слабости, в терминах конкретной обогащённости, выразительности и утончённости. При сравнении с грядущим господствующим индивидом эры буржуазного возвышения он проявляет другие черты, – такие, как готовность дать себе свободу действий и готовность к отказу от окостенения и сохранения себя для себя – черты, которые указывают за границы порядка, к которому он принадлежит. Нигде эти аспекты творчества Вагнера не процветают более пышно, как там, где его регрессивная тенденция свободна от лживой личины казаться динамичной; где, как это и было, социальный субъект может взглянуть в лицо своему собственному атавизму музыкально и начертать его историю, включая её в свой материал без искажений, утверждает Адорно. По этой причине истинно продук-

тивный элемент в творчестве Вагнера наблюдается в те моменты, когда субъект низлагает своё господство и пассивно отдаётся на волю архаичному, институциональному – элемент, именно, потому что он становится освобождённым, отказывается от теперь недостижимого требования представить какую-либо внятную форму временной протяжённости. Этот элемент, с его двумя измерениями гармонии и тона, есть звучность. (Адорно, 52) Через звучность время кажется прикованным к пространству, и если как гармония оно «заполняет» пространство, то понятие тона/тембра, для которого музыкальная теория не имеет лучшего слова, прямо одолжено из области визуального пространства. В то же время это всего лишь звучность, которая в действительности представляет непроизносимое природное состояние, в котором творчество Вагнера растворяется. Но если у Вагнера музыка регрессирует в безвременного носителя звука, собственная отдалённость последнего время от времени позволяет ей развиваться по большинству беспрепятственно от тенденций постоянного паралича её структур внутри измерения времени. Предвидение Вагнером импрессионизма в его собственной гармонии ещё более неожиданно, чем в его тенденции в направлении атомарности, признаёт Адорно. Тем не менее, считает Адорно, было бы ошибкой толковать использование Вагнером гармонии без дальнейших церемоний как импрессионизм. (Адорно, 53) Поначалу, нарастающая романтическая тенденция к хроматизму была прогрессивной. В руках

у Вагнера, внутри системы, абсолютно подавленной шагами полутонов, не встречая противоречивой силы, она становится в первый раз чем-то пресным и статичным. Но даже здесь возникают противостоящие силы: именно как тотальность хроматизм развивает сопротивление внутри себя, жизненные вторичные триады, которые ни в коей мере не заменяют тональность или доминанту. Во фразеологии Вагнера, по мнению Адорно, диссонансы приобретают характер самодовлеющей субъективности, противостоящей разрешениям: они протестуют против права социальной власти формулировать правила. (Адорно, 54) Вся энергия оказывается на стороне диссонанса, считает Адорно; по сравнению с этим индивидуальные решения становятся всё более избитыми, как поверхностные украшения или консервативные протесты. В своём письме Матильде Везендонк от 29 октября 1859 года Вагнер сам поддерживает это со своим известным определением музыки как переходного или модуляционного искусства, и тенденция аллегорического возврата к непроизносимой природе ультимативно отдаёт ему справедливость. (Адорно, 55) Импульс упразднить всё, что имеет определённую форму, заставить всё протекать и стереть все ясные границы переводится технически в заботу о постоянной гармонизации. Но функциональность, гармонизация напряжений и разрешений, которые не нуждаются ни в каком остатке, поскольку всё оказывается вне процесса, – этот метод не должен конструироваться слишком грубо, буквально

или недальновидно, замечает Адорно.

Гармоническая практика Вагнера ни в коем случае не ограничивается концепцией модуляции. В прогрессивных гармонических секвенциях акцент падает постоянно на диссонансы, но не разрешения, отмечает Адорно. В *Парсифале*, в котором Вагнер начинает подвергать все чисто орнаментальные элементы музыки критике, диссонансы иногда открыто выступают в качестве победителей, они разрывают конвенции разрешения и «разрешаются» вместо этого в отдельные однолинейные такты. Когда Вагнер выразил мнение, что крик Парсифаля «Амфортас! – рана!», превзошёл по своей силе проклятие любви Тристана, он оставил восемь тактов в центре своего произведения, которые во всей своей структуре останавливаются на самом пороге атональности. Но не далее порога, замечает Адорно. Двусмысленность Вагнера определяет для Адорно даже Янус-кавалитет его гармонии. Это, вместе с освобождением диссонанса, не только усиливает выразительность, но также и расширяет его границы. Двусмысленность сама по себе становится элементом выразительности. От Бетховена и вплоть до позднего романтизма выразительная значимость гармонии определена: диссонанс, или неблагозвучие, представляет отрицание и страдание, консонанс, или созвучие, представляет достижение и позитивность. (Адорно, 56) У Вагнера это меняется в направлении большей субъективной дифференциации эмоциональной ценности гармонии. Немногие аспекты музыки Ва-

гнера так обольстительны как наслаждение от боли, отмечает Адорно. В более обширной концепции превосходство тональности остаётся непревзойдённым, и применять концепцию прогресса гармонии везде, где у Вагнера появляются новые узоры аккордов, было бы излишним упрощением проблемы, по мнению Адорно. Вагнер не более уклоняется значительно от доминирующей музыкальной идиомы, чем он уклоняется от внутренней действительности буржуазного общества, и его инновации в своём большинстве приняты традицией, невзирая на то, насколько их ультимативный эффект подрывает её. Достижение Вагнера модифицировало язык музыки только косвенно, увеличивая тональное пространство, нежели напрямую, приостанавливая его. Границы формы Вагнера есть также и границы его гармонии. (Адорно, 57) Неразрывно от других элементов его способа композиции, его гармония также отражает противоречивость его стиля. Его поздние произведения, даже там, где оркестровка наиболее богата, основаны на почти академическом следовании четырёх-голосовой гармонической структуре, заключает Адорно. (Адорно, 58)

Если гармония Вагнера повисает между прошлым и будущим, измерение тембра, или тона, есть, строго говоря, его собственное изобретение, утверждает Адорно. Он был первым, по мнению Адорно, кто сделал тонкие композиторские нюансы воспринимаемыми и проработал единство композиторских комплексов колористическими методами. Рихард

Штраус [Strauss, Richard] замечает, что талант Вагнера в инструментальной стилистике был развит настолько, что даже при всеохватывающем единстве *Кольца*, каждая из четырёх опер имеет своё собственное качество звука. (Адорно, 60) Искусство инструментальности Вагнера достигло того же уровня, что и его гармоническое искусство смещения в форме диатоники. Тембровое измерение – владения, где Вагнер чувствует себя дома – на первый взгляд представляется владением его субъективности; а тембровая чувствительность Вагнера-оркестровщика оказывается дополнением к чувственной восприимчивости человека, который может писать, как королева своему шляпнику. (Адорно, 61) Со всем его преумножением аппарата инструментирования и всем его развитием самодовлеющей техники, оркестр Вагнера, по сути, интимный, отмечает Адорно: композитор, который убегает к дирижёрскому пульта, чувствует себя дома только в оркестре, где голоса инструментов обращаются к нему, магически и знакомо в одно и то же время, как краски для детей. По мнению Адорно, Вагнер всегда говорит исключительно разумно о чисто музыкальных вещах и становится безрассудным, когда он продвигается за пределы своего собственного опыта, пределы, начертанные разделением труда, который он презирал. Его романтический вид не препятствовал ему видеть, что процесс рационализации, угрожающий «истинному характеру», также порождает силы, – силы сознательного человека – которые компенсируют та-

кие «недостатки». В то же время Вагнер, равно как и критики политической экономики, был в иллюзии относительно цены, которую приходится платить за прогресс. (Адорно, 66) Когда несколько инструментов звучат одновременно, они не все «там» в равной степени, и не только в том смысле, что выдающиеся первые голоса контрастируют с отстающими вторыми. Тот факт, что в этом случае основные инструментальные части действительно слышны абсолютно, но ещё представляются как исполняющие свой путь под манифестирующей себя композицией, – скорее, как различные слои сиюминутности сна. Часто завуалированный, неопределённый тон валторны предопределил её для таких (*obbligato*) частей, отмечает Адорно. Вагнеровский оркестр нацелен на производство непрерывности тембров и поэтому представляет тенденцию, которая становится доминирующей в наши дни на экстремальных полюсах композиции. С одной стороны, в школе Шёнберга [Schoenberg, Arnold], инструменты становятся взаимозаменяемы и теряют свою грубую специфичность. С другой стороны, как замечает Алан Берг [Berg, Alban], оркестратор вынужден работать как столяр, который должен заботиться о том, чтобы из его стола не высывались гвозди, и чтобы не воняло клеем; и так же в джазе, по линии с этим, приглушённые трубы звучат как саксофоны и наоборот, и даже певец, который поёт шёпотом через мегафон и звучит приблизительно одинаково с ними. (Адорно, 67) Вся мода собрана в радикальной, даже механиче-

ской форме идеи электрического континуума самых различных тембров, считает Адорно. Конечно, Вагнер пытается интерпретировать технологическую моду как натуральное действие. Он замещает индивидуальные инструменты оркестра идеей инструментальной «семьи», где кларнеты и тубы, вступают во взаимоотношения, которые композитор затем трактует как избранные интимности. В идее вагнеровской оркестровки есть нечто, действительно неотделимое от идеи человеческого тела: некоторые театральные фигуры кажутся инструментами оркестра, которые получили плоть и кровь, отмечает Адорно. Это легко представить, например, что контрасты характера Кундри произошли от регистра кларнета, для которого её темы так знакомы, хотя они только иногда представлены кларнетом. Но открытие продуктивной силой фантазии тембра имеет свои негативные влияния на композицию.

Представление, которое у Вагнера питает сущность, если оно в действительности не создаёт её, является также той стороной, которую произведение искусства представляет миру, другими словами, это есть «эффект», утверждает Адорно. Не только представление становится сущностью, но сама сущность неизбежно становится представлением; интеграция различных элементов имеет место быть за счёт целостности композиции. В своём идиосинкразическом сопротивлении обнажённым инструментальным звукам, чьё происхождение ясно прослеживается, Вагнер дублирует инстру-

менты – а дублирование в унисон есть первобытный [Ur] феномен смешанных вагнеровских тембров. Однако, рассуждает Адорно, уже сам факт этого дублирования привносит нечто поверхностное, фальшивое и ряженное в оркестровку, нечто, что примешивается к единству композиции и звучанию оркестра, даже если, преследуя цель достижения этого единства он приумножил искусство оркестровки. Уже у Вагнера, по мнению Адорно, не говоря уже о нео-германцах, наблюдается тенденция по направлению к излишней оркестровке, тенденция представлять действие как нечто большее, чем оно есть музыкально. Это иногда заканчивается ощутимыми отклонениями тембра от общей конструкции, прежде всего в использовании «подкладочных голосов», или подголосков. Эти подголоски есть продукт тенденции смешивать инструменты и достичь ровной репрезентации звука в структуре композиции, но они не идентичны с ней и принимают вместо этого ложную самостоятельность, слишком обособленную для гармонии и слишком аморфную для контрапункта. (Адорно, 68) Столько на шумевшая «простота» оркестровки *Парсифаля*, поэтому, не только реакционна или отмечена фальшивой религиозностью, по сравнению с *Тристаном*, *Мейстерзингерами* и *Кольцом*, но, скорее, *Парсифаль* несёт за собой заслуженную критику орнаментальных компонентов в характерном стиле вагнеровской оркестровки, считает Адорно. Так, *Парсифаль* содержит не только религиозные духовые хоры, но ещё и нечто от безра-

достной экономии звучания, которая стала доминирующей в поздних работах Малера [Maler, Gustav] и последующей Венской школы. (Адорно, 69) Достижения оркестровки Вагнера не ограничиваются духовыми инструментами, по мнению Адорно. Искусство нюанса в вагнеровской оркестровке представляет собой победу овеществления в инструментальной практике. Вклад непосредственного субъективного произведения звука в эстетическую тотальность был замещён в пользу объективного звука, доступного композитору. История работы Вагнера, в особенности в измерении тембра, есть история побега от банальности средствами, на которые композитор надеется при своём побеге с базара предметов потребления, известного как «опера», заключает Адорно. Но, парадоксально, этот побег только приводит его глубже к потреблению. Идея, правящая его оркестровку, есть идея звука, от которого следы его извлечения были удалены; звук сделан абсолютным, он более не имеет иммунитета против примеси потребления, как не имеет его банальный звук, которого его искусство было призвано избежать.

То, что Шопенгауэр говорит о человеческой жизни, равнозначно и для звука Вагнера, по мнению Адорно: «Конечно человеческая жизнь, как все фальшивые боги, прикрыта фальшивым блеском: то, что страдает, всегда скрывает себя» (Шопенгауэр). И это остаётся верным, даже если это выражает страдание, констатирует Адорно. (Адорно, 71)

Вагнер потерял свою чистую совесть, но его искусство,

тем не менее, отказывается оставить претензию на то, что оно есть часть существования само по себе. Как следствие, оно вынуждено преувеличивать эту претензию и придавать слишком большое значение природному характеру его работы, тогда как его эстетическая натуральность уступает место рефлексии и стилизации. В этом отношении творчество Вагнера подходит близко к продукту потребления девятнадцатого века, который не знал большей амбиции чем скрывать любой след труда, потраченного на производство данного продукта, возможно потому, что такие следы слишком явно напоминали людям об апроприации труда другими, о несправедливости, которая могла быть почувствована, размышляет Адорно. Противоречие всякого автономного искусства, по его мнению, в том, что оно скрывает труд, потраченный на это искусство, но в позднем капитализме, с абсолютной гегемонией меновой стоимости и с противоречиями, возникающими из этой гегемонии, автономное искусство становится проблематичным и одновременно прагматичным. Это может быть объективным объяснением того, что обычно трактовалось в психологических терминах как лживость Вагнера, делает предположение Адорно. Создавать произведения искусства и представлять их как магические объекты – значит поклоняться собственному труду, потому что артист не в состоянии признать их как таковые. Именно это делает работы Вагнера чистым представлением – совершенно сиюминутным, как он есть, пространственным

феноменом. (Адорно, 72)

Вплоть до своей поздней работы, *Парсифаля*, он не пытался бунтовать против классической эстетики, но, когда он делает это, он демонстрирует её лживость, хотя и невольно, утверждает Адорно. Поскольку созерцатель произведения искусства поощряется принять пассивную роль, он свободен от тягот труда и, таким образом, сокращён до объекта артистического эффекта, – так этот созерцатель отстраняется от восприятия труда, вложенного в произведение. Произведение искусства поощряет чувство, обычно отбрасываемое идеологией: труд унизителен, констатирует Адорно. Концепция труда есть то, от чего Вагнер намеренно освобождает артиста: «Кроме цели его действий артист получает удовольствие в самом процессе, в манипуляции и моделировании своего материала; его продукция есть для него приятное времяпровождение и удовлетворительная деятельность, а не работа.» (Адорно, 72) Но в том же смысле социальная изоляция произведения искусства от его собственного производства есть также мера его внутреннего прогресса, того мастерства, с которым артист обрабатывает свой материал, отмечает Адорно. Все парадоксы позднего капитализма – да и само его существование есть парадокс – кульминируют в отдельном парадоксе, который говорит о человеке через добродетель овеществления, и это, только через совершенствование своего характера как иллюзии, становится отчасти истиной, заключает Адорно. (Адорно, 73)

Адорно характеризует стиль опер Вагнера как фантасмагорию. Негативное звучание слова «фантасмагория» происходит от употребления слова Марксом для описания фетишизма предметов потребления, Маркс утверждает, что форма товара отличается от самого товара как результат сокрытия того факта, что товар есть продукт человеческого труда. По его мнению, продукты человеческого мозга, такие, как религиозные идеи, имеют «свою собственную жизнь». (Адорно, 74) Замутнение производства средствами внешней видимости продукта – вот что оказывается формальным законом, правящим в произведениях Рихарда Вагнера, утверждает Адорно. В отсутствие какого бы то ни было знания о силах или условиях производства, лежащих под поверхностью, эта видимая поверхность приобретает статус автономного существования. Её совершенство есть в то же время совершенство иллюзии, представляющей произведение искусства как автономную действительность, которая провозглашает себя во владениях абсолюта без необходимости отказаться от своего утверждения, что оно лишь отражает реальный мир. Оперы Вагнера имеют тенденцию магического заблуждения, – то, что Шопенгауэр называет «внешняя сторона бесполезного товара», или, другими словами, фантасмагория. Это и является, по словам Адорно, источником гармонического и инструментального звучания его музыки. (Адорно, 75) В *Парсифале* фантасмагория переносится во

владения святого, которое сохраняет элементы магического очарования. По пути к Граалю происходит следующий разговор:

ГУРНЕМАНЦ: Мне кажется Я тебя знаю:

Ни одна дорога не ведёт сюда [к Граалю]

И никто не может найти путь

Только сам Грааль приводит его сюда

ПАРСИФАЛЬ: Я почти не двигался,

Но кажется я прошёл весь путь.

ГУРНЕМАНЦ: Вот видишь, мой сын, время

здесь обращается в пространство

[*Парсифаль*, Акт Первый, Сцена Первая].

(Адорно, 77) Персонажи отбрасывают своё эмпирическое бытие во времени, как только они достигают царства сущностей. В свои последние годы Вагнер забавлялся идеей метемпсихоза, или миграции души в момент смерти от человека или животного в новое тело того же или иного вида, так что не представляется необходимым приписывать это иным стимулам, предоставляемым буддистским сопереживанием Шопенгауэра, считает Адорно. Фантаσμαгория уже сделала возможным для языческой богини Венеры мигрировать в христианскую эру; она перерождается там, точно так же как Кундри, которую Клингзор околдовывает, возлежа в лучах синего света:

Ты была Иродиадой – а кем ещё?
Гунгриггия там, Кундри здесь!
[*Парсифаль*, Акт Первый, Сцена Первая].

(Адорно, 78) Финальная стадия фантазмагии достигается в музыке Страстной Пятницы *Парсифаля*, где о чуде сказано не более чем «лес и долина сверкают в лучах утреннего света». Как природный феномен, свет касается их, наполняя сцену чувством умиротворения, свойственного росе и слезам, отмечает Адорно. Особый квалитет фантазмагии Вагнера можно лишь обнаружить, когда она оставляет компанию магической музыки романтизма. В эти моменты, по мнению Адорно, фантазмагия оказывается той точкой, где эстетическое представление становится функцией характера товара. Как товар оно снабжает иллюзию. Абсолютная реальность нереального есть не что иное как действительность феномена, который постоянно стремится не только унести прочь дух своего основания в человеческом труде, но ещё и неразрывно от этого процесса и в раболепии перед меновой стоимостью истово подчёркивать её потребительскую стоимость, выделяя, что это и есть её истинная действительность, что это «не имитация», – и всё это для того, чтобы яснее содействовать делу меновой стоимости, утверждает Адорно. По его мнению, в случае Вагнера потребительские товары на прилавке соблазнительно оборачивают-

ся своей феноменальной стороной к массовому потребителю, отводя внимание от их феноменального характера, от того факта, что они недостижимы. Также и в фантазмагии, опера Вагнера тяготеет к тенденции стать товаром потребления. (Адорно, 79) Стиль фантазмагии увековечивает момент между смертью романтизма и рождением реализма, заключает Адорно. Её чудеса становятся так же непроницаемы как ежедневная действительность овеществлённого общества и, таким образом, вступают в наследственное владение магическим порошком, который романтики приписали трансцендентной сфере. Но в своём колдовстве, отмечает Адорно, они одновременно функционируют как товары, удовлетворяющие спросу культурного рынка.

Гора Венеры, которая достигла своего совершенства в климаксе *Тристана* и вспоминается опять как слабое эхо в сцене с Цветочными Девами *Парсифаля*, была воздвигнута из обычных театральных требований балета. Это единственные сцены, по мнению Адорно, в которых работа Вагнера прямо затронута условиями продукции товара; но это именно эти сцены, где музыка с наибольшей прилежностью прикрывает производство сцен в пассивном зрелищном виде. Там, где драма наиболее экзальтирована, товар оказывается под рукой. Фантазмагия склоняется ко сну не только как нечто, вводимое в заблуждение, что желаемое потенциальных покупателей исполняется, но в большей степени чтобы скрыть труд, потраченный на её создание. Она отражает

субъективность, сравнивая субъект с продуктом своего труда, но в таком виде, что труд, потраченный на неё, более не может быть идентифицирован. (Адорно, 80) Видящий этот сон бессильно созерцает свой собственный образ, как если бы это было чудо, и в то же время удерживается прочно в неумолимом круге своих усилий, как если бы это продолжалось вечно. Объект, о котором он забыл, что он сам его и создал, болтается чудесно перед его глазами, как если бы это была абсолютно объективная манифестация. В театре Вагнера желание опускается до уровня карикатуры: до образа раздутой бедности, которая кажется прекрасным дополнением к телосложению теноров, похожих на кастратов, считает Адорно. В упадке, знакомом из процесса буржуазного образования и знакомого психоанализу как «сифилофобия»: пол и половые болезни становятся идентичными. Не случайно, что одним из возражений против вивисекции – практики оперирования на живых животных для целей экспериментирования или научного исследования – было то, что знание, приобретённое от таких экспериментов, может привести к исцелению от болезней, которые приобретаются через «порок». (Адорно, 82) Конвертирование удовольствия в болезнь есть обличительная задача фантазмагии. Кроме того, что две из фантазмагий Вагнера, Гора Венеры и заколдованный сад Клингзора, напоминают публичные дома сновидений, они одновременно кульминируют как места, из которых невозможно выбраться невредимым, отмечает Адорно. Без

сомнения, вся замечательная изобретательность Вагнера потребовалась для того, чтобы примирить нас с Цветочными Девами, когда он изначально осуждает их как «беспольных сирен». (Адорно, 83) Предавая анафеме то самое удовольствие, которое она выставляет на обозрение, фантазмагория изначально заражена зерном своего собственного разрушения. Внутри зачарованности дремлет разочарование, делает заключение Адорно.

Сам Вагнер характеризовал свои произведения как музыкальные драмы [Gesamtkunstwerk]. Празднование мира фантазмагории ни в коем случае не исчерпывает эстетический репертуар Вагнера, отмечает Адорно. Как фантазмагория, так и ритм её распада должны быть представлены в широкомасштабном произведении искусства. Всеобъемлющая структура, – или, как Вагнер предпочитал его называть, «драма будущего», где поэзия, музыка и театр объединяются – оказывается результатом объединённого произведения искусства. Хотя его намерением было стереть границы, разделяющие различные виды искусства во имя всепроникающей бесконечности; хотя опыт гармонизации различных или даже противоположных импульсов, вызванных произведением искусства, является одним из фундаментов романтизма, музыкальная драма в действительности не родственна романтическим теориям, появившимся за пятьдесят лет до Вагнера, утверждает Адорно. Творчество Вагнера, по его мнению,

в своём поиске эстетической взаимозаменяемости и в своём рвении достичь такого творческого совершенства, которое скрывало бы все нити, связывающие конечный продукт и даже затуманивает разницу между этим продуктом и самой природой, – это творчество предполагает то же отчуждение от всего природного, что и его попытки представить своё искусство как объединённую «вторую природу», призванную затуманить изначальную. (Адорно, 85) Для Адорно представляется удивительным, что сам Вагнер стал осознавать элемент сокрытия, содержащийся в фантасмагории, при обсуждении объединённой природы своей музыкальной драмы. Более того, он осознал это в тот момент, когда ему было необходимо характеризовать «поэтическую цель», к которой произведение стремится: «Такое выражение должно содержать цель поэта в каждом отдельном моменте, хотя каждый из них скрывает эту цель от чувств – а именно реализуя эту цель. Даже слово-тембр-речь как инструмент сокрытия поэтической цели был бы невозможен, если в то же время орган тембра-речи не был бы связан с этим; так что каждый раз, когда слово-тембр-речь – как самый прямой укрыватель поэтической цели и как инструмент контроля над чувствами обычной жизни – делает это истончая своё собственное выражение, так что эта цель становится лишь прикрытой прозрачной вуалью тембра и необходим второй орган, способный сохранить равновесие эмоционального выражения» (Richard Wagner's Prose Works, Том 2, стр. 344-45, далее в тексте как

Вагнер 2) Соккрытие прогресса поэтической продукции для его цели становится основанием, как и обязательное отношение к «обычной жизни», о котором опера и драма неустанно напоминают, что, таким образом, оказывается установленным самим Вагнером для формулирования определения фантазмагии, утверждает Адорно. По его мнению, этот «второй орган речи» есть не что иное как оркестр, носитель фантазмагии Вагнера. Освобождение тона или тембра достигается оркестром через интенсификацию элемента иллюзии перемещая акцент с сущности, музыкального события как такового, на представление, звучание. Инновации, такие как создание музыкальных пространств, созданных из оркестровых тембров, могут быть достигнуты только ценой артикуляции во времени и ради выгоды ослепительного настоящего, утверждает Адорно. Ультимативно, продолжает он, именно это иллюзорное настоящее пожинает наибольшее преимущество в дестабилизации конструктивных элементов в вагнеровской композиции. (Адорно, 87) С «соккрытием поэтической цели» музыкальная драма стремится к идеалу абсолютного феномена, которым фантазмагория мучительно помахивает перед ним: «Мы создаём таким образом наиболее совершенное единение художественных форм, в которых самые широкие стечения обстоятельств феномена человеческой жизни – как содержание – могут принять участие в выражениях настолько полностью понятных, что в любой момент это содержание может быть совершенно перемешано,

но полностью удовлетворит чувства. Содержание, таким образом, должно быть тем, что сохраняется в выражении, поэтому выражение есть то, что представляет содержание в его полном объёме; если отсутствие может быть осознано только мыслью, то только настоящее может быть ухвачено чувством.» (Вагнер 2, 348–49) Музыка может проявить себя в настоящем только как результат наиболее интенсивных усилий памяти и ожидания, отмечает Адорно. Эти усилия, продолжает он, есть задача для истинной тематической работы, что избегается в случае Вагнера через приём использования сверх-музыкальных мнемотехник в форме мотивов, заряженных аллегорическим смыслом. Эта самая внутренняя слабость такой эстетики – как теории, так и практики – лежит в том факте, что мозаика вещей или фрагментированных элементов, которые не могут полностью актуализироваться, оказывается слишком объёмной, чтобы быть абсорбированной в эстетическом целом. (Адорно, 88) Как следствие, заключает Адорно, они отрицаются или призрачно отлетают прочь. Постоянный процесс создания настоящего, – это то, что ожидается от музыки через работу поэзии за счёт музыкального времени. Цель этого процесса есть растворение и оживление непреклонной предметной природы поэзии – а с ней отражение мира товаров в искусстве – с тем, чтобы трансформировать его в сверкающую манифестацию чисто субъективной актуальности, к чему и стремится Вагнер: «Наука возложила перед нами обнажённый организм

речи; но то, что она показала нам, было омертвелым организмом, который снова может привести к жизни лишь самое сильное желание поэта; исцеляя раны, нанесённые анатомическим скальпелем, раскроившим тело речи, и вдувая в него дыхание, способное оживить его живым движением. Это дыхание и есть музыка.» (Вагнер 2, 265) Музыка призвана совершить не что иное как изъять историческую тенденцию языка, которая основана на значении, и заменить её на выразительность, трактует Вагнера Адорно. Вагнер, по его утверждению, был первым, кто привнёс неравное развитие искусства, его самую иррациональность, в рационально спланированную раму, – хотя, пусть и изначально, только эстетическую.

Как было отмечено в недавних работах относительно эстетики кинематографа, отмечает Адорно, слух, по сравнению со зрением, является «архаичным» и отстающим от технологии. Адорно считает, что реагировать бессознательным ухом, а не шустрым оценивающим глазом, оказывается, в некотором смысле, противоречием для продвинутой индустриальной эпохи. (Адорно, 88) Глаз есть всегда орган усилия, работы, концентрации; он воспринимает нечто специфичное в однозначном виде. Ухо, по контрасту, не сконцентрировано и пассивно. В отличие от глаза, ему нет необходимости открываться. По сравнению с глазом есть нечто сонливое и инертное относительно уха, считает Адорно. Сегодня сонливость есть субъект психотехнического контроля,

но Вагнер, следуя порыву и даже чистой необходимости своего таланта, был первым, кто открыл эффекты, которые такая сонливость может иметь, заявляет Адорно. Ницше, по его мнению, по праву подозревал о наличии таких эффектов в музыке Вагнера. Бессознательное, о котором Вагнер узнал от Шопенгауэра, уже стало его идеологией: задача музыки виделась ему в подогревании отчуждённых и овеществлённых отношений между людьми. Музыка должна заставить их звучать, как если бы они всё ещё оставались человеческими. Эта технологическая враждебность по отношению к сознанию есть сам фундамент музыкальной драмы Вагнера, заключает Адорно. Она комбинирует виды искусства для того, чтобы заварить опьяняющий напиток. Язык Вагнера, его синтез идеализма и похоти, формулирует это в метафоре полового акта: «Необходимое опыление, семя, которое может только в самых пылких порывах любви отделить себя от своей благородной силы – это репродуктивное семя есть поэтическая цель, которая доносит до превосходной любимой женщины, музыки, материал содержания» (Вагнер 2, 236) Практика Вагнера с энтузиазмом придерживалась этой метафоры, считает Адорно. Его музыкальные драмы, по мнению Адорно, не только кульминируют в экстатических пассажах вроде последней песни Изольды, сцены Зигфрида с Брюнхильдой в финале *Зигфрида*, или стений Брюнхильды в *Сумерках Богов*, – но, из-за неопределённости её элементов, сама форма музыкальной драмы есть прямое приглашение к

опьянению, как форма «океанского забвения».

У позднего Вагнера, считает Адорно, не только границы видов искусства становятся размытыми; даже отдельные работы кажутся наплывающими друг на друга. Тот факт, что он приверженец аллегорий, показывает себя в том, как всё начинает означать всё остальное. Формы и символы переплетаются, так Сакс становится Марком, Грааль становится ордами нибелунгов, а нибелунги становятся вибелунгами. Основная идея музыкальной драмы открывается не столько в музыке, но скорее в некоем ментальном бегстве, выбрасывая за борт всё однозначное и отрицая всё, что имеет печать индивидуальности. (Адорно, 90) Вагнеровская тотальность есть враг искусства жанра, утверждает Адорно. Как и у Бодлера [Baudelaire, Charles-Pierre], его прочтение развитого капитализма распознало антибуржуазный героический призыв в разрушении стиля Бидермейера [Biedermeier]. Он ненавидел жертвы, которые этот последний социальный стиль потребовал от искусства для своего выживания в эпоху индивидуализма, и он проник настолько глубоко в законы, управляющие движением общества, что ему стало возможным увидеть импотенцию принципа избранности, основанного на упорном пренебрежении этими законами, признаёт Адорно. Вагнер, по его мнению, восставал против фальшивого чувства безопасности и, слепой к иным возможностям, отправился на поиски опасной жизни. Как Ницше и следующее за ним Арт Нуво [Art Nouveau], которое Вагнер,

по мнению Адорно, предвосхищает во многих аспектах, он желал бы завещать собственноручно эстетическую тотальность как самостоятельное существование, бросая магическое заклинание с вызывающей беззаботностью относительно отсутствия социальных условий, необходимых для выживания этого существования. Он бунтует против узкости объективной духовности, чей социальный и эстетический субъект скукожился до демонстрации личностной индивидуальности. Однако, его собственная точка зрения, которая и сама исключительно эстетическая, остаётся зависимой от привычек слушания того индивидуального, на основе которого он был способен создать своё собственное, и на возвышенности, которой он надеялся достичь во имя общества как целого, отмечает Адорно. По этой причине вагнеровская тотальность, его музыкальная драма, обречена на провал, заключает Адорно. Скрыть этот факт оказывается не последней заботой Вагнера, когда он наталкивает различные элементы друг на друга. Чем большим провалом оказывается музыкальная драма как стиль, тем более она стремится к стилизации. Общность более не достигает единства, поскольку её экспрессивные элементы должны гармонизировать друг с другом согласно задуманному заранее дизайну, возможно изначально тривиального характера, отмечает Адорно. Вместо этого, различные виды искусства, которые теперь отчуждены друг от друга и не могут ни в коем случае прийти к согласию, связываются вместе в случайном порядке изолирован-

ного артиста. Формальные требования внутренней логики заменены гладким внешним принципом, в котором отдельные действия просто собраны таким образом, что они создают впечатление общего целого, объясняет Адорно. Единство стиля узурпируется чертами частного индивида и, более того, зрителем, как Вагнер его себе представляет. Стиль становится суммой всех стимулов, регистрируемых тотальностью чувств зрителя. Вселенная восприятий к его услугам и предлагает связную тотальность смыслов, как полноту жизни: так образуется искусственная природа вагнеровского стиля, констатирует Адорно. Отдельные чувства не объединяются для создания тотальности как единого и гарантированного мира сущностей, поскольку они выражены в случайных переживаниях индивидуального буржуазного существования. Адорно испытывает сомнение в том, что такое единство чувственных переживаний, от которого зависит разочарованный ум Вагнера, когда-либо существовало. Напротив, считает Адорно, чувства, каждое из которых имеет собственную историю, оказываются на полярно противоположных направлениях друг от друга, в такт с осознанием растущего осмысления реальности и разделения труда. Поскольку это не только отделяет людей друг от друга, но ещё и разделяет каждого человека внутри себя, отмечает Адорно. Именно это оказывается причиной того, что музыкальная драма доказывает невозможность приписать осмысленные функции различным искусствам. Идентификация её формы поэтому

оказывается сомнительной. Музыка, сцена и слова интегрируются только постольку, поскольку автор – странность его положения уже подтверждается его ролью «поэта-композитора» – обращается с ними, как если бы они были объединены общей целью. Но он достигает этого только благодаря насилию над ними и привносит, таким образом, искажения в целостность, что заканчивается тавтологией как постоянным чрезмерным давлением. (Адорно, 91) Музыка повторяет то, что слова уже выразили, и чем более она проталкивается к авансцене, тем более поверхностной она становится, если сравнивать её с тем смыслом, который она предполагается выразить. А это, в свою очередь, воздействует на целостность музыки, утверждает Адорно. По его мнению, сама попытка адаптировать различные искусства друг к другу разрушает единство композиционной структуры.

Песня-речь [Sprechgesang] была инструментом, задуманным Вагнером в качестве поручителя этого единства. Идея состояла в том, что такая сверхъестественная интонация гармонизировала бы музыку и язык без употребления насилия над ними. Но это имело эффектом то, что поющий голос, который в опере был осязаемым носителем музыкального действия и универсальным объектом внимания, силой отделяется от актуального музыкального содержания. Кроме немногих пассажей, в которых возможно поступиться доминированием музыкальных форм, поющий голос отделён от жизни музыки и её логики: петь мотив было бы в конфликте

с требованиями естественной интонации и означало бы отделение от нормального интонирования речи. (Адорно, 92) В музыке Вагнера наиболее жизненно важные элементы – ария и оркестр – по необходимости отдаляются друг от друга, по мнению Адорно. Ария, или песнь – наиболее сиюминутный из этих элементов – перестаёт быть задействованным в наиболее важных частях, в тематической структуре, кроме абстрактного и уклончивого чувства, что поющий голос следует за оркестровыми гармониями. С целью создания синтеза всех задействованных искусств внутренняя последовательность наиболее важного элемента, музыки, оказывается отодвинутой в сторону, замечает Адорно. Искусственная адаптация музыки к языку неумолимо прогрессировала со времени образования представительного стиля [stile rappresentativo], которому музыка остаётся в долгу за своё освобождение. Но этот стиль выявляет свою отрицательную сторону, когда он становится паразитическим по отношению к языку и рабски следует кривой лингвистического потока. В то же время музыка становится комментарием на сцене, когда автор занимает определённую позицию и применяет насилие по отношению к самому идеалу внутренней формы, во имя которой музыкальная драма изначально была задумана, заявляет Адорно. Это объясняет, к примеру, прерывающийся, волочащийся эффект фильма, такой соблазнительный. Слова, произнесённые с одним глазом, фиксированным на музыке, постоянно всё преувеличивают; театральность Ваг-

нера неотделима от границ [terminus ad quem] поэзии, которая всегда вынуждена впадать в крайности для того, чтобы сохранять ритм с музыкой. Тогда как музыка, в свою очередь, из-за своего положения вне текста, оказывается опустошённой от всякой энергии, что делает её языком, удалённым от смысла, чистым звуком, и так контрастирует с человеческим языком знаков, а этот контраст и служит тому, что её полная человечность становится возможной, утверждает Адорно.

Сцена, по мнению Вагнера, вынуждена следовать за тем, что происходит в оркестре. Инфантильные действия певцов – опера часто выглядит как музей давно забытых жестов – вызваны их адаптацией к потоку музыки. Они напоминают музыку, но фальшиво; они становятся карикатурами, потому что каждый набор жестов эффективно повторяет жесты дирижёра. Чем ближе и навязчивей различные искусства приближаются друг к другу, и чем сильнее музыкальная драма достигает их фундаментального пренебрежения друг другом, тем более они доказывают взаимную разрушительность. Более старая опера, которую Вагнер осуждал за отсутствие эстетического единства, потому что она не смогла интегрировать различные искусства, была выше его в одном смысле, считает Адорно: она стремилась к единству не через ассимиляцию одного искусства другим, но через принятие законов, правящих в каждом из искусств. Единство Моцарта было единством конфигурации, а не идентификации. У Вагне-

ра, однако, радикальный процесс интеграции, который истово притягивает внимание к себе, уже не более чем прикрытие для лежащей под ней фрагментарности. Космос, который возможно охватить и который в его творчестве предполагает представление сущности – потому что единственное, к чему изолированный индивид может приложить свою веру, это тотальность того, что его чувства могут воспринять с определённой – этот космос не имеет реальности, по мнению Адорно. То, что держит его вместе, есть не что иное как случайное существование каждого индивида. В этой связи представляется уместным отметить, что Адорно непреднамеренно сформулировал идею модернизма в музыке, которую он воспринял у Вагнера как достойную критицизма, но которая утвердила своё право на существование в работах таких композиторов как Филлип Гласс [Glass, Philip]. Однако, продолжает свою критику музыкальной драмы Адорно, лишь как случайное существование, узурпирующее статус экзистенциального существования, музыкальная драма Вагнера должна неминуемо обрушиться. Поскольку в развитой буржуазной цивилизации каждый орган чувств воспринимает отдельный мир – если не совсем отличное время – так стиль музыкальной драмы не может вверить себя отдельному чувству, но должен вместо этого трансформировать одно в другое, чтобы таким образом создать нечто вроде гармонии, которой им недостаёт, аргументирует Адорно. Но это оказывается невозможным, пока различные органы полагаются на

оценку сознания. Это оказывается возможным только пока органы чувств противятся любой власти, которая определяет каждый из них, – и в результате все они впадают в некую архаичную смесь.

В музыкальной драме Вагнера опьянение, экстаз являются неизбежными принципами стиля; простого момента рефлексии оказывается достаточно чтобы разбить на осколки её иллюзию идеального единства. (Адорно, 93) Однако, эмоциональный посыл музыкальной драмы направлен не только против умиротворяющего жанра музыки Бидермейера, но также против форм искусства собственной индустриальной эпохи Вагнера, во время которой жанровые элементы Бидермейера были конвертированы в потребительские объекты, утверждает Адорно. Для неудовлетворённого эстета в его полёте от банальности боги, герои и драматическое действие охватывают вселенную, содержащую обещание спасения. Ранние романтики не оказывались в положении, когда они нуждались в таких грандиозных образах, потому что им не приходилось сталкиваться лицом к лицу с постоянной угрозой овеществления, которое ультимативно заражает даже Вагнеровские собственные модели, отмечает Адорно. В своих попытках достичь тотальности чувств Вагнер начинает с категорического провозглашения освобождения уха, которое, по его словам, «не дитя». В этой попытке он склоняется к позиции, которая «деградировала чувство слуха до раболепного носильщика тюков индустриальной пищи» (Ва-

гнер 2, 270) Однако, идея тотальности, которая вдохновляет музыкальную драму, не может выносить антитезис «ординарной жизни». Она знает, что существуют весомые аргументы почему она должна коллективизировать существование, тогда как артист, между тем, стремится спастись от каждодневного мира по причинам не менее весомым. Другими словами, просветление среди банальности также тотально, как и побег от неё. (Адорно, 94)

Концепция внутренне связанной само разворачивающейся тотальности – идей, олицетворённых в чувственном восприятии – есть поздний плод великих метафизических систем. Возможно, рассуждает Адорно, Вагнер верил, когда говорил, что после прочтения Шопенгауэра он был не «под влиянием» философа в обычном смысле, но просто получил подтверждение своим мыслям. Как бы там ни было, констатирует Адорно, переход от метафизики к эстетике приготовлен в Книге Третьей «Мира как воли и представления» Шопенгауэра. (Адорно, 95) В случае Шопенгауэра это происходит через позитивизм, провозглашающий себя со всей ясностью в своём убеждении отрицать «смысл» владениям природы, которая оставлена на произвол слепой воли. Также и у Вагнера метафизика его творчества внутренне родственна разочарованию миром, отмечает Адорно. Тотальность музыкальной драмы есть соединение всех реакций органов чувств и это соединение основывается не только на отсутствии соответствующего стиля, но даже более на разложении мета-

физики. Цель музыкальной драмы Вагнера, по утверждению Адорно, не столько выразить такого рода метафизику, сколько создать её. Полностью мирской взгляд стремится породить священную сферу изнутри себя; в этом отношении *Парсифаль* лишь делает сознательной тенденцию всего творчества Вагнера. Обманчивый характер музыкальной драмы исходит из этого факта. Произведение искусства не подходит более определению Гегеля [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich], что искусство есть чувственная манифестация идеи, оспаривает Адорно. Вместо этого, считает Адорно, чувственное организуется для того, чтобы представляться, что оно якобы контролирует идею. Это есть истинный базис аллегорического элемента у Вагнера: вызвать в воображении сущности, которые не поддаются последующему воспоминанию. (Адорно, 96) Несовершенная природа всей концепции музыкальной драмы нигде более очевидна чем там, где она приближается наиболее тесно к собственным основам: в сокрытии процесса производства, во враждебности Вагнера по отношению к общепринятому разделению труда, лежащему в основе индустрии культуры. В теории и идеологии его творчества он отрицает разделение труда в терминах, напоминающий лозунги национал-социализма о подчинении личных интересов во имя общего блага. (Адорно, 97)

Многие любящие культуру и ненавидящие цивилизацию поклонники Вагнера, Хильдебранд [Hildebrand, Dietrich von] среди них, критикуют Вагнера за то, что тот принял

без колебаний технические достижения девятнадцатого века, несмотря на его якобы «борьбу» против них. Они перечисляют грехи «сценической механики» Байройта и без сомнения пришли бы к конфузным заключениям, если бы они прочли партитуру, отмечает Адорно. Изобретение Вагнера, состоящее в интеграции индивидуальных искусств в музыкальную драму, завершается достижением разделения труда, которое не имеет себе равных в истории музыки.

Рана может быть исцелена лишь тем копьём
которое нанесло её
(*Парсифаль*, Акт Третий)

Эта цитата может служить девизом творчества Вагнера. И именно религиозный *Парсифаль* использует технику, похожую на кинематографию, которая отмечает климакс диалектики, по мнению Адорно: магическое произведение искусства видит во сне свой собственный антитезис, механическое произведение искусства. Методы работы великих композиторов всегда несли в себе элементы технической рационализации. Адорно вспоминает шифры и аббревиации в рукописях Бетховена. В своих поздних работах Вагнер доводит такую практику до совершенства. Между эскизом композиции и полной партитурой помещается третья форма: так называемый оркестровый эскиз. Здесь оригинальный карандашный набросок полностью переписан чернилами – таким

образом объективирован. В то же время добавляется полная оркестровка, так что, работая над *Парсифалем* Вагнер мог сказать, что оркестрового эскиза было достаточно для того, чтобы другой человек создал полную партитуру. По мнению Адорно, это даёт представление об изобретательности, с которой Вагнер организовал разделение труда. (Адорно, 98) Это охватывает все слои композиции и делает возможным взаимосвязь элементов, которые закрывают все пустоты и создают впечатление абсолютной связности и непосредственности. Магический эффект неотделим от того самого процесса производства, который он пытается изгнать. Разделение труда Вагнером очень индивидуально. Это его и ограничивает, что возможно и объясняет его усиленное отрицание этого разделения, отмечает Адорно. Критика музыкальной драмы не в том, что она нарушает предполагаемую абсолютную автономию каждого индивидуального искусства. Эта автономия оказывается в действительности фетишем дисциплин, образованных из разделения труда, утверждает Адорно. Когда Вагнер атакует это разделение во имя «реальности», то есть всей свободной человечности, он, возможно, выражает одно из требований истинного гуманизма. Однако его требование оборачивается своей противоположностью, опьянением и бредом вместо установления рационального контроля трудового процесса во имя свободы. (Адорно. 99) Объяснение этого непредвиденного результата Адорно видит в том, что музыкальная драма основана на буржуазном

«индивиде» без его души, чья основа и сущность коренятся в самоотчуждении, против которого музыкальная драма восстаёт. (Адорно, 102)

Как теория, так и практика музыкальной драмы подвергаются осуждению со стороны критического провидения самого Вагнера: «Никто кроме меня не может лучше осознать, что реализация этой драмы зависит от условий, лежащих вне воли, нет, даже вне возможностей отдельного индивида, — эти возможности должны быть бесконечно сильнее чем мои собственные; но [эти условия лежат] лишь в обществе и в обоюдной кооперативной форме, возможной в этой общности: тогда как в настоящее время довлеющим остаётся анти-тезис обоих этих факторов.» (Вагнер 2, стр. 356)

Обращение Вагнера к мифу как структурной форме выражения своих идей оказывается единственно возможным и неизбежным, констатирует Адорно. Для него нет сомнения в том, что Вагнер показал себя буржуазным по своей сути в своём убеждении, утверждая, что поэтическая глубина есть синоним избегания исторической специфичности. Его образ универсального человека требует демонтажа того, что он считает относительным и случайным в пользу идеи неизменной человеческой природы. То, что в действительности существенно, представляется ему как осадок. Поэтому он находит себя ограниченным напластованиями субъективной материи, которая не признаёт ни истории, ни сверхъесте-

ственного, ни даже природного, но которая лежит за всеми этими категориями. Сущность оказывается загнанной во все значащую внутренность, становится неразличима как сущность мифа, по утверждению Адорно. Её знак есть двусмысленность, её сумерки есть приглашение смешать непримиримое – позитивизм с метафизикой – потому что она с уверенностью отрицает как возвышенное, так и фактическое.

Бог и человек действуют на одной сцене. После *Лоэнгрина* Вагнер фактически изгнал истинные исторические конфликты из своих произведений, отмечает Адорно. Мир рыцарства в *Тристане и Изольде* представляет лишь эмоциональную окраску действительности, которая отступила в туман времени, а исключение *Мейстерзингеров* лишь подтверждает правило. Мифическая музыкальная драма оказывается мирской и магической в одно и то же время. Так она разрешает загадку фантасмагории. Тем не менее, замечает Адорно, попытка легитимировать эту гибридную форму обращаясь к множественным смыслам, содержащимся в мифе, имеет своё ограничение. (Адорно, 104) Если идея Вагнера о неизменной человеческой природе оказывается идеологическим заблуждением, рассуждает Адорно, то это заблуждение разрушается силой мифов, когда они утверждают себя в его произведениях помимо его воли. Избирательная родственность, которая побуждает его к мифам, подрывает ту человечность, в которую он всё ещё верит: как истинный буржуа он наблюдает концепцию самого себя, которая рассыпается в

прах перед его глазами. Адорно не сомневается в том, что это бессилие буржуа выигрывает, некоторым образом, от негативной истины, от брезжащего осознания хаоса, лежащего под поверхностью буржуазного порядка – но именно этот хаос и притягивает его неумолимо обратно. Именно это и является объективной причиной упадка Вагнера, утверждает Адорно. Чистое человеческое существо оказывается идеальной проекцией дикаря, который наконец восстаёт из буржуа, и Вагнер празднует его, как если бы метафизически это было чистое человеческое существо. Неважно, какую справедливость можно увидеть в именовании музыки Вагнера психологической, – что едва ли можно сказать о его текстах, пытающихся воссоздать на примитивном буквальном уровне эти рудименты фантазии, обретающие в психологическом субъекте. (Адорно, 105) Двойственность Вагнера происходит от его отношения к архаичным образам, считает Адорно. Его талант вызывать прошлое преследует интонации души вглубь до реальных источников и так освещает их регрессивный элемент; в то же время, однако, он доверяется этим элементам, как если бы они представляли изначальную истину, он и сам регрессирует таким образом, замечает Адорно. Эстетически Вагнер догадывается о напряжении, которое становится явным только в противоречиях между Фрейдом [Freud, Sigmund] и Юнгом [Jung, Carl Gustav]. Его «психоаналитические» мотивы – кровосмешение, ненависть к отцу, кастрация – были отмечены довольно часто; а афоризм

Ханса Закса из *Мейстерзингеров* об «истинной интерпретации сна» –

Вся поэзия и искусство стихосложения
Есть ничто иное как истинная интерпретация сна
(*Мейстерзингеры*, Акт Третий, Сцена Вторая)

– кажется приближающим произведение искусства близко к аналитическому идеалу обращения подсознательного в сознательное. В те моменты, когда это происходит, язык Вагнера провидит то, что Ницше отмечает тридцать лет спустя в *Заратустре*:

Снизойди же Эрда, Великая Мать страха,
Великая Мать печали!
Прочь, прочь в вечный сон.
(*Зигфрид*, Акт Третий, Сцена Первая).

И с той же перспективы Зигфрид отвечает:

Храбрость или бравада – почём мне знать?
(*Зигфрид*, Акт Второй, Сцена Вторая).

(Адорно, 110) Всё же, формула сама по себе мифическая, настаивает Адорно. Жест вызова содержится в этом «храбрость или бравада» и напоминает архаичные силы, а «по-

чём мне знать?» с настоящей прямоотой легко поддаётся этим силам опять. Зигфрид не только индивид, старающийся освободить себя от подсознательного природного состояния. Это уже тот простак, который будет представлен в *Парсифале*, – «ребяческий герой», «идиот», преодолевающий страх не достижением знания себя, но просто «не зная» что такое страх, а когда он узнаёт это из своего переживания секса, то опять забывает его. Кто бы ни выступал против слепого рока, он предстаёт осуждённым как антагонист души: мировое ясель-древо, которое смертельно ранено Богом, вырезавшим из него себе копьё. (Адорно, 111) Именно Вагнер, утверждает Адорно, начал процесс трансформации метафизической концепции воли Шопенгауэра в более управляемую теорию коллективного подсознания. (Адорно, 112)

Законы мифа позволяют Вагнеру представить на одной сцене Бога и человека, их сопоставление и их соприкосновение. Романтизированная концепция «задачи спасения» подавляет тот факт, что это зависит от социального механизма, по мнению Адорно. Эта романтическая концепция сопровождается не менее романтической точкой зрения, что общество было бы в состоянии возродить себя, если бы оно могло найти дорогу к своему незапятнанному происхождению. Ультимативно эта теория возрождения возникает в *Парсифале* как теория касты господ. Индивидуальные импульсы, которые ставят своей целью противостояние обществу, выглядят так же мрачно, как и основная форма об-

щества: у Гегеля это «страсти», у Шопенгауэра – человеческие «нужды» как конкретные формы воли в её индивидуализации. (Адорно, 120) Предательство подразумевается в восстании. От Вагнера не требовалось позднего обращения в конформизм; ему не было нужды отрицать свои мятежные ценности: его веру в крестьянство и в ничто, в опустошение. Нам стоит лишь припомнить, какое впечатление на него имел Бакунин, отмечает Адорно. В воспоминаниях Ньюмана [Newman, Ernest] Вагнер описывает Бакунина следующим образом: «Он рассказывал [...] с удовольствием, одновременно по-мальчишески и демонически, про русских людей в огне, о которых вспоминал Ростопчин в своём стратегическом пожаре Москвы.» (Адорно, 127) Интерпретация Вагнером анархизма состоит в том, что необходимо лишь «привести в действие мировое движение для убеждения русского крестьянина – в котором природное добро угнетённой человеческой природы сохраняло свою ребяческую форму – в том, что поджог его барских имений, со всем добром в них и вокруг них, было совершенно правильно само по себе и приятно в глазах Бога; из этого должно родиться разрушение всего, что по праву рассматривается как истинная причина страданий современного мира, что должно быть ясным большинству философских мыслителей цивилизованной Европы.» (Ньюман в Адорно, 128) Привязанность к земле и магия огня представляют наиболее развитые верования Вагнера-политика. В своём предисловии к «Искус-

ству и революции» он ухитряется с определённой долей софистики отдалить себя от конкретных целей мятежа, в котором он сам принимал участие. «Но наибольший риск есть тот, который автор может навлечь на себя часто используя слово «коммунизм», если он путешествует в сегодняшний Париж с этими эссе об искусстве в руках; потому что он открыто провозглашает свою причастность к этой тщательно обсуждённой категории в противоположность к «эгоизму». Я с уверенностью верю, что добродушный германский читатель, для которого смысл этого антитезиса станет очевидным, не будет встречать затруднений в преодолении сомнений относительно того, должен ли он приписывать меня к партизанам новейшей парижской «Коммуны». Всё же, я не могу не признать, что мне следовало бы энергичнее использовать слово «коммунизм» (используя его в смысле, одолженном в текстах Фейербаха) как противоположность эгоизму: но я видел эту идею социально-политического идеала уже воплощённой в «народе», которому следует представлять несравнимую продуктивность античного братства, тогда как я смотрел дальше на идеальную эволюцию этого принципа как самой сущности, с которой ассоциируется человечество будущего.» (Вагнер 2, 27–28) В этой цитате Адорно видит ни к какому случаю перебежчика из одного лагеря в другой, но вместо этого эти замысловатые фразы перебежчика Вагнера просто передают цинично то, что грубый голос буржуазного мятежника со всей силой старал-

ся скрыть. Предательство Вагнера есть часть самой буржуазной революции, заключает Адорно. (Адорно, 128) Противники порядка есть изолированные индивиды, лишённые истинного сострадания и любого чувства солидарности. Прославленное кровное братство *Парсифаля* есть прототип присягнувших братств тайных обществ и Фюрер-ордеров последних лет, которые имеют так много общего с Ванфрайд [Wahnfried] кругом – эта клика, которая объединена вместе их зловещим эротизмом и страхом перед тираном, с преувеличенной чувствительностью, граничащей с терроризмом по отношению к каждому, кто не принадлежит их кругу. Ванфрайд круг – это гомосексуальное окружение Зигфрида Вагнера, сына Рихарда Вагнера, который именовал свою виллу в Байройте «Ванфрайд». Как шеф секретной полиции нацистов, Глазенап [Glazenapp, Helmuth von] в своей великой биографии набросал формальный список практически каждого человека и собаки, которые были в контакте с Вагнером, и заходит так далеко, что придрался к Ницше, именовавшему Вагнера своим другом только потому, что Вагнер назвал его своим другом. (Адорно, 129) Посмертные предложения применительно к Свету Парсифаля [Lex Parsifal] обнажают истину относительно внутренних мотивов желания Вагнера обновить театр. Идея состояла в том, чтобы ограничить представление оперы только Байройтом на основании того, что её «способность приносить доход» была бы сильно уменьшена, если бы другие театры получили разрешение

на её постановку. Постановка оперы на сцене Метрополитен Опера Хаус [Metropolitan Opera House] в Нью-Йорке в 1903 году вызвала скандал среди ревностных последователей Вагнера. Необходимость подавления любого осознания элемента узурпации и паразитизма внутри своей собственной клики означала, что возвышенное становилось ещё более беспощадным в своём осуждении вульгарного. (Адорно, 130)

Насколько последователен Вагнер в своём стремлении выразить философию Шопенгауэра, приправленную христианскими, индуистскими буддистскими темами, через свою музыкальную драму, берущую начало в средневековых легендах о Граале? – задаётся вопросом Адорно. Он именует музыкальную драму Вагнера химерой, фантастическим созданием, сочетающим в себе черты различных существ. Пессимизм Вагнера, по словам Адорно, есть философия мятежника-отступника. То, что он сохранил от своего мятежа, – это проникновение в злую природу мира «как такового», как экстраполяцию злого настоящего, а также осознание неизбежной репродукции этого зла. Он дезертирует с мятежа просто возвышая этот процесс до статуса всеохватного метафизического принципа. Как нечто неизбежное и вечное, это зло высмеивает все попытки переиначить себя и обретает отражение благородной славы, которую оно удерживает в недостижимости от людей. Метафизический принцип бессмысленного реализуется в смысл эмпирического существо-

вания, в точности, как это позднее происходит в германской экзистенциальной философии, отмечает Адорно. Встречая лицом к лицу конфликт между индивидуальным интересом и тотальным жизненным процессом, Вагнер может лишь капитулировать, утверждает Адорно, и это подчинение празднуется как государственный акт. Адорно не сомневается, что в эпоху империализма «идеализм» отвергает власть, необходимую для «примирения» между непреодолимыми антагонизмами буржуазного общества, и критика этого общества делает это очевидным. Вагнер же, по мнению Адорно, отрицает не только иллюзорное примирение, но саму попытку преодоления противоречий, и ловкостью его рук это отречение трансформируется в основу мира. (Адорно, 132) Понятие «вечной справедливости» было сформулировано достаточно сомнительно у Шопенгауэра, считает Адорно, поскольку её право на существование во владениях «идей» в реальном мире подвергается сомнению, тогда как она сохраняется во владениях «воли», где единственным мерилom оказывается постоянство страдания и дьявольская вера, что всё, что существует, достаточно зло, чтобы заслужить то, что рок ему отводит. Между тем у Вагнера, отмечает Адорно, эта вечная справедливость вывернута наизнанку до полной неузнаваемости в благоговении перед судьбой, которая долее не позволяет свободы исправительной роли внутри владений Вещи-в-себе, но вместо этого бесцеремонно перепоручает это области фарса. Если Шопенгауэр произносит

приговор жизни как слепой игре воли, аргументирует Адорно, то Вагнер послушно подчиняется этой воле, поклоняется ей как высшему порядку природы, лежащему вне понимания смертных. Это делает возможным его «позитивную» модификацию философии Шопенгауэра, совершённую через пересаживание в неё теории восстановления с её расистскими оттенками, – развитие, которое, между прочим, играло роль в отдалении Ницше от Шопенгауэра. (Адорно, 133) У Вагнера, по мнению Адорно, отрицается не воля, но только объективация воли в идее, в феноменальном мире. Сама воля, или другими словами, сущность неуправляемых социальных процессов, продолжает своё признание в духе приниженного восхищения. Индивид с неохотой отступает без дальнейших протестов в своём собственном уничтожении, признавая это работой воли, которая перестала противоречить себе как природа, но просто остаётся неопределённой в вакууме: любая мера, с которой можно сравнить существующую реальность, исчезает, констатирует Адорно. Но это лишь возможно, потому что отрицание воли оказывается полностью искажённым. У Вагнера закон природы более не «перевернут» в индивиде; наоборот, индивид просто приводит его в жизнь. Логически это должно привести Вагнера к ярко выраженному противоречию с Шопенгауэром, заключает Адорно. Для философа «поворот обратно» воли-к-жизни есть синоним процесса, через который идея становится осознанной о себе. Идея отрицает свою собственную волю-к-жизни как

следствие осознания несправедливости, которая есть неминуемое сопутствующее обстоятельство воли. Поэтому она, эта идея, разрывает порочный круг слепого рока – Шопенгауэр говорит о кругах раскалённого до красноты угля, из которого необходимо спастись – в надежде, что, как следствие такого поступка, мир с его грузом первородного греха наконец обретёт покой. Первым требованием такого отрицания оказывается сексуальный аскетизм. Так, Вагнер действительно принимает это условие в своём *Парсифале*, но лишь для того, чтобы заменить его мирской славой общества Грааля и рыцарством, – цена, которая в терминах философии Шопенгауэра оказывается глубоко компрометирующей. (Адорно, 134) Поскольку удовольствие для Вагнера, отмечает Адорно, принимает форму смерти и разрушения, смерть соответственно празднуется в отражении «возвышенной радости» и наивысшего добра. Сам её глянец служит как реклама смерти. У Шопенгауэра страдание представляется как «просто феномен», сама его убогость и низменность делает этот феномен очевидным. У Вагнера страдание делается тривиальным, принимая атрибуты грандиозности. Это страдание проявляет себя как материальная реальность лишь тогда, когда оно проявляется в глупых существах, как лебедь в *Парсифале*. Предотвращение жестокости к животным становится сентиментальным, как только сострадание оборачивается на человечество. В остальных сферах – там, где оно разрешено – страдание растворено и сокращено до символа

неисчерпаемого стремления самой воли. (Адорно, 135) Пропать, разделяющая индивид, который чувствует себя свободным от всеохватывающей необходимости, в которой он оказывается запутан, преодолевается через магию, но в определённой форме, а эстетическая несостоятельность произведений – чрезмерная мотивация натуральных действий – служит как выражение противоречия, которое признаётся у Вагнера. Доказательство невиновности индивида имеет идеологическую функцию. Поскольку этот индивид несвободен, он может делать что угодно, так как как извечно созданный [sub specie aeternitatis] он не в состоянии желать чего-либо, согласно Адорно. Нарушение буржуазной нормы оправдывается его собственной безусловностью, не принося никакого ущерба моральной целостности сияющих героев. Вагнер, типический пример поздней буржуазии, начинает напоминать раннюю буржуазию, прежде всего Хоббса [Hobbes, Thomas], которого Шопенгауэр с удовольствием бы цитировал, замечает Адорно. В прославлении смерти, представляя её как экстаз, Вагнер отклоняется менее радикально, чем могло бы показаться, от Шопенгауэра, его философского канона. Хотя философ понимает переход к нирване в аскетических формах, элементы экстаза для него не чужды. (Адорно, 136) «Если, всё же, было необходимо, чтобы позитивное знание было достигнуто относительно того, что философия может только выразить негативно как отрицание воли, для неё не было бы ничего, что относилось бы к этому состоя-

нию, которое все, кто достиг совершенного отрицания воли, пережил, и которое именуется различными терминами – экстаз, упоение, просветление, единение с Богом, и так далее – состояние, которое, между тем, не может именоваться знанием, потому что это не имеет формы субъекта и объекта, и, более того, лишь возможно в индивидуальном переживании и не может быть сообщено далее.» (Шопенгауэр, 536)

В этом пассаже Шопенгауэр вступает в конфликт со своей собственной индивидуальной доктриной, считает Адорно – «Но тот, кто видит сквозь принцип индивидуализации [*principium individuationis*] и узнаёт истинную природу такого утешения; тот видит себя повсеместно и удаляется. Его воля оборачивается назад, не обретает более свою природу, которая отражается в феномене, но отрицает его» (Шопенгауэр, 498)

Самоосознание воли в её наивысшей манифестации вытесняется опять бессознательным, экстазом и тем образом мистического единения, который доступен по скидке в произведениях Вагнера, констатирует Адорно. Да и у Шопенгауэра, по словам Адорно, можно найти предвкусение Вагнеровской практики ряженья смерти в образ спасения и в раздувании концепции «спасительницы мира» (Шопенгауэр, 477), что у Вагнера становится идеологическим климаксом всего творчества. Заблуждение Шопенгауэра состоит в том, считает Адорно, что индивидуальный «поворот обратно» воли мыслится иногда как приобретающий господство над волей как вещью-в-себе, возвышение, которое, прямо говоря,

не следует логически из фундаментальной доктрины Шопенгауэра. Следуя теории, индивидуальное отречение от жизни мыслится как вопрос совершенного равнодушия к Шопенгауэровской воле, которая продолжает продукцию всё новых страданий в соответствии с принципом индивидуализации и не принимает во внимание деятельность святых, аргументирует Адорно. С концепцией искупления мира определённый рефлектирующий ум, самопознание индивида, умудряется протащить спекулятивный независимый принцип такого рода, который сам Шопенгауэр повторно осуждал у Гегеля, утверждает Адорно. Концепция искупления, рождённая из беспристрастности сознания по отношению к бессознательному, расширяет идеологию пессимизма до своего логического завершения у Вагнера. (Адорно, 137) Под титулом искупления как негативность буржуазного мира, так и его отрицание понимаются как одинаково позитивные. Сам факт того, что смерть бросает вызов воображению, становится средством позолоты негодности жизни. Категория искупления лишается утешительной способности, не приобретая при этом какого-либо содержания. Это возвращение домой без дома, вечный покой без Вечности, иллюзия покоя без лежащей под ней реальности, которой бы мог радоваться человек, рассуждает Адорно. Овеществление жизни расширяет своё влияние даже на мёртвых, поскольку оно приписывает смерти радость, которой это овеществление лишает живых. За это оно оставляет за собой право власти над су-

ществованием, без которого титул счастья обречён оставаться ложью и непристойностью. Адорно считает, что во имя искупления мёртвые обмануты дважды в своей жизни. В самой глубине Вагнеровской идеи искупления обитает ничто. Оно тоже опустошено. Фантазмагория Вагнера оказывается миражем, потому что она представляет ничто и опустошённость. А это, в свою очередь, отрицает импульс, лежащий за стилем Вагнера. Это попытка изобрести чистую субъективность, которая была бы выше своей субъективности и имела бы над ней право власти, как если бы это было существо, которое в состоянии отразить нечто большее чем оно само. Так возникает химера Вагнера. В этой связи Адорно утверждает, что Вагнер оказывается основателем Арт Нуво и находит схожесть с Ибсеном [Ibsen, Henrik], чья вера и уверенность отличаются так радикально от вагнеровской. (Адорно, 138–139) Возможно, размышляет Адорно, возвышение ничто над нечто в творчестве Вагнера прямо указывает на позицию, которую принимает процесс идентификации с угнетающими и уродующими силами крайностей до той точки, где он в состоянии видеть с невозмутимостью собственное разрушение. Эту позицию укрепляет, по мнению Адорно, убеждение Шопенгауэра относительно того, что «пересмотренная точка зрения, если это было бы возможно для нас, смогла бы поменять знаки и показать реальность для нас как ничто, а ничто как реальность.» (Шопенгауэр, 536) Какой бы экстремальной позицией это ни казалось, такая позиция оказыва-

ется не без своего основания в философии. Она покоится на уверенности в том, что «концепция ничто в своей сущности относительна и всегда относится к чему-либо определённом, которое она отрицает» (Шопенгауэр, 534) Шопенгауэр разрешил старое противоречие относительно абсолютного «отрицательного ничто» [nihil negativum] и «относительного ничто» [nihil relativum] в пользу последнего, констатирует Адорно. Как и Гегель, его антипод, Шопенгауэр мыслит ничто только как один из аспектов движения существа, которое есть целое. Кое-что из этой философии можно проследить у Вагнера, констатирует Адорно. Он признаёт, что конфигурации ничто у Вагнера являются как нечто большее, чем просто попытки приукрасить пустую бездну. Определяя ничто, они пытаются в то же время представить границу между ничто и нечто и использовать концепцию негативности для приобретения права на реальность, которая ускользает у него как песок сквозь пальцы. (Адорно, 140) Творчество Вагнера представляет красноречивое свидетельство ранней фазы буржуазного декаданса, заявляет Адорно. В рамках притчи этот импульс разрушения ожидает разрушения собственного общества. Критика Ницше относительно Вагнера может быть правомерна именно в этом смысле, а не в биологическом, – отмечает Адорно. Однако, если декадентское общество развивает ядро того общества, которое со временем займёт место старого, то Ницше, как русское самовластие двадцатого века, которое следовало ему, не смог-

ло узнать сил, которые были освобождены на ранних стадиях буржуазного упадка, считает Адорно. В творчестве Вагнера каждый декадентский элемент может служить для продуктивного ума источником будущих сил. Ослабление монады, которая больше не равна своей ситуации как монада, и которая вследствие этого пассивно опускается на дно под давлением тотальности, представляет собой не только обречённое общество. Это ослабление также освобождает силы, дремлющие внутри этой монады, которая становится «феноменальным существом» по определению Шопенгауэра. (Адорно, 142) В социальных процессах хромающей индивидуальности можно обнаружить больше, чем в эстетических персонах, которые более равны перед вызовом, брошенным обществом и которые более решительны принять этот вызов, считает Адорно. Для Шопенгауэра даже мазохистская капитуляция Эго представляется чем-то большим, нежели просто мазохистской. Адорно не сомневается в том, что субъективность складывает своё счастье перед смертью; но в том же поступке она признаёт брезжащее осознание того, что она принадлежит себе не полностью. Монада «больна», она слишком бессильна реализовать свой принцип изолированной сингулярности, принцип преобладания и выдержки. Поэтому она сдаётся, объясняет Адорно. Её капитуляция, однако, совершает больше, чем просто помогает злему обществу победить над своим собственным протестом. Ультимативно, она ударяет по фундаменту злой изоляции самой индивиду-

альности. Умереть в любви также значит стать сознательным относительно границ, наложенных на власть системы обладания человеком. Это значит также открытие того факта, что требования удовольствий там, где они были бы удовлетворены, разорвали бы на клочки концепцию личности как самостоятельного, хладнокровного существа, которое деградирует свою собственную жизнь до уровня вещи и которое вводит себя в заблуждение верой в то, что оно найдёт удовольствие в полном овладении собой, тогда как в действительности это удовольствие нарушается самим фактом самообладания, утверждает Адорно. Но в тот миг, продолжает Адорно, когда это существо уверено в том, что его самообман будет полным, оно находит жест бросания за собой комка земли, символизирующего индивидуальную жизнь, которую человек не должен отшвыривать после того, как он получил то, что ему было обещано:

За жизнь и тело

смотри – так я отбрасываю их от себя!

Он собирает комок земли, держит его над головой и с последними словами бросает его за собой.

(Сумерках богов, Акт Третий, Сцена Третья).

Так, Вагнер не только старательный пророк и прилежный лакей империализма и позднего буржуазного терроризма. Он обладает ещё и невротической способностью созер-

цать свой собственный декаданс и возвышать его до образа, способного выдержать всепоглощающий взгляд, утверждает Адорно. Он задаётся вопросом, насколько более выигрышным оказывается требование к здоровью у Ницше по сравнению с критическим осознанием, которого великая слабость Вагнера требовала в его обращении с подсознательными силами, ответственными за его собственный декаданс. (Адорно, 143) В своём падении он обретает власть над собой. Его сознание образованно в ту ночь, которая угрожает сокрушить сознание: империалистический сон катастрофического конца империализма; буржуазный нигилист прозревает через свой нигилизм эпоху, следующую за его собственной. В конце своего позднего эссе, «Искусство и революция», Вагнер пишет: «наше опасение может быть вызвано видом прогресса в искусстве войны, отходящим от источников моральной силы и обращающимся всё более и более к механизации: здесь самые грубые силы природы принесены на службу искусственной игре, в которой, несмотря на всю арифметику и математику, слепая воля в один прекрасный день разорвёт свою привязь и смешается с элементарными силами. Уже сейчас уродливый вид привидения предстаёт перед нашими глазами в виде вооружённого Монитора [американский броненосец с орудийными башнями, построенный в 1862 году], против которого величественные парусники уже непригодны: глупые матросы, потерявшие человеческий облик, обслуживают этих монстров, даже они не смо-

гут бежать из их ужасных котельных. Но, как в природе всё находит своего противника, так и искусство изобретает торпеды для моря и динамитные бомбы и тому подобное для чего угодно. Представляется возможным, что всё это – со всем искусством и наукой, храбростью, позицией чести, жизнью и принадлежностями – может взлететь в один прекрасный день в воздух благодаря какому-нибудь невычисленному инциденту.» [Вагнер 2, стр. 252] Но музыка Вагнера знает больше об этом, нежели его слова, признаёт Адорно. Через поворот диалектики музыка трансформируется из спутника бессознательного в первого сознательного спутника: первое, чего знание требует и что может быть начато знанием для его целей. Несмотря на всё это, Вагнер не без причины сравнивал себя скорее с толкователем снов, чем с мечтателем. Но для толкования сна необходимо одновременно быть слабым и достаточно сильным для того, чтобы капитулировать перед сном безоговорочно, делает своё заключение Адорно. (Адорно, 144)

Критический анализ Адорно необходимо воспринимать в исторической перспективе. Текст «В поисках Вагнера» был задуман Адорно в конце 1930-х как часть его исследования идеологических корней нацизма; его главное утверждение – что музыка Вагнера является монументом революции, которую предали, парадоксально комбинируя консервативное отрицание капиталистического модернизма с формаль-

ными элементами того самого товарного фетишизма, против которого он боролся – позволяет нам истолковывать анти-семитизм Вагнера не как индивидуальную идиосинкразию, но как особенность, которая является характерной для самой текстуры его произведений, утверждает Славой Жижек [Zizek, Slavoy]. Тем не менее, настаивает Жижек, гораздо менее известен тот факт, что позднее, в своих периодических текстах, опубликованных в 1950-е и 1960-е годы Адорно постепенно меняет своё мнение в сторону более позитивного восприятия Вагнера. (Адорно, iix) Много исторических исследований было предпринято в настоящее время с целью расшифровать контекстуальное «истинно значение» персонажей и символов Вагнера: Хаген из *Кольца Нибелунгов* в действительности оказывается мастурбирующим евреем; рана Амфортаса в действительности представляет сифилис. Смысл таких исследований состоит в том, что Вагнер мобилизует исторические коды, известные каждому человеку его эпохи: когда персонаж спотыкается, поёт в трескучих высоких тональностях, жестикулирует нервически и так далее, – «каждому понятно», что это еврей, страх перед сифилисом, болезнью в паху, которая передаётся через половую связь с «нечистой» женщиной, был одержимостью во второй половине девятнадцатого века, поэтому «каждому было ясно», что Амфортас в действительности приобрёл сифилис от Кундри. (Адорно, xiii- xiv) Между тем, аргументирует Жижек, такого рода предположения, пусть и достоверные,

не много привносят для соответствующего понимания обсуждаемой здесь работы. Часто можно слышать, продолжает свою мысль Жижек, что для понимания произведения искусства необходимо знать его исторический контекст. Против такой банальности историзма свидетельствует то, что излишнее освещение исторического контекста может затмить верный контакт с произведением искусства – чтобы верно ухватить смысл, скажем, *Парсифаля*, следует абстрагироваться от такого рода исторических мелочей, следует очистить произведение от контекста, оторвать его от контекста, в котором оно изначально было представлено. Антисемитский персонаж еврея сам по себе не является прямым ультимативным референтом, констатирует Жижек, но представляет собой уже закодированный шифр идеологического и социального антагонизма. То же относится к сифилису: во второй половине девятнадцатого века вместе с туберкулёзом это были «метафоры смертельной болезни», которые служили как кодированные послания о социально-сексуальных антагонизмах, и именно это было причиной того, что люди были одержимы ими – не потому, что эти болезни были прямой угрозой, но из-за их идеологической подоплёки. (Адорно, xv) Действие *Парсифаля*, по мнению Жижека, повествует не об элитарном круге чистокровных, которым угрожает внешняя контаминация в форме совокупления с еврейкой Кундри. Два противоречия свидетельствуют против такого понимания драмы Вагнера, отмечает Жижек: во-первых, Клингзор, злой вол-

шебник и господин Кундри, сам является бывшим рыцарем и членом этого круга; во-вторых, при более внимательном прочтении текста драмы невозможно не заметить, что истинный источник Зла, послуживший первичным нарушением баланса, которое привело к развалу общества Грааля, лежит в самом центре этого круга – это чрезмерное фиксирование Титурелем на получении удовольствия от Грааля, – вот что стало причиной всех несчастий. Истинный персонаж Зла, утверждает Жижек, – это Титурель, этот непристойный отец, находящийся в зависимости от наслаждения (который может быть сравним с гигантскими червями из Космической Гильдии, описанной в «Дюне» Франка Герберта [Herbert, Frank], чьи тела стали отвратительно искажены из-за их чрезмерного употребления «пряностей»). (Адорно, xvii) Одним из символов этого унаследованного отсутствия равновесия оказывается провал больших финалов в операх Вагнера, отмечает Жижек: формальный провал сигнализирует здесь наличие социального антагонизма. (Адорно, xviii) Жижек напоминает сцену из *Парсифаля*, где Кундри целует Парсифаля: невинный герой открывает для себя страх и/или страдание через поцелуй, который можно трактовать как материнский, так и истинно женский. Разница между Зигфридом и Парсифалем в том, что в первом случае женщина принимается; во втором случае она отвергается. Это не означает что мы остаёмся в гомо-эротическом мужском обществе Грааля, отмечает Жижек. По его мнению, Сюберберг [Syberberg, Hans-

Jürgen] был прав, когда в своей постановке оперы, после того как Парсифаль отвергает Кундри после её поцелуя, «последнего поцелуя матери и первого поцелуя женщины», он заменяет Парсифаля-юношу другим актёром, молодой, холодной женщиной. Не приводит ли он в жизнь утверждение Фрейда, согласно которому идентификация есть в своём наиболее радикальном проявлении идентификация с потерянным (или отвергнутым) либидозным объектом, – спрашивает Жижек. (Адорно, ххiii) Вопрос риторический, Жижек отвечает сам: мы становимся (идентифицируем себя с) объектом, которого мы лишаемся, так что наша субъективная личность представляет собой собрание следов наших утерянных объектов. Дополнительным явлением этой идентификации, по его мнению, является то, что *Парсифаль* инсценирует появление нового коллектива: если *Тристан* представляет искупление как экстатическое суицидальное спасение из социального порядка, а *Мейстерзингеры* представляют отказ от интеграции в существующий социальный порядок, то *Парсифаль* завершается установлением новой формы социума. С репликой Парсифаля «Обнажи Грааль!» [Enthüllt den Graal!] мы переходим от общества Грааля как закрытого ордена, где Грааль обнажается только в predetermined время ритуала и только перед кругом избранных и посвящённых, к новому порядку, когда Грааль остаётся обнажённым всё время: «Никогда больше святыня не сокроется!» [Nicht soll der mehr verschlossen sein!]. Как революционное следствие этой

перемены Жижек припоминает судьбу Персонажа Мастера в триаде *Тристан-Мейстерзингеры-Парсифаль* (король Марк, Ханс Закс, Амфортас): в первых двух драмах Мастер выживает как опечаленная меланхолическая фигура; в третьей драме он низложен и умирает. Почему бы нам тогда не толковать *Парсифалья* с сегодняшней перспективы, спрашивает опять Жижек: королевство Клингзора во *Втором Акте* есть не что иное как цифровая фантасмагория, или виртуальный парк развлечений. Гарри Купфер [Kupfer, Harry] был прав, продолжает Жижек, когда инсценировал волшебный сад как видеоинсталляцию, с Цветочными Девами укороченными до фрагментов женского тела (здесь лицо, там ноги...) появляющимися на разбросанных по сцене экранах. Не кажется ли Клингзор неким Мёрдоком [Murdoch, Keith Rupert] или Гейтсом [Gates, William Henry]? – задаёт риторический вопрос Жижек. А когда мы переходим от *Второго Акта* к *Третьему Акту*, не пересекаем ли мы границу между фальшивой виртуальной реальностью и «пустыней настоящего», и не вступаем ли мы в «пустошь» после экологической катастрофы, которая сбила с накатанного пути «нормальное» функционирование природы? Не представляется ли *Парсифаль* моделью для Кеану Ривса [Reeves, Keanu] из *Матрицы*, где Лоренс Фишбурн [Fishburne, Laurence] занимает роль Гурнеманца? У Жижека возникает соблазн предложить «вульгарный» ответ на вопрос: чем в конце концов занимался *Парсифаль* в своём долгом странствии между *Вторым* и *Третьим*

Актом? Он предлагает ответ: истинный Грааль – это люди и их страдания. Что, если он был просто знаком с человеческим ничтожеством, его страданием и угнетением? (Адорно, ххiv) Что, если рискнуть толковать Парсифаля как обвинителя в «Уроке» [Lehrstücke] Брехта [Brecht, Bertolt], что, если тема страдания указывает на «Меру» [Die Maßnahme] Брехта, которая была поставлена на музыку Хансем Айслером [Eisler, Hans], третьим великим учеником Шёнберга, после Берга [Berg, Alban-Maria Johannes] и Веберна [Webern, Anton Friedrich Wilhelm von]? Не оказывается ли тема *Парсифаля* и «Меры» познанием: герой должен познать, как помочь людям в их страдании? Результат, однако, противоположный, отмечает Жижек: у Вагнера это сострадание; у Брехта/Айслера – сила противостоять состраданию и прямо реагировать на него. Между тем, сама эта противоположность оказывается относительной: обобщающий мотив есть отстранённое сострадание. Урок Брехта состоит в холодном сострадании, в сострадании страданию, которое учит противиться спонтанному порыву помогать другим; урок Вагнера состоит в холодном сострадании, отстранённом святом отношении (Жижек приводит на память холодную девушку, в которую Парсифаль оборачивается в постановке Сюберберга), которое тем не менее сохраняет сострадание. А что насчёт женоненавистничества, которое с очевидностью поддерживается в этой трактовке? – не устаёт спрашивать Жижек. Не происходит ли отказ Парсифалем общей

предпосылки первых двух драм, *Тристана и Мейстерзингеров*, их утверждения любви – экстатической придворной любви, супружеской любви – в пользу исключительно мужского сообщества? Что, если и здесь Сюберберг был прав: после поцелуя Кундри, в самой реакции на истерично-искушающую женственность, Парсифаль сам становится женщиной, принимает субъективно женскую позицию? Что, если мы, таким образом, представлены преданному «радикальному» обществу, ведомому холодной безжалостной женщиной, новой Жанной Д'Арк [Jeanne d'Arc]? А что насчёт утверждения, что общество Грааля является элитным закрытым кругом? Финальное повеление Парсифаля обнажить Грааль подрывает это противопоставление элитарность/популизм: каждая истинная элита универсальна, обращена к каждому и ко всем; есть что-то изначально вульгарное в тайных посвящённых гностических мудростях, замечает Жижек. Он предполагает стандартную жалобу среди многих поклонников *Парсифаля*: замечательная опера с несколькими пассажирами изумительной красоты – но, тем не менее, эти два долгих речитатива Гурнеманца (занимающим большее время в первых частях Первого Акта и Второго Акта) наихудшие у Вагнера: скучное повторение прошлых деяний, уже известных нам и не имеющих никакого драматического напряжения. (Адорно, xxv) Жижек считает, что предложенное им «коммунистическое» прочтение *Парсифаля* влечёт за собой реабилитацию этих двух речитативов как важнейших мгно-

вений драмы – то, что они кажутся «скучными» должно пониматься в контексте строф короткой поэмы Брехта 1950-х, обращённой к безымянному рабочему ГДР, который после долгого рабочего дня обязан слушать скучную политическую речь местного партийного номенклатурщика:

Ты измучен долгой работой,
Докладчик повторяет себя.
Его доклад многословный, он говорит с трудом.
Не забывай, усталый друг:
Он говорит правду.

Это роль Гурнеманца, ни более, ни менее, он пропагандист – глашатай, почему нет, – истины, предлагает Жижек. Именно в этом случае, сам предикат «скучная» есть индикатор (даже указатель) истины как противоположности ослепительной игре слов в шутке и поверхностной увлекательности. Существует, конечно, иной смысл – о чём Брехт без сомнения знал очень хорошо – в котором сама диалектика изначально комична, признаёт Жижек. А что относительно финального зова хора «Искупи Искупителя!», в котором некоторые слышат антисемитский призыв «искупи/спаси Христа от когтей еврейской традиции, де-семитизируй Его»? Что, если мы истолкуем эту строфу более буквально, предлагает Жижек: как отражающую другое «тавтологическое» утверждение финала, «рана может быть исцелена толь-

ко тем копьём, которое нанесло её» [dic Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug]? Не является ли это ключевым парадоксом любого революционного процесса, во время которого не только сама революция, но и все, вовлечённые в неё, для своей стабилизации в Новом Порядке должны поедать собственных детей? Является ли Вагнер прото-фашистом? Почему бы не оставить этот поиск элементов «прото-фашизма» у Вагнера и, вместо этого, с довольно насильственным жестом присвоения, приписать *Парсифаля* к традиции радикальных революционных партий? Может быть, такое прочтение позволит нам пролить новый свет на связь между *Парсифалем* и *Кольцом*, размышляет Жижек. (Адорно, xxvi) *Кольцо* представляет языческий мир, который, согласно изначальной логике, должен завершиться глобальной катастрофой; между тем, оказываются выжившие эту катастрофу, – безымянная толпа человечества, которая в молчании наблюдает самоуничтожение Бога. В уникальном персонаже Хагена *Кольцо* тоже представляет ранний портрет, который позднее предстаёт как фашистский лидер; однако, поскольку мир *Кольца* языческий, увязнувший в конфликте семейных Эдиповых страстей, этот мир не в состоянии даже обратиться к истинной проблеме, – как это выжившее человечество, сила Нового, должно организовать себя, как оно должно найти своё истинное место – это задача *Парсифаля*, который логически следует за *Кольцом*, утверждает Жижек. Конфликт между Эдиповыми страстями и пост-Эдиповым

миром начертан в самом Парсифале: приключения Клингзора и Амфортаса Эдиповы; тогда как то, что переживает Парсифаль (отвержение Кундри), свидетельствует, что он оставляет за собой Эдипову кровосмесительную эротичность, открывая для себя тем самым путь к новому обществу. Только через такое предательство ясно выраженного тезиса Адорно, приложенного им к исследованию творчества Вагнера, мы можем сегодня оставаться верными его освобождающему импульсу, считает Жижек. Адорно в своём исследовании задаёт вопрос: «если антисемитизм не просто личностная идиосинкразия Вагнера, но нечто, касающееся самого ядра его творчества, почему тогда, нам следует продолжать слушать Вагнера сегодня, после пережитого холокоста? Когда мы наслаждаемся музыкой Вагнера, не клеймит ли это нас в сотрудничестве или хотя бы в содействии холокосту?» Жижек приводит стандартный ответ, который можно услышать от эстета: «Вагнер как частная персона имеет свои недостатки, но он писал музыку исключительной красоты, а в его творчестве нет следов антисемитизма...» Остаётся ли тогда удовольствие, получаемое от слушания Вагнера, непристойным секретом, который дезавуируется общественным академическим дискурсом? – Спрашивает в очередной раз Жижек. (Адорно, ххvii)

Театрально-сценический аспект

Критический аспект Вагнеровского *Парсифаля* оставил нас с нерешёнными вопросами, ответ на которые мы надеемся получить, рассмотрев творчество Вагнера в театрально-сценическом аспекте. За своё более чем 120-летнее существование *Парсифаль* доказал свою богатую возможность для интерпретаций. Однако, в начале своего существования, фестивальное представление освящения сцены [Bühnenweihfestspiel] было задумано Вагнером как особое, отличное от других его сценических произведений, отмечает Катрин Сайер. (Syer, Katherine R.; “Parsifal on Stage”, стр. 277, далее в тексте как Сайер) Попытки ограничить представления *Парсифаля* только Байройтом были начаты ещё до того, как сама опера была закончена. Вагнер с нежеланием был вынужден включить *Парсифаля* в постановочный план, чтобы как-то компенсировать свои долги при постановке *Кольца* в 1876 году и теряя свои исключительные права на постановки Мюнхенской Придворной Оперы. Будучи сильно расстроен этим обстоятельством, Вагнер даже подумывал об эмиграции в Миннесоту и даровании прав на постановку американцам. Но, поскольку он осознал особое значение *Парсифаля*, которое опера могла играть в будущем его семьи, Вагнер начал относиться к *Парсифалю* как к своей финальной опере, представляющей ему особые возмож-

ности. Так, он настоятельно утверждал, что особая природа его последней работы может быть полностью оценена только в условиях Фестивального Дома в Байройте. За несколько месяцев до премьеры 1882 года он убедил Людвига Второго исключить *Парсифаля* из договора об уплате долга. После премьеры он также добился согласия от импресарио и дирижёра Анжело Ноймана [Neumann, Angelo] об аннулировании прав на исполнение *Парсифаля* на гастролях. После смерти Вагнера восемь частных представлений было организовано для короля Людвига в Мюнхене в течение 1884 и 1885 годов, отмечает Сайер. Как следует из последней переписки между композитором и королём, Вагнер дал согласие на желание Людвига Второго о частных представлениях после окончания сезона в Байройте летом 1883 года. Эти дополнительные представления должны были быть не в Мюнхене, но в Байройте, где мог быть задействован предпочитаемый Вагнером состав и где он мог бы персонально наблюдать за постановочным процессом, в частности за перемещением сцен, что требовало перестройки сцены в 1882 году и было задумано специально для сцены Байройта. Через месяц после этого Вагнер умер и не смог увидеть вторую постановку своего *Парсифаля*. После смерти короля Людовика Второго в 1886 году князь Баварии Кристоф Крафт фон Крэйлсхайм [Crailsheim, Christoph Krafft von] попытался включить *Парсифаля* в особую королевскую программу Оперы Мюнхена. Но в 1887 году правление власти Мюнхена временно потеряло своё вли-

ание: права на *Парсифаля* остались у Байройта, и семья Вагнера была объявлена владельцами его творческого наследия. Бернская конвенция о защите прав на литературные и художественные произведения получила своё влияние с 1886 года с десятью странами, подписавшими договор в 1887 году, – большинство составляли европейские страны. Согласно этому договору, защита авторских прав была гарантирована в течение тридцати лет после смерти автора. Так, представления *Парсифаля* в Байройте продолжали притягивать к себе преданную интернациональную публику, как это было на премьере оперы, между тем как те, кто желал бы услышать музыку где-то ещё, были вынуждены ограничиваться выдержками, которые с готовностью были предоставлены в концертных программах. Более амбициозные и полные концертные версии оперы можно было услышать в Лондоне в сезоне 1884 года, в Нью-Йорке в 1886 году, в Амстердаме в 1894 году. В некотором смысле эти самые ограничения постановок и стимулировали интерес к *Парсифалю* в первое время его существования на сцене, но это лишь часть более комплексной исторической картины лет, предшествующих Первой Мировой Войне, когда Вагнерианство, или Вагнериализм был на своём пике, отмечает Сайер. В особенности во Франции, Италии, России, Великобритании и Соединённых Штатах – в странах, где Вагнерианство набрало обороты ещё при жизни композитора – распространение и переводы его многочисленных текстов послужили обширной дискус-

сии и распространению теоретических идей Вагнера. (Сайер, 278) Этот немзыкальный феномен совпал с готовностью послушать произведения Вагнера и усилил эффект влияния на широкую публику с тем результатом, что оперы композитора получили высокую оценку и значение.

Однако, немалый энтузиазм, набравший обороты вокруг *Парсифаля* после его первого появления на влиятельных оперных сценах начала 1914 года, вскоре был оттеснён интернациональными событиями, отмечает Сайер. Мир в беспокойстве неуклюже готовился принять культурные и политические реалии, пытаясь понять, как и когда культура, национальная причастность и политика могут восприниматься отдельно друг от друга. С сегодняшней точки зрения нам известно, что политический профиль Германии и её роль в обоих мировых войнах неизгладимо повлияли на восприятие Вагнера и его опер, по праву считает Сайер. По её мнению, с середины двадцатого столетия, когда ревизионистский подход к постановке оперы завоевал довольно большую публику, комплексные взаимоотношения между историей критики и историей постановки всё сложнее представить раздельно, даже если желание сделать это довольно сильное. При рассмотрении истории постановки *Парсифаля* до Первой Мировой Войны Сайер обнаруживает, что не только произведение, но и весь мир кажутся искусственно ограждёнными от мрачного развития двадцатого столетия. Ядро германской публики готово было слушать Вагнера во второй по-

ловине девятнадцатого века и существовало в значительном количестве во многих американских городах как на востоке, так и на среднем западе Америки. Дирижёры вроде Теодора Томаса [Thomas, Theodore] (1835–1905), Леопольда Дамроша [Damrosch, Leopold] (1832–85), Антона Зейдла [Seidl, Anton] (1850–98) были готовы построить культурные мосты через Атлантику, часто представляя новые произведения довольно скоро после того, как публика в Германии слышала их. (Сайер, 279) С окончанием девятнадцатого века Вагнер был поставлен на многих сценах больших городов в восточной части Соединённых Штатов вплоть до Чикаго на среднем западе. (Сайер, 280)

Сайер отмечает рост интереса к Парсифалю Вагнера в начале двадцатого столетия, с 1903 по 1914 год. Согласно её источникам, между октябрём 1903 года и маем 1904 года Саваж [Savage, Henry W.] отвечал за постановки более чем двухсот представлений *Парсифаля* в Соединённых Штатах и восьми в Канаде. Оригинальная постановка Байройта была представлена 205 раз в период с 1882 вплоть до 1933 года. (Сайер, 282) Как Соединённые Штаты, так и Нидерланды ещё не примкнули к Бернской конвенции о защите авторских прав. Нидерландское Общество Вагнера устраивало концерты с музыкой Вагнера с 1884 года, постепенно расширяя свой репертуар более законченными сценами из опер, а в 1893 году они рискнули на полную постановку *Зигфрида*. Нидерландское Общество не ставило целью устано-

вить истинность своей постановки *Парсифаля* на сцене Амстердама в 1905 году пригласив певцов, выбранных Козимой Вагнер, хотя известные в Байройте исполнители, как Бургсталлер [Burgstaller, Alois], Мария Виттич [Wittich, Marie] и Эрнст ван Дийк [Dyck, Ernst van], принимали участие в постановках Общества до и после 1905 года. Эрнст ван Дийк, который пел заглавную партию Парсифаля в Байройте с 1888 по 1912 годы, пел другие партии в постановках Нидерландского Общества Вагнера. (Сайер, 284) По мнению Сайер, постановки Нью-Йорка и Амстердама представляют примеры стилистических отклонений от модели Байройта. Реализация Бугхартом [Burghart, Eugenie] храма Грааля для постановки в Конрайде имела больше деталей и орнамента чем оригинал Байройта. Его видение Магического Сада было более реалистическим в своём тропическом стиле – он оставался пышным, но в ином стиле, отличаясь от цветов преувеличенных размеров в декорациях Байройта. С одной стороны, такая разница в декорациях отражает желание переплюнуть Байройт, считает Сайер, но с другой стороны ясно прослеживается тенденция более исторического реализма в сценическом дизайне, которую Вагнер не приветствовал. (Сайер, 285) Широко известно, что Вагнер был вдохновлён собором в Сиене для концепции дизайна храма Грааля, а источником вдохновения для Магического Сада Клингзора послужили сады Палаццо Руффало в Равелло. Фактически, это был Поль фон Юковский [Joukovsky, Paul von], ко-

торый сопровождал Вагнера в Равелло в 1880 году и сделал эскизы садов, которые произвели на Вагнера такое сильное впечатление, что он тут же предложил художнику создать декорации и костюмы для своей новой оперы, уточняет Сайер. Этот выбор послужил сменой направления визуального дизайна, как это произошло в своё время с выбором художника Йозефом Хоффманом [Hoffmann, Josef] для дизайна *Кольца*, но возможно, что смена дизайна произошла в некоторой степени из-за безуспешных попыток пригласить Арнольда Бёклина [Böcklin, Arnold] как художника для *Парсифаля*. Однако, отмечает Сайер, после того как Юковский начал работу над дизайном Магического Сада в первые месяцы 1881 года, Козима замечала неоднократно в своих дневниках недовольство Вагнера результатами. Дело завершилось тем, что Готхольд Брюкнер [Brückner, Gotthold] закончил декорации, следуя направлениям Вагнера и создавая фантастические владения в красноватых оттенках в стиле Ханса Макарта [Makart, Hans], с сумасшедшими формами цветов, преувеличенных до такой степени, что Цветочные Девы могли появляться внутри их. (Сайер, 287) Такой стиль не был типичен для братьев Брюкнер, как не был для них привычен и более импрессионистический стиль Юковского. Это не имело значения, считает Сайер: Рихард и Козима Вагнер обожаляли напыщенные и красочные результаты. Через десять с половиной лет Козима обнаружила, что декорации Магического Сада стали изношенными; обновлённая постановка 1901

года отражала предложение Макса Брюкнера о более свежем виде – более тропическом и естественно зелёным.

После смерти Козимы, последовавшей после серии сердечных приступов в декабре 1906 года, правление Байройта перешло к следующему поколению Вагнеров, Зигфриду. Зигфрид дирижировал *Парсифаля* по очереди с Карлом Мукком [Muck, Karl] в 1909 году и два года спустя он призвал к очередному обновлению изношенных декораций и костюмов Второго Акта. Зигфрид, по словам Сайер, был любезным и мягким человеком, но не тем, кто мог бы бросить вызов дизайну сцены или идеологии, которую он унаследовал. Он без сомнения признавал, что постановки оперы на других сценах усовершенствовались без участия в этом Байройта, но ограничивал своё вмешательство в постановочную работу избранными сферами. Он проявлял большой интерес к режиссуре, в особенности к массовым сценам, а также к использованию новых возможностей электричества, которое влияло на освещение и цвет. Его первая постановка *Лоэнгрин* 1908 года впервые использовала трёхмерные декорации на сцене Байройта вместо плоских, а также циклоرامу – циркулярный горизонт, представленный выпуклым полотнищем – что создавало больший эффект глубины и иллюзии. Новшества Зигфрида Вагнера в постановке *Парсифаля* вызывают также ограничения, отмечает Сайер. Его сводная сестра Даниела [Wagner, Daniela] была ответственна за костюмы для Кундри и Цветочных Дев. Но наиболее впечатля-

ющими, по мнению Сайер, были новые задники Магического Сада, созданные вместе с Максом Брюкнером. Найденные только в 1999 году, модели Брюкнера для постановки 1911 года привлекли интерес Зигфрида своим цветом и освещением в той форме, которая недоступна фотографии того периода, являя одновременно трансформацию, которая художественно и символически имеет отношение ко многим сценическим трансформациям оперы. Отказываясь от огромных пальмовых листьев и представляя в основном реалистическую листву, Зигфрид выбрал, однако, нереальные древесные структуры для своего в основном импрессионистического дизайна, считает Сайер. Две взаимозависимые декорации были задуманы для сцены Цветочных Дев и сцены соблазнения Кундри. Каждая декорация состояла из намалёванных полотен, которые вместе создавали иллюзию зарослей. Ключевым моментом было то, что первый сет декораций был исполнен в жёлтых, золотых и охристых тонах, тогда как следующий был в синих и фиолетовых. (Сайер, 288) Смена декораций была координирована с освещением, сменяющимся с жёлтого на синий, затем на фиолетовый, подчёркивая интимность сцены, где Кундри повествует о судьбе Херцелойде, матери Парсифаля. По окончании сцены освещение сменялось на мрачный сине-зелёный и фиолетовый свет. Этот сценический дизайн и осветительский план были приняты с восторгом в 1911 и 1912 годах и продолжали быть в постановке, когда фестиваль был возобновлён после Пер-

вой Мировой Войны в 1924 году, отмечает Сайер. Для Сцен Преображения [Verwandlungen] в Первом и Втором Актах Вагнер также ожидал некоторой иллюзии. Несмотря на механические сложности, связанные с координированием перемещений намалёванных полотнищ, эффект был довольно успешным. Брандт [Brandt, Carl] прежде использовал подобную систему в Дармштадте и Вагнер мог наблюдать похожие сценические эффекты в бульварных театрах Парижа, по предположению Сайер. Для *Парсифаля* были задействованы три полотнища и неподвижный плоский задник. Каждое из двенадцатиметровых полотнищ имело уникальный узор прорезей, которые в игре с другими полотнищами создавали эффект постоянной смены, – переднее полотнище было самым длинным и двигалось быстрее всех. Подвешенные на равном расстоянии во всю длину сцены, эти полотнища предварительно были смотаны, чтобы затем перемещаться слева направо, для чего позднее были задействованы электрические моторы. Задумка была повторить всю процедуру в Третьем Акте в обратном порядке. Во время премьерного сезона технически не всё действовало как ожидалось и эффекты были отменены, но в последующих фестивалях обе сцены преобразования были исполнены. (Сайер, 289) Амбициозные зрелищные эффекты Сцен Преображения в *Парсифале* были представлены публике как постоянно меняющиеся места действия, иногда являя использование всего сценического пространства, что усугубляло эффект глубины. Эф-

фекты производили такое впечатление, что появления Парсифаля и Гурнеманца, камни вокруг них и их исчезновение совершались с большой динамикой, тогда как в действительности они едва двигались. Парсифаль говорит правду, замечает Сайер, когда он утверждает «Едва я двинулся, но кажется мне, что я уже далеко» [Ich schreite kaum, doch wähn' ich mich schon weit]. Для Сайера кажется очевидным, что Вагнер хотел, чтобы мы согласились с Парсифалем, отмели в сторону нормальную реальность и поддались тотальному музыкально-сценическому эффекту странного путешествия в дальние владения. Прибытие ко Храму Грааля было инсценировано опусканием расписанного задника, между тем как глубина сцены разделялась намалёванными полотнищами. Сама сцена храма была эффективно сконструирована, являя интерес Вагнера к специальным световым эффектам. Технология, необходимая для более изощённого подхода к нереальным зрелищным представлениям, была внедрена на сцене Байройта только спустя несколько лет после смерти Вагнера. Тем не менее, ограниченное использование электрического света в 1882 году направляло фокус на Кундри, когда она впервые является Парсифалю во Втором Акте; электричество также было использовано для иллюминации Грааля. (Сайер, 290) Эскизы Юковского для храма содержали купол, открытый публике и который продолжался вперёд и за линию зрения публики, позволяя возможность освещения сверху. В то же время дизайн соответствовал желанию

Вагнера смешать различие между реальностью и нереальностью, видимым и незримым. Из-за видимого храма доносятся незримые голоса, которые поют как бы из-под высоты купола; их особая аура достигается тем, что они не имеют видимого физического основания, а текст хора повествует о внеземном переживании. На уровне сцены эскизы Юковского реализовали идею Козимы, которая предложила следующее: запутанный лабиринт коридоров и арок достигал за середину центральной части храма. Путь ко храму был совсем не ясен. Таким образом сразу в нескольких смыслах декорация храма могла быть истолкована как реально, так и многопланово, способной нести в себе двусмысленные метафоры, что послужило продолжительному использованию именно этой декорации в более поздних символических постановках, совсем не в стиле с благочестивыми попытками сохранять сценическую постановку как её провидел Мастер, отмечает Сайер.

Как вдова, Козима приложила немало времени и энергии для сохранения наследия Вагнера с *Парсифалем* как короной этого наследия. (Сайер, 291) Голоса в пользу сохранения *Парсифаля* в стенах Байройта достигли своей кульминации в 1913 году, считает Сайер. Города организовали свои собственные комитеты в защиту *Парсифаля*. Рихард Штраус [Strauss, Richard], Хампердинк [Humperdinck, Engelbert], Карпентер [Charpentier, Gustav], Пуччини [Puccini, Giacomo], Тосканини [Toscanini, Arturo]

были среди восемнадцати тысяч подписей под петицией в Рейхстаг. В акт протеста и как странная прелюдия к мрачным годам Байройта 1814–24 годов фестиваль был отменён в 1913 году. Фестиваль существовал приблизительно каждые три года из-за соображений прагматического характера. 1913 год был годом празднования Вагнера, с установлением памятников по всему миру в честь столетия со дня рождения композитора, который, вне всякого сомнения, являлся автором наиболее часто исполняемых опер всех времён. Как директор фестиваля в Байройте, Зигфрид Вагнер комментировал это иронически: «Конечно, мы поём песню радости, потому что Германия ворует у нас *Парсифаля*.» (Сайер, 292)

События 1914–18 годов посеяли растерянность и отчаяние. Приближение 1914 года было отмечено энтузиазмом вокруг *Парсифаля*. Постановочная активность вне Байройта, по словам Сайер, происходила в форме частных благотворительных концертов, устраиваемых в Монте-Карло в феврале 1913 года, а также в апреле с постановкой оперы в Цюрихе, авторские права на которую к этому времени уже истекли. Итальянские версии были реализованы в Буэнос-Айресе и Рио-де-Жанейро в июне и сентябре соответственно. Наступление 1914 года было отмечено постановкой в Гранд Театре дель Лисеу [Gran Teatro del Liceu] в Барселоне с дирижёром Францем Байдером [Beidler, Franz], мужем Изольды фон Бюлов [Bülow, Isolde von], которая началась в 10:25 31 декабря и продолжалась до пяти утра следующего утра! Сле-

дующий вечер Мадрид праздновал свою премьеру *Парсифаля*. Внутреннее национальное состязание произошло в Италии, где премьера в Болонье 1 января обошла своего главного конкурента, Ла Скалу [La Scala], всего на неделю. Акты Первый и Третий *Парсифаля* были исполнены в концертном формате на сцене Ла Скалы в 1902 году, когда они уговорили Алоиса Фукса [Fuchs, Alois] быть режиссёром их первой сценической версии. Болонья, выбрав начало представления в три часа пополудни, также обошла премьеру 1 января в Риме, где *Парсифаль* был исполнен на итальянском языке, как в Болонье и Милане. Музыкальный критик Еудженио Дживанетти [Giovanetti, Eugenio], который писал для газеты в Болонье Иль Ресто дель Карлино [Il resto del Carlino], выразил следующее по слухам: «постановка в Милане католическая и латинская, тогда как постановка в Болонье христианская и универсальная.» Однако, относительно обеих постановок, которые он вместе окрестил «*Итальянским Парсифалем*», Дживанетти высказал мнение, что обе они были «наиболее завораживающим *Парсифалем* мира». Среди других, поспешивших поставить *Парсифаля*, были оперные дома Берлина, Бремена, Бреславы, Киля, Праги, Франкфурта, Майнца, Санкт-Петербурга, Фрейбурга и Брюсселя с участием Оперы Парижа, – все эти постановки были завершены уже в первую неделю января 1914 года, отмечает Сайер. В первые три месяца 1914 года дюжины представлений по всей Европе были завершены. В то время можно было встре-

тить несколько постановок в одном городе, как в Хофопер [Hofoper] и в Фолькеопер [Volksoper] Вены. Сайер делает обобщение, что необычные условия, защищавшие оперу так долго, оказались в некотором смысле условием пропаганды модели Байройта, или, более точно, стремлением к достижению идеала этой модели. К 1914 году оригинальные декорации постановки Байройта 1882 года насчитывали тридцать лет, но они оставались практически без изменений, в особенности Сцены Трансформаций и декорации Храма Грааля Первого и Третьего Актов. (Сайер, 293) Мир, в нетерпении ожидавший своих постановок *Парсифаля*, комбинировал привилегированную постановку Байройта с немногими изолированными импульсами современной режиссуры, остававшейся верной версии 1880-х как технологически, так и эстетически, считает Сайер. Оперные компании объявляли о своих новых постановках *Парсифаля* 1914 года, где они подчёркивали особое внимание и ресурсы, отведённые деталям и родственное отношение к Байройту через декорации, исполнителей и постановочный состав. Типичным было обещание Ковент Гардена [Covent Garden] быть «верным» Байройту с намерением «не экономить сил или средств для доведения постановки до уровня, достойного лучших традиций Королевской Оперы [Royal Opera]». Оправданием этого утверждения служило создание новых декораций и костюмов под руководством Коминса Карра [Carr, Comyns], который был специально командирован для изучения мизансцен

в Байройт. Сценический директор Вилли Верк [Werk, Willi] тоже имел связи с Байройтом, а руководитель хора в Байройте профессор Хуго Рюддель [Rüdel, Hugo] помогал подготовить хоры. Колокола были отлиты специально для постановки, тогда как Грааль «и другие реликвии с известных частных представлений для короля Баварии Людовика были одолжены Ковент Гардену». Как многие оперные дома, Ковент Гарден также имитировал раннее время начала и долгие паузы между актами, как это было в Байройте, растягивая первую паузу до полутора часов для возможности специального ужина. Начало в поздние часы после полудня вызвало обширную дискуссию относительно того, какую одежду следует выбрать, – вечерний официальный туалет, драгоценности – если к тому же принять во внимание очевидную религиозную тему оперы, замечает Сайер. Как некоторые любители оперы в Соединённых Штатах и некоторых других странах, лондонцы были не полностью готовы к встрече с премьерой. Небольшое число публики, возможно, было знакомо с сокращённым исполнением без голосов, но с серией «живых картин» прошлого сезона, с дирижёром Сэром Хенри Вудом [Wood, Henry Sir] в Альбертхолле [Royal Albert Hall]. Другие, возможно, уже побывали на представлениях *Парсифаля* в Байройте. В действительности, по мнению Сайера, выражение верности модели Байройта, или тому, что Байройт стремился представить, было несколько расплывчато. Уникальные тонкости постановки, вроде Сцен Преображе-

ния, вначале естественно призывали больше к имитации, чем к экспериментированию. Также определённые аксессуары, вроде Грааля, были буквально скопированы, а компания Штейнгрэббера и Сына [Steingraber und Söhne] в Байройте получили много заказов на производство специального колокол-пиано [Glockenklavier] с четырьмя широкими клавишами, которое было сконструировано специально для Вагнера в 1881 году. (Сайер, 294) В области сценических декораций и костюмов, однако, не было сюрпризом, что дизайн 1914 года отличался от постановки 1882 года наиболее значительно, следуя изменившейся эстетике в стиле постановки и в визуальных искусствах, отмечает Сайер. Радикальное преобразование постановки девятнадцатого века прослеживается в идеях швейцарского теоретика театра Адольфа Аппии [Appia, Adolphe] и британского сценического дизайнера Эдварда Гордона Крэйга [Craig, Edward Gordon], чьи работы оказались фундаментальными для последующего развития неисторического подхода к постановке. Их эксперименты с абстрактными, геометрическими, трёхмерными аксессуарами и их использование намеренно нюансированного света и стилизованных жестов открыли новые горизонты в каждой сфере. Стратегия дизайна Аппии была координирована с фокусом, сосредоточенном на психологическом развитии персонажей. Истинное ядро влияния Аппии лежит в его теориях и эскизах, которые он опубликовал в двухлетнем издании «Мизансцена Вагнерианской драмы» [La mise en scène

du drame wagnérien] (1895) и в журнале «Музыка и инсценирование» [Die Musik und die Inszenierung] (1899). В 1912 году Аппия опубликовал свои эскизы для *Парсифаля* в журнале *Türmer*. Сформированные серьёзным интересом музыкальной драмой Вагнера и неудовлетворением традиционными сценическими решениями, которые он встретил в Байройте в 1880-е годы, тексты Аппии предлагают много возможностей для нового прочтения постановки произведений Вагнера, замечает Сайер. Козима Вагнер напрочь отвергла его предложения, но следы предложений Аппии начинают появляться в постановках первых лет двадцатого столетия. На практике, постановки, не относящиеся к операм Вагнера, и совместная работа с еуритмикой Жака Далькроза [Dalcroze, Jacques] были более впечатляющими и влиятельными, чем сами постановки опер Вагнера. Возможности для постановки опер Вагнера появились у Аппии довольно поздно, – *Тристан и Изольда* была поставлена в 1923 году в Ла Скала, первые две оперы *Кольца Нибелунгов*, которое никогда не было завершено, в Базеле в 1924–25 годах – время, когда его идеи уже были вполне развиты. (Сайер, 295) Возбуждение, вызванное *Парсифалем*, продолжалось в менее резвом темпе с улёгшимися политическими страстями.

Роджер Аллен находит, что ко времени окончания авторских прав 1 января 1914 года представления *Парсифаля* стали некоторого рода священной религиозной церемонией: оригинальная постановка Вагнера 1882 года была замороже-

на Козимой, а после неё Зигфридом Вагнером в некий ритуал сохранения, которому помогал и который совершенствовал Карл Мук со всей своей величественной музыкальной представительностью. (Allen, Roger; “Die Weihe des Hauses”, стр. 274; далее в тексте как Аллен) По мнению Аллена, театр на вершине холма начал напоминать храм, посвящённый религии искусства; процесс освящения был почти полностью завершён. Для некоторых атмосфера этих фестивалей, происходящих перед Первой Мировой Войной, могла казаться экстремально удушающей, отмечает Аллен, что испытал Игорь Стравинский, вспоминая в 1936 году свой визит на фестивале 1912 года: «То, что я нахожу отталкивающим во всей этой афере, так это концепция, лежащая в основании – принцип ставить произведение искусства на тот же уровень что и священный и символический ритуал, который представляет религиозную службу. И действительно, не является ли вся эта комедия Байройта с его нелепыми формальностями просто бессознательным подражанием религиозного ритуала.» (Аллен, 274)

Байройт работал над фестивалем 1914 года, когда Австрия напала на Сербию три дня после открытия фестиваля, на полдороге через *Кольцо*, а Германия объявила войну России четыре дня спустя. Несмотря на очевидные затруднения и бегство интернациональной публики, Карл Мук стоял на представлении *Парсифаля* 1 августа 1914 года. Это оказалось последним представлением Вагнера на сцене фе-

стиваля вплоть до 1924 года.

С Байройтом в молчании, большинство мирового сообщества переоценивало германскую культуру в контексте политических перемен, отмечает Сайер. В тот же период 1914–24 годов немецкий язык не был слышен совсем в Ковент Гардене. *Парсифаль* не был в программе Лондона во время войны, версия на английском была поставлена в Оперной Компании Томаса Бичама [Thomas Beecham Opera Company] во время их аренды Ковент Гардена в 1919–20 годах. Ла Скала после 27 представлений в первой половине 1914 года не возвратилась к опере до 1923 года. Представление *Парсифаля* в течение двух сезонов в Милане во время Второй Мировой Войны, в 1940 и в 1944 годах, отражает динамику политической позиции Италии. Сайер выражает удивление по поводу того, что Королевская Опера Стокгольма впервые поставила *Парсифаля* в 1917 году. Ей кажется странным, что это была одна из немногих постановок оперы во время войны, вместе с постановкой в Копенгагене в 1915 году. (Сайер, 296) Стокгольм последовательно ставил оперу каждый сезон до 1939–40 годов, возобновляя ежегодные представления каждый последующий сезон в течение двадцати лет, с коротким затишьем после этого. В Северной Америке «раннее» знакомство с *Парсифалем* в 1903 не вызвало большого внимания вплоть до памятного 1914 года. Первая постоянная оперная компания в Чикаго, Чикагская Гранд Опера Компания [Chicago Grand Opera Company], основанная в 1910 году, по-

ставила *Парсифаля* в сезоне 1913–14 года. Это было богатое время, отмечает Сайер, когда в первые шесть недель сезона было поставлено тридцать опер. В Чикаго, в отличие от Нью-Йорка, германская опера не пользовалась вниманием вплоть до этого времени. Сезон 1915–16 года был отмечен тем, что много французских и итальянских певцов, обычно занятых у дирижёра Клефонте Кампанини [Campanini, Cleofonte], были недоступны. *Парсифаль* был возобновлён, в репертуар также вошли *Тристан и Изольда*, *Тангейзер* и *Кольцо Нибелунгов*, впервые за 25 лет представленное полностью. Однако, в следующем сезоне тенденция изменилась радикально; политические напряжения даже заставили немецкую публику отказаться от посещений оперы, отмечает Сайер. Сильное влияние итальянской оперы в Чикаго было отмечено в течение многих лет. Постановка *Парсифаля* в 1922 была откровенно безуспешной; опера не вернулась на сцену до 1931, где она пользовалась аншлагом. В 1914 году Сан-Франциско увидел своего первого *Парсифаля* в Тиволи [Tivoli], где выступала гастролирующая по западу Америки Чикагская Гранд Опера. Собственная Опера Сан-Франциско была основана в 1923 году и в 1935 году туда была приглашена любимая исполнительница Вагнера Кирстен Флагштад [Flagstad, Kirsten], которая пела Кундри в первой постановке оперы в Сан-Франциско в 1950 году.

Иосиф Урбан [Urban, Joseph] эмигрировал из Вены в Соединённые Штаты в 1912 году для работы с Бостонской

Гранд Оперой [Boston Grand Opera] под управлением Генри Рассела [Russell, Henry], где Урбан отвечал за декорации, костюмы, был световым дизайнером и режиссёром. (Сайер, 297) До того, как компания развалилась два года спустя, Урбан принял участие в постановках *Тристана и Изольды*, *Мейстерзингеров* и *Парсифаля*, который был включён в парижские гастроли. Четыре парижских представления *Парсифаля* в июне 1914 года были исполнены дирижёром Феликсом Вайнгартнером [Weingartner, Felix], что оказалось первыми представлениями постановки германской оперы в столице Франции. После этого Урбан работал с Флоренсом Зигфилдом [Ziegfeld, Florenz] и его активность на Бродвее снискала ему не только славу, но и немалые деньги. Он принимал участие в постановке *Тристана и Изольды* в 1916 году в Кливленде и Детройте с недолговечной Оперой Трёх Городов [Tri-Cities Opera], после чего он становится одним из главных дизайнеров Метрополитен Оперы [Metropolitan Opera] в 1917 году. Его новая постановка *Парсифаля* в 1920 году была исполнена шесть раз в течение премьерного сезона – только сезон 1939–40 года смог достичь такого количества представлений в год, отмечает Сайер. Работы Урбана были полемичными и революционными, поскольку он использовал на практике в американском оперном театре идеи, только что выдвинутые в Вене. По словам Сайера, его подход к сценическому дизайну был декоративным, но стилизованным и включал в себя использование цветного света, а концепция

музыкальной драмы [Gesamtkunstwerk] направляла его постановочную фантазию на создание интегрированного произведения искусства. По сравнению с оригинальной постановкой *Парсифаля* в Метрополитен Опере в 1903 году цвета Урбана, которые испытали на себе влияние венских художников начала двадцатого века, представляли гораздо более яркую и полную жизни сцену. Ещё более радикальным была смена сцен, которая в первой постановке 1903 года просто была скопирована с оригинальной сценической машины 1882 года. Для каждой смены сцен Урбан использовал занавес, украшенный двумя классически вдохновлёнными фигурами, одна держащая священное копьё, другая – Грааль. Со временем такие эксперименты более не кажутся вызывающими, отмечает Сайер. Сценическое оформление Урбана для Метрополитен Оперы имело продолжительную жизнь; его *Парсифаль* был в постановке долго после его смерти в 1933 году и был восстановлен в каждом сезоне вплоть до 1955 года.

В России популярность опер Вагнера до Первой Мировой Войны конкурировала с популярностью Вагнера в больших городах восточного побережья Соединённых Штатов. Особенно в Санкт-Петербурге, при поддержке рождённой в Германии Императрицы Александры, интерес к операм Вагнера рос в течение первого десятилетия двадцатого века. Мариинский Театр регулярно ставил четыре, пять, затем шесть опер Вагнера в год, – и это в сезоны, имевшие от два-

дцати трёх до тридцати опер. (Bartlett, Rosamund; Wagner and Russia, стр. 304–6, далее в тексте как Барлет) Число опер Вагнера в сезоне 1913–14 года в Санкт Петербурге было настолько доминирующим, что «националисты требовали оправдания выбора репертуара и призывали к русскому Байройту, продвигавшему русских композиторов». (Rosenthal, Bernice Glatzer; “Wagner and Wagnerian Ideas in Russia”, далее в тексте как Розенталь) *Парсифаль* уже до этого был частью театрального ландшафта: князь Александр Шереметьев организовал представление в 1906 году, которое было разделено на три концерта для того, чтобы не нарушать ограничений авторских прав. (Сайер, 298) Не удивительно, что как только срок авторских прав истёк, Россия примкнула к широкой волне постановок *Парсифаля* с премьерой в декабре 1913 года. Эта премьера была отложена на два дня по причине болезни певца, первая полупрофессиональная постановка была показана 21 декабря на малой сцене театра Эрмитажа частным представлением для царской семьи и избранных членов правительства. Концертное Общество Шереметьева повторило постановку два раза для кадетов Военной Академии перед тем, как найти ей место в Театре Музыкальной Драмы Санкт-Петербурга. (Барлет, 112–113) (Сайер, 299)

Исторический период 1918–1945 годов Сайер отмечает возрождением интереса к Вагнеру, но вместе с тем переменной отношения к Вагнеру в связи с тесными отношениями

между Байройтом и нацистами, которые проявили не столько музыкальный, сколько идеологический интерес к операм Вагнера. В 1924 и 1925 годах сезоны Байройта содержали ту же программу, что и в довоенный сезон 1911–12 года: два полных цикла *Кольца*, пять представлений *Парсифаля*, семь представлений *Мейстерзингеров*. Сотрудничая с Куртом Зёнлайном [Söhnlein, Kurt], новым сценическим ассистентом, занявшим пост после Макса Брюкнера, Зигфрид подумывал о совершенно новой постановке *Парсифаля*, но ограничился сменой декораций Второго Акта, включая новую Башню Клингзора, новые костюмы для Цветочных Дев и покрытые лепестками марли для Магического Сада, отмечает Сайер. Другие акты оперы, в особенности сцены Храма Грааля, оставались замороженными во времени. Любые изменения, предложенные или совершённые, всегда вызывали полемику, которая имела достаточно много голосов, поддерживающих сохранение постановки Рихарда Вагнера без изменений навечно. Со смертью Козимы и Зигфрида в 1930 году, большая группа сторонников организовала сохранение *Парсифаля* и его защиту от «болезненных тенденций» современной постановки опер и дизайна. Фестивалем в Байройте теперь руководила Винифред Вагнер [Wagner, Winifred], Вагнер по случаю женитьбы, британка по случаю рождения. В 1931 году она собрала солидную бригаду артистов, с Хайнцем Тиетъеном [Tietjen, Heinz] среди них, который был директором государственных театров Пруссии с

1927 года. Тьетъен привнёс с собой опыт и как дирижёр, и как режиссёр, и содействовал привлечению в Байройт дизайнера Эмиля Приториуса [Preetorius, Emil] и дирижёра Вильгельма Фуртвэнглера [Furtwängler, Wilhelm]. Карл Мук, который дирижировал Парсифаля на каждом фестивале Байройта с 1901 года, использовал смерть Зигфрида Вагнера как возможность прекратить свои отношения с фестивалем. (Сайер, 300)

К 1940 году, началу так называемых «Фестивалей Войны», Байройт был совершенно преобразован в инструмент партии. Публика состояла скорее из «гостей» фюрера, чем из добровольно покупающих билеты зрителей. Сайер не имеет сомнений в том, что такая нацеленная поддержка артистической деятельности во время войны отражала особую любовь Гитлера [Hitler, Adolf] к операм Вагнера, но также отражала и его приоритет и защиту искусств в определённых замкнутых сферах. К большому ужасу главы Камеры Культуры Рейха Йозефа Геббельса [Goebbels, Joseph], Гитлер симпатизировал артистам и даровал многим из них специальные финансовые договоры, а также освободил от службы в армии. Некоторым даже было прощено их криминальное поведение. Театр официально закрылся только в конце 1944 года, когда Геббельс наконец убедил Гитлера в том, что состояние войны требовало, чтобы человеческие ресурсы и финансы для поддержки искусств были отменены. Всё это время Гитлер настоятельно утверждал, что искусства представле-

ния были ключом к сохранению морали в тяжёлые времена. Тогда как некоторые предпочтения Гитлера имели влияние на то, что происходило в Байройте, было бы неверным оценивать артистическую жизнь того периода как прямое отражение партийной идеологии, утверждает Сайер. Фестиваль был лишь относительно автономным артистическим институтом в Третьем Рейхе. Винифред не подчинялась Геббельсу; она была по праву опаслива с другими влиятельными нацистами, которые или завидовали её положению, или не имели большого интереса к музыке Вагнера. Сайер находит парадоксальным то, что Винифред была в состоянии использовать полностью то идиосинкразическое почтение, которое Гитлер выказывал по отношению к артистам и которое озадачивало некоторых членов партии. Несколько артистов с еврейским происхождением или связями были признаны за их артистичность, а также некоторые гомосексуалисты как Макс Лоренц [Lorenz, Max], который пел в роли Парсифаля в 1933 и 1937 годах. Более того, по мнению Сайер, Тиетъен и Преториус шагали по натянутому канату с Винифред как страховочной сеткой; они не были фаворитами партии, а их желание модернизировать постановки в Байройте нужно было проводить в жизнь с большой осторожностью. Винифред прилагала глухое ухо к случайным предложениям Гитлера привлечь Бенно фон Арента [Arent, Benno von], дизайнера Третьего Рейха к работе в Байройте. (Сайер, 301) Обе постановки *Парсифаля* этого периода были осуществлены Тиетъе-

ном, но другие дизайнеры также были привлечены. Альфред Роллер [Roller, Alfred] участвовал в постановке 1934 года, но его подход выдержал недолго. Поэтому Виеланд Вагнер [Wagner, Wieland] получил возможность подготовить новый дизайн для постановки 1937 года. Большое сопротивление этим новым подходам, даже до того, как они были завершены, указывает на сложную позицию *Парсифаля* в репертуаре Байройта Третьего Рейха, отмечает Сайер. Свояченицы Винифреды, Даниела фон Бюлов [Bülow, Daniela von] и Ева Вагнер [Wagner, Eva] провозгласили возврат к постановке 1882 года, с отказом от изменений, совершённых их братом Зигфридом. Между тем, ультимативная власть в таких вопросах покоилась на Винифреде Вагнер и Адольфе Гитлере; которые искали новшества, пусть и из разных мотивов. Гитлер выказывал огромный энтузиазм относительно дизайна Роллера ещё с тех пор, как он присутствовал на представлении *Тристана и Изольды* в Вене в 1906, когда он сам лелеял стремления работать для оперных дизайнов. Но Роллер был известен в Байройте задолго до появления там Гитлера, отмечает Сайер. Зигфрид Вагнер был восхищён работами Роллера и встретил его лично в 1911 году, когда Роллер приехал в Байройт, чтобы увидеть постановку *Парсифаля*. Зигфрид видел в стиле Роллера менее радикальный подход, чем экспрессионистические тенденции того времени, – стиль, который был близок его собственному консерватизму и его готовности защищать постановку от желания его матери Козимы к изме-

нениям. В любом случае, отмечает Сайер, возможность для Роллера стать дизайнером для новой постановки *Парсифаля* была довольно правдоподобная после смерти Зигфрида и Козимы. Гитлер был явно доволен этим, и его финансовая поддержка позволила свершиться этой идее.

12 июля 1934 года, за две недели до премьеры новой постановки, международная пресса была приглашена для особого представления оригинального манускрипта партитуры *Парсифаля* и, что было довольно неожиданно, пресса была допущена присутствовать на генеральной репетиции Второго Акта. Намерение этого события состояло в том, чтобы подчеркнуть смысл оперы на пацифизме и связать эту тему с политикой Рейха и миссией Байройта. (Сайер, 302) Событие было организовано только двенадцать дней после «Ночи Длинных ножей» [Die Nacht der langen Messer], – волны убийств, направленных на уничтожение препятствий растущей власти Гитлера. Роллер, безусловно, не рассматривал *Парсифаля* как объект пропаганды, считает Сайер. Его первые эскизы для постановки в Байройте были созданы ещё в 1932 году, – до того, как Гитлер пришёл к власти. К тому времени Роллеру было около 70 и его главной заботой было не оказаться консервативным в свои последние годы. Для тех, кто привык к более существенным трактовкам, постановка в Байройте кажется, по существу, повторением венской постановки 1914 года (дизайнер, естественно, не согласился бы с таким утверждением), отмечает Сайер. Его трактовка по-

казывает тенденцию к более простому типу величественности в сценах природы Первого и Третьего Актов, которые наиболее отличаются от постановки в Вене. Начиная с 1913 года Роллер, как и некоторые другие артисты, заменил альпийские горы с покрытыми снегом вершинами, соответствующие требованию Вагнера о «северных склонах Пиренеев». Его подход к природе был в основном абстрактным – влияние Аппии, отмечает Сайер, – и основывался на остром ощущении театрального и драматургического смысла, сфокусированного на контрастах между символическими интерьерами, пространством персонажей и экстерьера. Самый авангардистский дизайн остался без изменения со времён Вены: пещерная башня для Клингзора, созданная Роллером: она представляла массивные каменные глыбы, которые Роллер также использовал для дизайна *Электри* в 1909 году. В *Парсифале* округлые стены каменной башни были сверху полностью открыты, с выдающейся наблюдательной площадкой, с которой Клингзор обозревал приближающегося героя. Было бы преувеличением, по мнению Сайер, искать связь между устремлённым вверх Храмом Грааля и двойником Клингзора, его замком разрушения, где он ищет для себя замещающего возмездия над рыцарями. Для публики большой интерес представляло то, как Роллер решил извечно бросающую вызов для воспроизведения сцену Магического Сада, отмечает Сайер. Но здесь, а также в критических моментах драмы, включая Сцены Преображения, декорации Роллера

страдали постановочными техническими проблемами. Всё было сконструировано в слишком высоком темпе и многие планы освещения и спроецированные перемены сцен во время представления не имели успеха. Сам Роллер не рассматривал постановку завершённой; он надеялся закончить её в следующем сезоне. Со смертью Роллера в июне 1935 года Приториус принял руководство возрождением постановки в 1936 году и попытался продолжить работу над некоторыми предложениями Роллера с молодым Виеландом Вагнером в качестве ассистента. Сцены Храма оставались проблематичными. Дизайн Роллера состоял из восьми колонн из пластика, которые устремлялись вверх, создавая видимость бесконечности. (Сайер, 303) Фирма строителей декораций сделала колонны слишком короткими, что вынуждало использование софитов, – решение, не входящее в планы Роллера. В 1936 году Приториус добавил капители и арку, напоминающую архитектурную форму купола. Окончательное решение 1936 года привело к отмене постановки и было решено готовить совершенно новую постановку с дизайном Виеланда Вагнера. Пропасть между ультраконсервативным призывом возврата к оригинальной постановке Вагнера и желанием представить более современного *Парсифаля* оказалась слишком непреодолимой, чтобы перебросить мост через неё, констатирует Сайер. Попытки Виеланда в 1937 году восстановить некоторый смысл реализма были признаны недостаточными и теряли всякую поддержку из-за его ис-

пользования современных технологий, – таких, как кинематографические эффекты в Сценах Преображения. Сам Рихард Вагнер экспериментировал с возможностями проецирования магических ламп в постановке *Кольца* в 1876 году, упоминает Сайер. Однако, кинематограф стал связываться с последующим экспрессионистическим движением. Франц Людвиг Нёртц [Hörth, Franz Ludwig] и дизайнер Эмиль Пирчан [Pirchan, Emil] использовали фильм в постановке *Кольца* в Берлине в 1928–29 году в смешанном стиле Эрвина Пискатора [Piscator, Erwin]. Постановка Виеланда была возобновлена в 1938–39 году, после чего очевидные неразрешимые проблемы вокруг постановки *Парсифаля* в Байройте совершили новый поворот.

Парсифаль не был в репертуаре Байройта во время «Военных Фестивалей» с 1940 по 1944 год. Только *Кольцо* и *Летучий Голландец* были поставлены в 1940, 1941 и 1942 годах. Единственный фестиваль, который Гитлер посетил как зритель во время войны, был с представлением *Гибели Богов* в 1940 году. (Сайер, 304) Культурные власти Германии в некотором отношении были не полностью централизованы, отмечает Сайер. Несмотря на роль Геббельса как главы Камеры Культуры Рейха, его власть не распространялась на Байройт, где *Парсифаль* не был поставлен в этот период. Более того, утверждает Сайер, Геринг [Göring, Hermann Wilhelm] контролировал несколько оперных домов Пруссии, Бальдур фон Ширак [Schirach, Baldur von] был партийным

мэром [Gauleiter] Вены, а Гитлер сам администрировал выставки «Великое Германское Искусство» и главную Оперу Мюнхена. Другие центры – такие как Гамбург, Дрезден – контролировались более локально, отмечает Сайер. Либеральный подход фон Ширака и празднование культуры сделали Вену привлекательной для многих артистов, что послужило падению популярности фон Ширака у Гитлера, для которого Мюнхен и Берлин были более стоящими как культурные центры. *Парсифаль* не был представлен в Мюнхене во время войны, но опера была представлена в Вене фон Ширака. В Гамбурге *Парсифаль* был ежегодно отмечен в репертуаре с 1929–30 сезона и до 1942–43, в среднем по три постановки за сезон; а в 1936 году новая постановка режиссёра Оскара Фритца Шуха [Schuh, Oscar Fritz] с дизайном Эмиля Приториуса выдержала семь представлений. Во Франкфурте, который пал под сферу влияния Геббельса, *Парсифаль* был представлен ежегодно в период между войнами, каждый раз около Пасхи. В 1940 году *Парсифаль* неожиданно исчезает из репертуара, появляется опять в 1941, 1942 и 1943 годах. В Дрездене *Парсифаль* был на афише каждый сезон с 1914 года по 1944 год включительно, с постоянными четырьмя представлениями с 1933 по 1944 год. Гитлер задумывал поставить *Парсифаль* после войны и примирился с наиболее тревожащим его элементом оперы: её религиозным символизмом. Эта антирелигиозная позиция Гитлера развилась в открытую ревизионистскую интерпретацию

Парсифаля, о чём упоминает Герман Раушнинг [Rauschning, Hermann] в своих «Разговорах с Гитлером». (Rauschning, Hermann; "Gespräche mit Hitler", далее в тексте как Раушнинг) Согласно Раушнингу, Гитлер отрицал интерпретацию Ханса фон Вольцогена [Wolzogen, Hans von], как и идеи Шопенгауэра и тему сострадания, он даже предложил, чтобы Амфортас был оставлен умирать. (Раушнинг, 216–217) Сайер отмечает по этому поводу, что швейцарский историк Вольфганг Хэнель [Hänel, Wolfgang] в основном дискредитировал этот источник, называя его антинацистской пропагандой. Известно, тем не менее, что Вольфганг Вагнер [Wagner, Wolfgang] имел дискуссию с Гитлером 4 ноября 1940 года, о чём Вольфганг написал Виеланду и поведал, что Гитлер предложил решение религиозных аспектов сцен Храма в более мистическом, неопределённом ключе. (Сайер, 305) Сайер упоминает, что это письмо цитируется Георгом Освальдом Бауэром [Bauer, Georg Oswald] в его «Пробном камне *Парсифаля*» [Prüfstein „Parsifal“]. Сайер предлагает порассуждать о том, что современные и довольно мирские постановки, например те, которые можно было видеть во Франкфурте последние десять лет, могут послужить продолжением уже опробованных решений в Германии 1940-х. Тем не менее, делает заключение Сайер, модернизм, который признан позитивно в нацистскую эру, представляет собой парадоксальную тему. Гитлер никогда не жаловал модернистскую склонность Геббельса. (Сайер, 306)

По мнению Аллена, причины заброшенности Парсифаля во время нацистского периода ясны не полностью. По его мнению, *Лоэнгрин* и *Мейстерзингеры* с их предполагаемым национализмом могли служить для нацистов большим потенциалом, нежели религиозная символика *Парсифаля* с настроями пацифизма. (Аллен, 276)

После Второй Мировой Войны искусство, как и весь мир, переживший ужасы войны, оказались в сложной ситуации. Сайер рассматривает период 1945–1973 годов как восстановление утраченных позиций. Хотя *Парсифаль* во время Второй Мировой Войны и был представлен как в Германии, так и за её пределами, многие европейские оперные дома просто не работали на полную мощность. Некоторые оперные театры остановили свою продукцию совсем, тогда как другие предлагали урезанный репертуар из-за использования ресурсов для военных целей. Некоторые театры попали под бомбёжки. Для Германии было непросто сохранить оперную жизнь в течение долгого времени. Но к концу войны судьба усугубила трудности, когда самые известные оперные дома Германии были разрушены бомбами. Потребовалось много лет для их восстановления, поскольку ресурсы были не всегда доступны. Берлинская Штатсопер [Berlin Staatsoper] была реставрирована в 1955 году. Национальный Театр Мюнхена [Munch Nationaltheater] открылся вновь только в 1963 году; из-за чего первая постановка *Парсифа-*

ля в Мюнхене состоялась в 1957 в помещении Театра Принца Регента [Prinzregententheater], находившегося под влиянием Вагнера, где Штатсопер Байера [Bayerische Staatsoper] возобновила свою работу в 1945 году. В Дрездене Земперопер [Semperoper] не работала до 1985 года; Тео Адам [Adam, Theo] поставил там нового *Парсифаля* в 1988 году. Оперные компании могли быть очень изобретательными в своём использовании альтернативных площадок для выступлений, но предпочитали репертуар, не требующий больших технических усилий, и который можно было адаптировать к нейтральным декорациям и костюмам, отмечает Сайер. По её мнению, с восстановлением оперных театров *Парсифаль* стал особенно привлекательным для показа новых постановочных возможностей. Восстановление также позволяло использование возможности обновить и передумать по-новому сценическую машину и другие постановочные элементы, независимо от того, было ли пространство публики оформлено в более современном стиле или реставрировано в довоенном виде. Иногда *Парсифаль* был выбран для празднования открытия возобновлённого оперного театра, напоминая о Фестивальном представлении освящения сцены [Bühnenweihfestspiel] в Байройте. Оперный дом в Чемнице, например, был открыт вновь представлением *Парсифаля* в 1992 году после обширной перестройки. А в 2003 году в Сиэтле *Парсифаль* был последней из десяти поздних опер Вагнера, представленных в новой постановке генеральным

режиссёром Спайтом Дженкинсом [Jenkins, Speight] в честь полностью перестроенного оперного дома Марион Оливер МакКов Халл [Marion Oliver McCaw Hall]. Такой выбор достоин особого внимания, по мнению Сайер, потому что он не лишён некоторой полемики вокруг первого послевоенного открытия оперного театра *Парсифалем*.

После того, как Винифред Вагнер потеряла права на проведение фестиваля в Байройте, де-нацификационный суд над ней постановил не применять к ней строгого наказания. Байройт был сильно повреждён в последние дни войны. Окружение для возобновления фестиваля было слабым и ресурсы немногочисленны. Сам фестивальный дом не пострадал от бомбёжек, но склад с костюмами был разграблен. Вольфганг и Виеланд Вагнер собрали достаточно средств к 1949 году, чтобы планировать возобновление фестиваля в 1951 году. (Сайер, 307) Изначально они планировали поставить *Парсифаля* и *Мейстерзингеров*, но с растущими средствами они смогли включить в репертуар новую постановку *Кольца*, что оказалось их везучей картой в смысле продажи билетов, отмечает Сайер. Восстановление *Парсифаля* имело высокий приоритет, и опера должна была открывать фестиваль. Из-за сильно противоречивых оценок оперы среди нацистов и отсутствия оперы на сцене Байройта во время войны эта опера Вагнера открывала фестиваль и отмечала возвращение к некоторым традициям Байройта, но не ко всем, констатирует Сайер. Относительно этого реше-

ния Найк Вагнер [Wagner, Nike] комментировал следующее: «Идея, что это будет антисемитская программа внутри христианской упаковки никому не пришла в голову, несмотря на то что хорошо известные антисемитские идеи, выраженные Вагнером и другими во время создания оперы и пылкие арийские мнения относительно оперы, были регулярно опубликованы в Байройтской Газете [Bayreuther Blätter]». (Сайер, 308) Интерпретации *Парсифаля* как глубоко антисемитской оперы стали широко популярными несколько лет позднее, отмечает Сайер. Открытие фестиваля в Байройте в 1951 году новой постановкой *Парсифаля* прежде всего отмечало отход от недавнего прошлого. Виеланд шокировал публику *Парсифаля* 1951 года неординарным подходом к партитурным замечаниям для сцен и жестов, отмеченных Рихардом Вагнером. Те, кто надеялся на возвращение чего-то, напоминающего оригинальную постановку, расценили абстрактный минимализм Виеланда святотатством, тогда как другие открыли для себя новую глубину и духовность в сценическом воплощении, по словам Сайер.

С такими фронт-фигурами как Эрнст Ньюман [Newman, Ernest] и Карл Дальхаус [Dahlhaus, Carl] движение создать историческую отдалённость от оригинальных режиссёрских ремарок набирало силу, считает Сайер. Современные сценические и дизайнерские стратегии, в особенности Аппии и Крэйга, сформировались в нечто, напоминающее квантовый прыжок, с их строгой логикой, фокусирующейся на мифо-

логическом и психологическом измерениях оперы. Отец самого Виеланда, Зигфрид Вагнер, сам экспериментировал с цветным светом и использовал циклограмму, хотя и с явной преданностью старой эстетике. С помощью светового дизайнера Поля Эберхарта [Eberhardt, Paul] Виеланд сделал световые элементы фокусом своей концепции сценического дизайна, который отбросил все сценические реквизиты, за исключением самых необходимых. Проекция могли напоминать лес или паутину, – образы, которые приобрели сложность, структуру и символическую аллюзию с годами. (Сайер, 309) Большое использование получило инсценирование владений сумерек, этой мистической переходной зоны, в которой наша бдительность и внимание постепенно пробуждаются и вещи то обретают свой фокус, то теряют его, констатирует Сайер. Вдохновлённый греческой сценой возвышенный круг [Scheibe], или драматическое пространство круга, могли быть задействованы с помещёнными там реквизитами и исполнителями; анонимная и лаконичная поверхность добавляла расстояние между исполнителями и объектами, что приносило особую действенность. Жесты тоже были минимальны и высоко стилизованы. С такой высоко отборочной и тесно контролируемой зрительной сферой большое пространство было оставлено музыке и тексту, который для Виеланда, как и для его деда, требовал интерпретирующей чувствительности и аккуратности, отмечает Сайер. Перед своей смертью в 1966 году Виеланд пересмотрел свой подход к

Парсифалю с возобновлённым энтузиазмом, вызванным его сотрудничеством с Пьером Булезом [Boulez, Pierre]. (Сайер, 310) Булез дирижировал *Парсифалю* с 1966 до 1968 года и в 1970 году, когда его интерпретация была записана на пластинку. В 2004 году Булез возвратился в Байройт для новой постановки оперы с режиссёром Кристофом Шлингенсиевым [Schlingensief, Christoph]. Постановка Виеланда сохранялась в репертуаре Байройта до 1973 года, получив статус культа, сохранявшего замороженной оригинальную версию 1882 года. Ханс Питер Леман [Lehmann, Hans Peter], ставший ассистентом Виеланда Вагнера в Байройте в 1960 году, также был ответственен за постановки в Брюсселе, Цюрихе, Ганновере и Посене с 1960 по 1973 год. Сайер отмечает, что некоторые считают эти постановки исключительными. Нет сомнений в том, что они имели влияние на многих уровнях, признаёт Сайер.

После затишья изначальной шумихи 1951 года *Парсифаль* Виеланда рассматривался как в основном аполитический по настроению, что было желаемой оценкой для оперного мира, который оставался обеспокоенным тем, что следовало сделать со всей ассоциацией Гитлера с Вагнером. Конечно, психологический фокус Виеланда и его способ постановки не всегда следовали желанию оставаться аполитичным; *Парсифаль* приглашает к такой интерпретации, что, по мнению Сайер, испытали на себе и другие режиссёры. Первая постановка *Парсифалю* в Восточной Германии с режис-

сёром Вольфом Фёлкером [Völker, Wolf] и дизайнером Лотаром Шенк фон Траппом [Trapp, Lothar Schenk von] в 1950 году была нацелена на монументальную реализацию классической простоты, которая должна была освободить более глубокие символические смысловые уровни оперы. В своей первой постановке *Парсифаля* для Оперы Сан-Франциско, увидевшей свет 27 октября 1950 года, Поль Хагер [Hager, Paul] представил большую часть действия между задником и циклорамой, предполагая, что всё происходит между явью и сном. Серия образов Вольфрама Скалики [Skalicki, Wolfram] была проецирована на циклораме с вращающимся кафедральным собором в Первом Акте музыки Преображения во время премьерных спектаклей. Проекция служила «некоторым визуальным комментарием настроений и мыслей персонажей», а «посредине мерцающего мира застывшие, слегка освещённые рыцари, напоминали готические статуи, сошедшие с ниш собора». (Сайер, 311) Некоторые оперные дома восстановили довоенные постановки в 1950-х перед тем, как перенять режиссуру Виеланда Вагнера. В 1955 году дизайн Джозефа Урбана [Urban, Joseph] для Метрополитен Оперы уступили место стилю нео-Байройта в постановке Герберта Графа [Graf, Herbert] с проекциями Лео Керца [Kerz, Leo]. Другими сверх подражательными постановками Сайер считает версию Графа в Ковент Гардене 1959 года с дизайном Поля Волтера [Walter, Paul], а также постановку Франка де Квелла [Quell, Frank de] с дизайном Питера

Биссегера [Bissegger, Peter] для Театра ди Сан Карло [Teatro di San Carlo] в Неаполе в 1967 году и постановку Эрнста Потгрина [Poettgen, Ernst] 1969 года в Буэнос Айресе с дизайном Роберто Освальда [Oswald, Roberto]. Граф поставил своего третьего *Парсифаля* за десять лет в Женеве в 1964 году. Для этой постановки Макс Рётлисбергер [Röthlisberger, Max] основывал свой дизайн буквально на эскизах Аппии от 1912 года и казалось, что постановка Виеланда опять маячила на заднем плане, констатирует Сайер. Два дирижёра, которые также были режиссёрами на постановках *Парсифаля* в 1960-е, избежали повторения работы Виеланда, хотя, в то же время, оставались в традициях девятнадцатого века. Герберт фон Караян [Karajan, Herbert von] дирижировал и режиссировал постановку 1961 года в Вене с дизайном Хайнриха Венделя [Wendel, Heinrich]. Караян разделил партию Кундри между Элизабет Хёнген [Höngen, Elisabeth] (Первый и Третий Акт) и Кристой Людвиг [Ludwig, Christa] (Второй Акт), реализуя, таким образом, фрагментарность природы существования Кундри в обозреваемой форме, что было, однако, по сути расчленением созданного Вагнером единого комплексного персонажа из многих фигур, которых он нашёл в своих источниках, считает Сайер. Караян не повторил своего подхода в постановке 1980 года для Зальцбургского Пасхального Фестиваля. В 1965 году дирижёр Довро фон Матасич [Matašič, Lovro von] дирижировал первую постановку *Парсифаля* в Турине за почти сорок лет. Дизайн Тины

Сестини Паллини [Pallini, Tina Sestini] пробуждал, по мнению Сайер, некоторый магический реализм, смесь банального и фантастического, но не вызвал у критики впечатления убедительной интерпретации. Постановка была возобновлена год спустя в Театро Коммунале Флоренции [Teatro Comunale] с хором, поющим на итальянском, а солистами на немецком.

Интерпретация Виеландом *Парсифаля* была довольно мирской и послужила тенденции, набравшей обороты в 1960-е, отмечает Сайер. Она напоминает, что аллюзии на организованную религию вызвали смешанный энтузиазм среди некоторых членов нацистской партии в отношении *Парсифаля*, но, по мнению Сайер, трудно представить себе мирской подход Виеланда как принятие во внимание этого факта. Многие парадоксы переплетающихся критических высказываний и постановки *Парсифаля* в 1930-е и 1940-е делают бессмысленным такую прямую связь. (Сайер, 312) Более того, считает Сайер, религиозность *Парсифаля* представляла проблему в контрастирующих идеологических лагерях. За всё существование ГДР новых постановок *Парсифаля* было меньше всего, а всех произведений Вагнера – только шесть. Первый новый *Парсифаль* – с режиссурой Фёлькера – был представлен 7 апреля 1950 года в Восточном Берлине, что само по себе довольно замечательно, потому что Берлинская Государственная Опера на Унтер ден Линден была разрушена под тяжёлой бомбёжкой 1945 года, по-

сле того как уже в 1941 получила повреждения и была восстановлена. Во время повторного восстановления оперная деятельность была перенесена в Адмиральский Дворец, где *Парсифаль* был представлен с 1950 по 1954 год. Сайер настаивает на том, что на основе антифашистских настроений против Вагнера ни одной из других опер Вагнера не было представлено в Восточном Берлине с 1950 по 1955 год; тем не менее, обширная популярность *Мейстерзингеров* послужила причиной выбора оперы для премьеры открытия Государственной Оперы. Ультимативно, Вагнер был тщательно интегрирован в репертуар Восточной Германии: *Летучий Голландец* был получил восемьдесят пять новых постановок, *Тангейзер* шестьдесят одну, *Мейстерзингеры* сорок, *Лоэнгрин* тридцать две. Продолжающееся затруднение с толкованием *Парсифаля* в ГДР оставалось аномалией, по утверждению Сайер. Вилли Боденштайн [Bodenstein, Willy] режиссировал новую постановку Парсифаля в 1956 году на сцене Ландестеатер [Landestheater] в Дессау, и он же был ответственен за большее количество постановок Вагнера, чем другие театры ГДР (оставляя позади Штатсопер Берлина, Оперы Дрездена и Лейпцига). Дессау Театер был основательно перестроен и открыт вновь в 1938 году Геббельсом и Гитлером, которые считали театр жемчужиной Германии. Послевоенный интерес к Вагнеру в Дессау отмечает движение за удаление всех фашистских ассоциаций и за востребование Вагнера как истинного революционера и социалиста; та-

кое намерение лежало в желании консервативного возврата к наиболее оригинальным постановочным методам. В 1953 году Боденштайн открыл первую Фестивальную Неделю Вагнера, некий пролетарский Байройт Севера, которая повторялась до 1958 года. В тот же год важность Вагнера для социалистических культурных целей горячо обсуждалась на страницах журнала Театер дер Цайт [Theater der Zeit]. (Сайер, 313) Джой Хаслам считает, что эта дискуссия «представляла важный очищающий момент денацификации в ГДР и не критичного восприятия культурного наследия Германии». (Haslam, Joy Calico; “The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945–1961”, стр. 306, далее в тексте как Хаслам) По контрасту с постановочным стилем Боденштайна необычайно критический подход к интерпретации Вагнера на сцене появился как возможность отразить темы, поднятые в этой дискуссии, отмечает Сайер. По её мнению, Виланда Вагнера ни в коем случае нельзя считать единственным радикальным и спорным оперным режиссёром в ранние послевоенные годы. В эту активную фазу культурного обновления режиссёры как Питер Брук [Brook, Peter], Джорджио Штрелер [Strehler, Giorgio], Джонатан Миллер [Miller, Jonathan] и Валтер Фельзенштайн [Felsenstein, Walter] привнесли новую и порой провокационную жизненность в оперные интерпретации. Продвигая принципы, которые в театре разговорном были у себя дома, эти режиссёры уделяли большое внимание текстовому анализу, жестам и всем аспектам

дизайна как интерактивного интерпретационного средства. Но Вагнер не был среди первых в их списке опер, которые они желали бы поставить. Поэтому некоторое время Виеланд оставался в одиночестве в постановочных экспериментах со своим ревизионистским подходом к драматической интерпретации и зрительным эффектам.

Основные альтернативы – реакционные следования старым традициям или неопределённые комбинирования стиля Виеланда с более консервативными стилями – постепенно уступают целому спектру экспериментов, устремлённых на дизайн и которые ставят *Парсифаля* в различные контексты и рассматривают оперу с различных перспектив через исторические и современные зрительные ссылки, считает Сайер. В 1970 году Томас Рихтер-Форгаш [Richter-Forgách, Thomas] создал сюрреалистический дизайн космической эры для режиссёра Ульриха Мельчингера [Melchinger, Ulrich] в Касселе. Дитрих Хаук [Haugk, Dietrich] режиссировал в 1973 году постановку в Национальном Театре Мюнхена с декорациями Гюнтера Шнайдера-Сиёмсена [Schneider-Siemssen, Günther], вдохновлёнными послевоенным движением в венском искусстве известном как фантастический реализм. Магические владения Клингзора были подводной пещерой с образами огромных русалок и угрожающих осьминогов, напоминающих Иеронима Босха [Bosch, Hieronymus], с задником, похожим на Вавилонскую башню Питера Брейгеля Старшего [Breughel der Elder, Pieter].

В Гамбурге режиссёр Август Евердинг [Everding, August] в 1976 году обратился к одному из основателей школы фантастического реализма Эрнсту Фуксу [Fuchs, Ernst]. Личный стиль артиста повлиял на постановку через интенсивное использование цвета, необычайную зрительную силу и глубокое проникновение в духовное. (Сайер, 314) Шнайдер-Сиёмсен не только использовал свои оригинальные работы в качестве зрительных элементов на сцене, но, в соответствии со своим видением сцены как космического пространства, он был увлечён стилем Фукса и других артистов фантастического реализма. Для своих последующих двух постановок *Парсифаля*, – в Зальцбурге в 1980 году для Большого Фестивального Дома в сотрудничестве с Гербертом фон Караяном, в 1991 году вместе с Отто Шенком [Schenk, Otto] для Метрополитен Оперы – Шнайдер-Сиёмсен создал существенно отличный дизайн, который отражал перемену его режиссёрских целей. В январе 1973 года Филиппо Санджуст [Sanjust, Filippo] был режиссёром и дизайнером постановки во Франкфурте, которая представила эстетизированный мир Грааля. Природа была оформлена через простые, но изящные формы, а Сад Клингзора выглядел как Элизиум в мягко-зелёных тонах. Сам Клингзор сидел на троне как Амфортас, – сильное напоминание о многих двойственных противоречиях драмы, которые неразрывно связаны между собой, по мнению Сайер. Кундри не появилась в финальной сцене, поскольку она уже получила искупление. Общая красота

постановки имела тот эффект, что вся драма некоторым образом – через отдалённые, но определённые символические элементы или режиссёрские ремарки – притягивала внимание зрителя к иллюзорной поверхности, которая намекала на смысловые слои, лежащие под этой поверхностью, отмечает Сайер. В апреле того же года в Париже Рольф Либерман [Liebermann, Rolf] поставил новую версию *Парсифаля* с поражающе прекрасным дизайном в стиле Югендстиль [Jugendstil] Йюргена Розе [Rose, Jürgen], включая роскошную сцену Цветочных Дев. В последнем акте колонны Храма Грааля были убраны прочь как свидетельство нового лидерства Парсифаля, порывающего с прежними традициями братства Грааля. Эти две постановки были исполнены лишь за несколько месяцев до окончательного возрождения *Парсифаля* Виеланда Вагнера, который давался в каждый сезон Байройта с возобновлённого открытия в 1951 году, когда фестиваль стал ежегодным событием.

С приближением конца этой эпохи всё более разбавленные имитации стиля Виеланда потеряли свою привлекательность, считает Сайер, – не было ясных индикаторов того, в каком направлении постановки *Парсифаля* будут происходить в будущем, будь то в Байройте или где-то ещё. По её мнению, это не было следствием того, что стилистические нормы отпадали в сторону с ростом постмодернизма. Скорее, оглядываясь назад, можно видеть, что режиссёры вроде Санджуста и Либермана в 1973 году начали задавать в сво-

их постановках наводящие вопросы через сценические и дизайнерские стратегии, размышляет Сайер. В каждом случае финальная сцена оперы была ре-интерпретирована, если, не высказывая напрямую ответы, то по меньшей мере вызывая вопросы. (Сайер, 315) Почему Кундри не появляется в финальной сцене? Куда она пропала и какой стала её судьба после её крещения? Каким лидером станет Парсифаль? Имеется ли новая и лучшая альтернатива братству Грааля? Сайер предоставляет последующей фазе истории постановок *Парсифаля* найти ответы на эти вопросы. (Сайер, 316)

Если верить Сайер, 1970-е годы оказались для Байройта и Вагнера довольно событийными. В 1973 году права владения и контроль над Фестивалем, сам театр, комплекс семейных построек в Байройте и архив Вагнера были юридически пересмотрены в связи с основанием Рихард-Вагнер Штифтунга [Richard-Wagner Stiftung]. Результатом этого договора стало то, что Вольфганг Вагнер сохранил контроль над Фестивалем и даже в некотором смысле увеличил его автономию. Вольфганг, двое других детей Зигфрида и Винифред Вагнер, Фриделинд [Friedelind] и Верена [Verena], а также дети Виеланда все получили внушительные суммы денег за различные семейные достояния, а также за права в Штифтунге. Это было особенно напряжённое время для семьи Вагнеров, поскольку документы, касающиеся семьи, постепенно стали доступными для общедоступного прочтения. Пуб-

ликация обширных дневников Козимы оказалась водопадом информации о личной жизни и творчестве Рихарда Вагнера. Всё пришло к тому, что богатство нового материала возродило исследования жизни семьи Вагнеров и творчества композитора. Доступность новых материалов послужила толчком к интенсивному периоду критических переосмыслений вокруг трёх столетних юбилеев, отмечавшихся между 1976 и 1983 годом: юбилей премьеры всего *Кольца*, юбилей *Парсифаля* и столетие со дня смерти Вагнера. В этот период *Парсифаль* оказался в особенно негативном свете, что вылилось на страницы популярной прессы, обсуждалось в академических кругах и представлялось на оперных сценах, отмечает Сайер. После смерти Виеланда Вольфганг склонялся к более традиционному стилю и всё больше отходил от стиля «нового Байройта». Как художественный руководитель Фестиваля он не обескураживал манеру Фридриха интерпретировать работы Вагнера, по мнению Сайер. Вместо этого он нанял его опять для постановки *Лоэнгрин* в 1979 году, а позднее для постановки юбилейного *Парсифаля* в 1981 году, аргументирует Сайер. И, конечно, между этими постановками появились горячо полемическое *Кольцо* в Байройте 1976 года в постановке Патриса Шеро [Chéreau, Patrice] с дизайном Рихарда Педуччи [Peduzzi, Richard].

Среди всех этих провокационных и вызывающих представлений, каждое из которых включало нетрадиционный дизайн, *Парсифаль* Вольфганга 1975 года казался принадле-

жащим совершенно иному миру. Он открывался с представлением природы, которого не видели в *Парсифале* на сцене Байройта со времён 1930-х. Критики остались холодными, но Вольфганг предпринял некоторые шаги в критическом отношении. В программе к спектаклю он поднимает вопрос о принципиальной жизнеспособности братства Грааля. Если идеалы традиций братства Грааля не воспринимались с уважением от самого начала, тогда предполагаемое лидерство Парсифаля этого братства оказывается чисто реставрационным жестом, открытым для критики, объясняет Сайер. По её мнению, в своей постановке Вольфганг выбрал представление персонажей не в символическом виде или в виде архетипов, но в более человеческом ключе. Так, он вскрывает спорные перспективы комплексного характера Кундри, в особенности трактовку её смерти. В первый год представления он требовал, чтобы Амфортас гладил волосы Кундри и узнавал её с симпатией во взгляде перед тем, как она уходит ко смерти. К 1981 году, когда постановка должна была быть записана для коммерческого видео, Вольфганг изменил свою режиссуру, – все главные герои оставались стоять на сцене до закрытия кулис. (Сайер, 317) Кундри, как персонаж Странствующего Иудея и как единственный женский персонаж в опере, не умирает, и, таким образом, она не исключается из будущего, ожидающего братство Грааля. В этих проходящих финальных моментах Вольфганг ухватил две самых горячих темы относительно *Парсифаля*: антисе-

митизм и женоненавистничество, утверждает Сайер. До войны *Парсифаль* не был особенно воспринят как олицетворение неприемлемых предрассудков Вагнера и как явный шаг на пути к нацизму. Иногда, как уже упоминалось, опера была истолкована как раз в противоположном понимании. Тем не менее, отмечает Сайер, многоголосая критика породила широкую дискуссию, которая помогла сместить тяжесть истории, в особенности в Германии, на сцену как площадку для интенсивной самокритики и возможного катарсиса. *Парсифаль* был вынужден теперь выдерживать и реагировать на послевоенные перспективы идеологии, как она формировалась через сценические воплощения и дизайн. Гётц Фридрих [Friedrich, Götz] поставил своего первого *Парсифаля* в Штутгарте в 1976 году. Его партнёром по дизайну был материальный артист Гюнтер Уекер [Uecker, Gunther], широко известный за свои работы с природным деревом и гвоздями. Декорации Уекера были суровыми и намеренно лишены тепла, подразумевая, что традиции владений Грааля были неудобными, в основном негибкими и выхолощенными. Если уровень абстракции дизайна напоминал стиль Виеланда, то Фридрих потратил много энергии для развития характеров в своей режиссуре исполнителей. (Сайер, 318) Особенно впечатляющим было временное освобождение Клингзором Цветочных Дев из камер пыток, чтобы они смогли играть свою роль соблазнительниц. Кундри оставалась живой в финале оперы, подразумевая, что её членство в обществе

Грааля будет частью его обновления.

В 1982 году Фридрих поставил столетнего *Парсифаля* для Байройта, сотрудничая с другим дизайнером, Андреасом Райнхартом [Reinhardt, Andreas]. Постановочной декорацией стала закрытая структура, которая могла быть катакомбой, с перспективой, смещённой для зрителя, так что казалось, что архитектурная структура лежит на боку, или что зритель заглядывал внутрь через потолок. В любом случае, пол сцены задействовал сторону этой структуры, состоящей из окон в Романском стиле, как и с других сторон. Основное пространство действия для главных героев было намеренно загорожено, оставляя ограниченные ходы, вдоль которых можно было осторожно продвигаться, рискуя упасть. Мобильность Амфортаса была ограничена ещё и большим крестом, который он был вынужден нести на своей спине, символизируя христианское измерение своей ноши и выявляя зрительно трудность исполнения своей роли. Власть и контроль Клингзора были представлены в форме ядерной катастрофы, которая разрушила природу в Первом и Третьем Актах, тогда как его платформа во Втором Акте представляла некую научную супер-лабораторию. В общем, внутреннее построение декораций подчёркивало отсутствие связи с естественным миром. В финальной сцене, однако, всё менялось. (Сайер, 319) Фридрих хотел, упоминает Сайер, чтобы Кундри умирала в этой постановке, тогда как хор всё ещё пел свои заключительные фразы, таким образом, ещё до

того, как её смерть указана Вагнером в партитуре. В тот момент, когда Вагнер отмечает, что Кундри должна опуститься и тихо умереть, задняя стена декорации открывалась, позволяя Цветочным Девам присоединиться к рыцарям на сцене, залитой естественным светом, идущим снаружи. Режиссёр Уве Ванд [Wand, Uwe] (Лейпциг 1982) интерпретировал искупление Кундри как её возможность соединиться с Амфортасом, следуя за смертью Парсифаля на сцене. Йоким Херц [Herz, Joachim], как и Фридрих, тоже добавил женщин к своей финальной сцене в постановке 1986 года для Английской Национальной Оперы отмечает Сайер. Спуская женщин вниз с невидимых хоров над сценой, Херц осуществляет идею, которую Вагнер замышлял во время постановки 1882 года. Билл Брайден [Bryden, Bill] (Ковент Гарден 1988) задействовал женщин и детей как часть публики на сцене, которая наблюдает представление легенды о Парсифале внутри собора, разрушенного бомбёжкой.

Использование Фридрихом современной метафоры для копья и его злоупотребление как разрушительного оружия виделось привлекательным для других режиссёров 1970-х, 1980-х и 1990-х, констатирует Сайер. Рольф Либерман [Liebermann, Rolf] с дизайнером Петрикой Ионеско [Ionesco, Petrika] представили контроль Клингзором атомной силы в своей постановке в Женеве 1982 года. Такие решения представляют затруднения для дизайна, который не соответствует методологии Вагнера, хотя они и могут создавать сильное

впечатление, которое резонирует с проблемами двадцатого и двадцать первого веков относительно глобального существования и разрушения, утверждает Сайер. Как аргумент она отмечает, что стратегия Вагнера в Первом Акте *Парсифаля* состоит в том, чтобы развернуть серию сценариев, из которых мы только последовательно узнаём, каким образом тяжёлые времена наступили для братства Грааля и его лидера. Музыка прелюдии, конечно, даёт нам знать, что не всё в порядке, но Вагнер не использует вначале природное окружение для предположения нашего углубляющегося восприятия этой реальности, настаивает Сайер. Изначальные средства Вагнера для показа постепенного развития включают рассказ Гурнеманца о предыдущих событиях и перемене поведения персонажей, которые мистически сформированы таким образом, чтобы обнажить скрытые страхи и отсутствие веры в то, что улучшение возможно. Ко времени Сцены Преображения Первого Акта мы осознаём, что поверхностная видимость вещей в действительности оказывается иллюзией, перед тем как нам представляются ещё более сложные циклы иллюзорности и откровения в последующих сценах Грааля и в следующих актах, настаивает Сайер. (Сайер, 320) В Третьем Акте эти циклы модифицированы, так что сценическое описание становится более прозрачным и интегрированным с реконструктивными процессами. Координация возникающих знаков появления весны с приходом Парсифаля на Страстную Пятницу развита музыкально как

позитивное и многосмысловое ожидание финальной сцены оперы, указывает Сайер. То, что не сохраняется так явно в декорациях, есть факт, что видимое разрушение изначально является концентрированным и локализованным импульсом, который изначально имело на Амфортаса использование Клингзором оружия, и постепенное воздействие на братство Грааля, которое этот импульс имел в целом, заключает Сайер. По её мнению, наша озабоченность ситуацией, которая возрастала постепенно шаг-за шагом, в действительности происходит параллельно с интенсификацией проблем внутри братства Грааля. С картиной природы, которая в одночасье и жестоко уничтожена с самого начала, многие из этих процессов теряют свою силу, если не полностью отбрасываются, сетует Сайер. Она, тем не менее, не сомневается в том, что это более подходит сегодняшней публике как срочный рецепт против наивности относительно разрушительного потенциала злоупотребления властью. Ещё в 1970 году постановка Мельчингера/Рихтер-Форгаша в Касселе достигла похожих результатов, используя космическую технологию как метафору для религиозной реликвии и её использование как оружия, напоминает Сайер. Естественный мир никогда не процветал на сцене или был задействован в какой бы то ни было символической регенерации. То же было верно и относительно Штутгартской постановки 1976 Фридрихом, где неоновые огни во время музыки Страстной Пятницы намекали на искусственный тип природы. Чем сильнее потен-

циальная разрушительная угроза, представленная современным вооружением, тем труднее приложить веру к возвращению более натурального и идиллического состояния, утверждает Сайер.

Постановка Фридриха для Байройта в 1982 году выразила обращение к публике с большей надеждой, предлагая, что мы держим ключ к более светлому будущему в большем сострадании человечеству и в более широком масштабе. В постановку от 1982 года образы разрушения у Либермана включали обветшавший храм Грааля, который намекал на напряжённые отношения между религией и наукой. В финальной сцене Парсифаль ломает копье после возвращения его в храм Грааля, который после этого превращается в кафедральный собор, освещённый сиянием из мозаичных стеклянных панелей. Позднее, в 1991 году, Клод Навилл [Naville, Claude] намекал в своей финской постановке в Тампере на Войну в Гольфе – там нефть выражала инструмент власти. Фильм-проекция птицы, тонущей в нефти, разворачивалась под музыку Страстной Пятницы. Такие постановки разделяют внимание к глобальным проблемам и злоупотреблению власти, имеющему далеко идущие последствия, одновременно освещая нехватку у человечества уважения к природе и самой человечности, отмечает Сайер. Они, тем не менее, имеют отличие в своих интерпретациях того, какое будущее Грааль может содержать, от мрачного отчаяния до проблесков надежды. (Сайер, 321) Гётц Фридрих поставил

Парсифаля четыре раза в своей карьере, упоминает Сайер. После Байройта он работал с дизайнером Питером Сикорой [Sykora, Peter] в Стокгольме в 1995 году и принял несколько отличный подход к представлению Клингзора. Персонаж Клингзора больше не являлся военным, вооружённым атомной силой, но был представлен более как китайский маг, владеющий искусством иллюзии, – немного патетичен, но определённо менее угрожающий, отмечает Сайер. К концу оперы режиссура *Парсифаля* Фридрихом была направлена на развитие Грааля по отношению к Кундри. Стремясь ко Граалю, она умирала, в то же время умирал и Амфортас. Все огни сцены постепенно угасали, пока только один предмет оставался различим на сцене под звучание последних секунд музыки, – это был мерцающий Грааль, посылающий публике свой мягкий свет. Цветочные Девы не получили искупления в этой постановке. Однако для Фридриха эта трактовка была ещё одним, по сути позитивным, осуществлением окончания оперы Вагнера, констатирует Сайер. Фридрих утверждал, что его понимание оперы оставалось фундаментально тем же, но что работа с новыми дизайнерами со временем позволила ему исследовать новые пути реализации того, что он видел однозначно как кульминирующее известие универсального искупления и освобождения. Фридрих верил, утверждает Сайер, что оригинальные сценические ремарки Вагнера, если не ясно передавали это позитивное известие современной публике, то намеревались совер-

шить это. Смерть Кундри, он продолжал настаивать, не может быть легко понята как некоторое буддистское искупление, поскольку такая форма искупления исключительна в её случае страдания. Амфортас тоже молил об освобождении от цикла страданий. Это явилось причиной, но не формой наказания, когда Фридрих связывает судьбу Амфортаса с судьбой Кундри, считает Сайер. Фридрих изначально провидел другой путь к окончанию оперы, но идея была слишком технически требовательной для сцены в Стокгольме, как это тоже оказалось и для постановки для Дойче Опер [Deutsche Oper] в Берлине 1998 года. Фридрих хотел бы, чтобы Парсифаль обернул свой взгляд от Кундри к публике, всё ещё держа светящийся Грааль, затем он был бы поднят над первыми рядами публики гидравлическим лифтом, пока свет постепенно угасал.

Гарри Купфер [Kupfer, Harry] также выразил перемену в отношении к *Парсифалю* между двумя постановками в Штатсопер [Staatsoper]: одной в 1977 году, которая оказалась первой постановкой в Восточном Берлине с 1954 года, и второй в 1991 году. Перед тем как принять участие в первой постановке он был на постановке *Мейстерзингеров* в Копенгагене, но бюджет не потянул и Купфер был задействован в Берлинской постановке *Парсифаля*, где оперы Вагнера не были представлены с 1915 года. Первая попытка Купфера оказалась встречей лицом к лицу с нацистской исключительностью. Декорации Питера Сикоры для Храма Грааля

приняли монументальный стиль наци-дизайнера Арно Брекера [Breker, Arno] с парой статуй идеализированных юных воителей высотой в сцену как херувимов, встречающих распятого Христа, исполненного в том же преувеличенном масштабе. (Сайер, 322) Во Втором Акте Клингзор был окружён фрагментами разрушенной гигантской статуи Христа. Как и Фридрих, Купфер открыто критиковал религиозное измерение братства Грааля в попытке обращения к большему гуманизму, но он продолжил идею далее, замечает Сайер. По мнению Сайер, его толкование сообщения об искуплении было не всеохватывающим или оптимистичным, или, скорее, оно содержало элемент индивидуального выбора. Постановка заканчивалась тем, что Парсифаль после искупления Амфортаса покидает Храм Грааля, унося с собой копьё и сам Грааль, а с ним уходят Гурнеманц и Кундри. В 1992 году Купфер получил редкий шанс заменить свою первую Берлинскую постановку новой.

С падением Берлинской стены ситуация изменилась, в связи с этим раздавались голоса, обеспокоенные судьбой трёх оперных домов в воссоединённом городе, отмечает Сайер. Как руководитель Комише Опер [Komische Oper] Купфер имел ограниченные возможности для постановки опер Вагнера в своём театре, так что он объединился с Даниелем Баренбоймом [Barenboim, Daniel] на проекте постановки важнейших опер Вагнера для Дойче Штатсопер [Deutsche Staatsoper]. *Парсифаль* был первой оперой этого проекта.

В этот раз Купфер сотрудничал с дизайнером Хансом Шаверноком [Schavernoch, Hans] и в своей новой трактовке он предложил острую, но политически менее специфичную, критику братства Грааля, используя другие, нежели в постановке 1977 года, средства. Этот новый модернистский Грааль был буквально заперт во владениях, лишённых природы, окружённый холодными высокотехнологичными плоскостями. Рыцари казались безнадёжно зависимыми. После возвращения копья в Храм Грааля Амфортас умирает вместо Кундри, а Парсифаль моментально удручён сомнениями относительно возможностей своей новой роли, но его тихо успокаивают Гурнеманц и Кундри. Рыцари же безразличны к трём героям и выглядят почти опьянёнными при виде святающегося Грааля и копья, когда занавес закрывается за Парсифалем, Гурнеманцем и Кундри. Они одни остаются видимыми на сцене, всматриваясь в публику, уверенные в себе и серьёзно обнадёженные. Эта постановка 1992 года предлагает также уникальную интерпретацию сцены с Цветочными Девами, отмечает Сайер. Странствующий Парсифаль наталкивается на волнистую красную решётку, поддерживающую несколько телевизионных экранов. Чёрные экраны оживают с образами прекрасных женщин, которые иногда обнажают свою грудь или ягодицы, пытаясь соблазнить молодого странника. Привлечённый, но озадаченный Парсифаль приближается к экранам и пытается быть ближе к женщинам, которых он видит, но находит их двумерными и недостижимыми.

емыми. Всё это представление имеет тот эффект, что Парсифаль не только встречает в первый раз женскую сексуальность, но также открывает для себя, как ребёнок, насколько иллюзорны в действительности образы, которые он видит на экранах, пусть они и выглядят вполне реально. Нам напоминают, как яркой вспышкой об обесчеловечивающих и лишаящих чувств эффектах каждодневной современной технологии, комментирует Сайер. Это двойное открытие конечно отсутствует в концепции Вагнера, который использует изначальные соблазнения Цветочных Дев как некоторую разминку перед более изощрённым соблазном Кундри. Преждевременное срывание масок у Купфера и обнажение изначальной иллюзии эффективно в своём роде, – так надежды Парсифаля раздуты перед тем, как он видит трёхмерную женщину в форме Кундри, заключает Сайер. (Сайер, 323)

Недоверие к тому, как Вагнер обращается с иллюзией, достигло своего пика в двух интерпретациях *Парсифаля* в стиле Брехта, по мнению Сайер: в 1982 появился игровой фильм режиссёра Ханца-Йюргена Сюберберга, а во Франкфурте свою постановку представила Руфь Бергхаус [Berghaus, Ruth]. В 1970-е Сюберберг создал трилогию о Гитлере, а в 1975 году некоторое продолжение темы, «Признания Винифред Вагнер». Эти фильмы представляют задний план его фильма о *Парсифале*. То, что Сюберберг имел более чем скептическую позицию по отношению к последней опере Вагнера, не оставляет сомнений, отмечает Сайер,

но фильм, по её мнению, представляется интересной компиляцией образов и ассоциаций, связанных со столетием истории восприятия Вагнера и его *Парсифаля*. Фильм не является инсценировкой оперы, – всё представление создано средствами кинематографии. Некоторые роли разыграны реальными певцами, а дирижёр музыки к фильму, Армин Джордан [Jordan, Armin], исполнил роль Амфортаса. То, что кажется плохой синхронностью звука и артикуляции певцов, оказывается одним из эстетических жестов, намеренных подчеркнуть несоответствие слоёв представления, некая форма анти-Gesamtkunstwerk, отмечает Сайер. Выделение декаданса и китча явно подчёркнуто, с тем результатом, что одновременно обнажается творческая пустота за иллюзией «высокого искусства». То, как Сюберберг поставил сцену с Цветочными Девами, доказывает эту позицию, настаивает Сайер. Во время окончания сцены встречи Клингзора с Кундри злой чародей поднимает рукав своего плаща. (Сайер, 324) Ткань одежды трансформируется в проекционный экран, показывающий один из оригинальных дизайнов Юковского для сцены Цветочных Дев, и мы воспринимаем эти владения через призму камеры. Расписной дизайн оказывается задником для танцующей куклы Цветочная Дева, затем фокус переходит на Парсифаля. Одет как денди и слегка отчуждённый, он странствует через отвесный лабиринт, в котором мы узнаём морщины гигантской посмертной маски Вагнера, показанной в предыдущих сценах, и которая яв-

ляется основной декорацией оперы/фильма. Реальные Цветочные Девы стоят, прислонившись к стенам лабиринта, но трудно сказать, живы ли они или нет. Некоторые обнажили свою грудь, но их кожа покрыта бледной пастой, тогда как другие полностью задрапированы в ткань. Парсифаль и Цветочные Девы едва замечают друг друга; все как бы находится в трансе, а когда Цветочные Девы поют свою партию, Парсифаля нигде не видно. Наивность и эмоции отсутствуют в этой декадентской трактовке, замечает Сайер. Когда Парсифаль продолжает свой путь, декорации представляют некоторое погружение: деревянные балки поддерживают стены и потолок вокруг него, как если бы он продвигался вглубь шахты, тогда как Цветочные Девы привязаны к одной из сторон. Куклы и реквизиты из предыдущих фрагментов фильма и образы целой посмертной маски Вагнера, а также элементы триптиха Иеронима Босха «Земные улады» появляются как проекции на заднике. Когда Парсифаль наконец достигает того, что должно представлять интерьер с расписным задником, напоминающим экстерьер, он опять одет как простак. Кундри сидит на примитивном троне, который смоделирован с трона, выставленного сегодня в Ахене как трон Карла Великого. Цветочные Девы показаны в последний раз, когда Кундри всматривается в хрустальную сферу, чтобы попроситься с ними.

Ещё более амбициозной была постановка столетнего юбилея *Парсифаля* для Франкфурта, осуществлённая Руфью

Бергхаус и дизайнером Акселем Мантеей [Manthey, Axel]. Сотрудничая с драматургом Клаусом Цехеляйнем [Zehelein, Klaus], который был учеником Адорно, Бергхаус не пыталась выявить какую-то одну линию или одно решение, но преследовала осветить все возможные проблемы братства Грааля, не оставляя ни одного без внимания. В финале Кундри возлежала на земле перед гробом Титуреля, но было неясно, умерла ли она или нет. (Сайер, 325) Парсифаль, довольно сильно постаревший за время своих странствий, носил на голове картонную корону и королевскую мантию, прежде принадлежавшую Амфортасу, но эти вещи были слишком большими для него. Роль была слишком большой для него, но возможно и для кого угодно, отмечает Сайер, – роль оказывалась невозможной утопией.

Режиссёр Цезаре Ливи [Livi, Cesare] продолжил эту идею ещё дальше в своей постановке 1991 года в Ла Скала. С самого начала рыцари выглядят абсолютно беспомощными, страдающими от болезней и имеющими на голове нечто вроде газовых масок. В конце оперы стены декораций разламываются, между тем как рыцари, Парсифаль и Кундри уходят каждый в своём направлении. Постановка Ярослава Кунделлы [Chundela, Jaroslav] 1992 года в Эссене оставляет Кундри в экзальтированном состоянии вместе с рыцарями, тогда как отрёкшийся от короны Парсифаль удаляется в одиночестве. Особенно необычным вариантом этой идеи отречения может быть финал оперы в постановке Питера Мусбаха

[Mussbach, Peter] в 1989 году для Оперы Брюсселя: рыцари покидают сцену, оставляя Парсифаля в одиночестве взирать с интересом на грубый рисунок Грааля, который Амфортас начертал копьем перед своей смертью.

Среди стольких вариантов заключительной сцены *Парсифаля* довольно редко можно встретить постановку, где показана смерть Кундри как это отмечено в оригинальных сценических ремарках Вагнера, замечает Сайер. Обычно Кундри показана разделяющей свою судьбу с другими в некотором роде. Одна постановка считается наиболее верной Вагнеровским указаниям чем остальные и это постановка в Метрополитен Опере 1991 года с режиссёром Отто Шенком и дизайнером Гюнтером Шнейдер-Сиёмсеном. Этот *Парсифаль* принадлежит серии их постановок Вагнера, использующих современную технологию, но без сопротивления постановочной концепции композитора, считает Сайер. По её мнению, они не следуют буквально за сценическими указаниями Вагнера, как это было ошибочно отмечено. В их *Парсифале* Гурнеманц играет более активную, нежели поддерживающую роль в церемониях Грааля, нежели это предписано Вагнером. Кроме того, в смерти Кундри нет нежного экстаза, ожидаемого Вагнером: Кундри падает на землю мгновенно. В некоторых местах Отто Шенк в своих инструкциях фактически сглаживает некоторые нетрадиционные (для времени Вагнера) измерения оригинальной сцены, в особенности там, где персонажи действуют в состоянии изменённого со-

знания. Режиссёр и дизайнер Жан-Пьер Понелле [Ponnelle, Jean-Pierre] тоже предложил относительно прямолинейную историю в духе сказки в постановке для Кёльна в 1983 году. Его постановка представляет средневековый эпос, полный живой драмы на сцене, с активными рыцарями и безусловным героем. Три года спустя Понелле предпринял совершенно иную постановочную стратегию, представляя *Парсифаля* в Тулузе. Будучи популярным среди зрителей, «сказочный» подход кажется несколько наивным в контексте стольких постановок, поднимающих «трудные» вопросы, констатирует Сайер. Вторая постановка *Парсифаля* Вольфганга Вагнера тоже может рассматриваться как прямолинейная интерпретация, как и его первая попытка, но с различными идеями в области дизайна. (Сайер, 326) Декорации внешних природных окружений в Первом и Третьем Актах были модернистскими – ясными, но безжизненными – тогда как Храм Грааля был исполнен геометрически примитивно. Те же самые исчезающие вверх колонны храма Грааля обрамляли появление Клингзора во Втором Акте. Эта постановка отошла в 2001 году, после чего *Парсифаль* не был представлен в Байройте в течение двух сезонов. Кристоф Шлингензиэв руководил новой постановкой 2004 года, делая намёки на Германскую Южно-Восточную Африку (Намибию), с этой целью было задействовано много чернокожих актёров. Хор был сильно эклектичен, представляя среди других Осаму бин Ладена, Ганди, Наполеона, Паттона и других истори-

ческих фигур. Широкое использование проекций привнесло добавочное излишество намёков, что фрагментировало сюжет, отмечает Сайер.

Много вызывающих тем, которые были подняты на сцене во второй половине 1970-х и первой половине 1980-х, продолжают подниматься в новых облициях. *Парсифаль* Питера Конвичнива [Konwitschny, Peter] для Мюнхена в 1995 году (что было его дебютом в режиссуре Вагнера) рассматривал идею женоненавистничества с возобновлённой интенсивностью. Для Конвичнива, который был сыном дирижёра Франца Конвичнива [Konwitschny, Franz], исключение женщин из общества Грааля оказывалось центральной причиной падения общества. Эта идея легла в основу сценической интерпретации, применённой с острым драматургическим чувством логики от начала до конца, считает Сайер. Остатком и напоминанием об ушедшем женском элементе оказывается сам Грааль. Декорации Йоханеса Лайакера [Leisacker, Johannes] просты, но оставляют пространство для впечатляющего развития, по мнению Сайер. Начальная сцена представляет собой клинически обнажённое белое пространство с лежащим деревом. Кундри появляется на деревянной лошади и использует это дерево как препятствие для прыжка. Во время Сцены Преображения дерево поднимается во всю свою высоту, весь пол возвышается, являя подземный уровень с рыцарями, собравшимися вокруг корней павшего дерева. Оживотворяя физическую боль, которую испыты-

вает раненный лидер во время церемонии Грааля, Амфортас с трудом пробирается на уровень пола, чтобы открыть две секретных двери в стволе дерева, которые напоминают картины Магритта [Magritte, René François Ghislain]. Позднее мы узнаём, что Амфортас одет как Клингзор. Внутри дерева маленькая каморка являет средневековое табло: двое детей несут хлеб и вино вместе с Кундри, изображённой как Мадонна/проститутка. (Сайер, 327) Когда Кундри выходит из дерева и проходит по сцене, рыцари заморожены её присутствием, хотя и не могут её видеть, они следят за её движениями с их руками, протянутыми к потолку. Воспринимая Кундри как идола, никто не узнаёт в ней человеческое существо. Для Конвичнива смерть Кундри оказывается безусловной трагедией, объясняет Сайер: она поглощается музыкальной бездной, а рыцари оставляют её тело, покидая сцену.

Большинство интерпретаций *Парсифаля* на сегодняшней сцене отклонились от прямолинейного прочтения в христианском стиле, который процветал в середине двадцатого века, констатирует Сайер. Скептицизм продолжает быть сильным в отношении самих религиозных символов и/или причин, по которым Вагнер использовал их. Сегодня было бы шоком увидеть непосредственно христианские образы на Вагнеровской сцене, особенно если дизайн решительно современный, утверждает Сайер. Именно такой путь и выбрали режиссёр Питер Штайн [Stein, Peter] и дизайнер Джанни Десси [Dessi, Gianni] в своей совместной постановке *Пар-*

сифаля для Зальцбурга/Эдинбурга. В их Втором Акте декорация сада для Сцены Соблазнения была богата символической, выходящей далеко за восприятие странствия *Парсифаля*, которое становится похожим на странствия Христа, для того чтобы победить зло среди лабиринта. В декорациях сдержанной классической чистоты драма разворачивалась без малейших помех. Без того, чтобы намекать на ностальгию или прямо критиковать, христианские аллюзии были выставлены на обозрение без предосуждения; сияющий крест расцветал из финального занавеса. Постановка была принята холодно после премьеры в Зальцбурге в 2002 году, однако реакции в Эдинбурге были полной противоположностью, отмечает Сайер. (Сайер, 328) Если принять во внимание последние интерпретации *Парсифаля*, от публики не ожидается более некоторая критическая отдалённость от оригинальной оперы, чтобы воспринять актуальную постановку на сцене, делает заключение Сайер.

Сайер останавливается подробнее на некоторых особых случаях, а именно на совместных постановках и премьерах, не имеющих богатой постановочной традиции. Несмотря на большой энтузиазм к Вагнеру в России до Первой Мировой Войны и Советской Революции, только недавно можно было проследить возрождение Вагнера на российской сцене, позволяющее Вагнеру достичь профессиональной сцены, отмечает Сайер. Представление опер Вагнера в Советском Сою-

зе было спорадическим в 1920-е и отмечало явную падающую кривую в 1930-е, когда хорошо известная связь Гитлера с работами Вагнера вызвала острый скептицизм. С подписанием в 1939 году Советско-Нацистского пакта известный кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн был привлечён к постановке авангардного проекта *Кольца* в Большом Театре, открывшегося *Валькириями*. Но проект был быстро остановлен после наступления нацистов в июне 1941 года. С конца сезона 1940–41 года по 1991 год только 18 оперных представлений увидели свет в Ленинграде/Санкт-Петербурге или Москве. Валерий Гергиев, заняв пост художественного директора Мариинского/Кировского Театра в 1988 году, поставил своей задачей восстановить долгую традицию Вагнера в Санкт-Петербурге. Его первым детищем в этом направлении стала постановка *Парсифаля* с привлечением британского кинорежиссёра Тони Палмера [Palmer, Tony], уже известного за его телефильм от 1982–83 года о Вагнере с Ричардом Бартоном [Burton, Richard] в роли Рихарда Вагнера. Принимая во внимание то, что первая постановка *Парсифаля* в России в 1913 году имела любительский характер и купированную форму, постановка Палмера с премьерой на сцене Мариинского в 1997 году представляет собой первую профессиональную постановку в полном формате. (Сайер, 329) В несколько изменённом виде постановка была перенесена на сцену Большого в 1998 году, где Палмер был первым западным режиссёром, а затем на сцену Оперы в Савонлинна

[Savonlinna] в Финляндии. По сегодняшним стандартам довольно традиционная постановка, по оценке Сайер, имеет, тем не менее, некоторые впечатляющие моменты. Евгений Лисик предложил задник, выполненный на манер русской иконографии с золочёными плоскостями. Вариация этого задника задействована в Сцене Соблазнения во Втором Акте, намекая на более мирской вид декаданса, а также указывая одновременно на то, что владения Клингзора и владения Грааля тесно связаны на многих уровнях. В музыкальной интерпретации Гергиев и Палмер выбрали использование реальных колоколов для сцен Грааля, отказавшись от популярного выбора электронных альтернатив, с той целью, чтобы атаковать слушателя и добавить внушительный резонанс звучания, отмечает Сайер. Палмер уделил особое внимание показу женственности в Первом и Третьем Актах. В группе юношей, которые окружают Амфортаса и присутствуют при ритуале Грааля, женское начало среди сопрано голосов не оставляет сомнений, по мнению Сайер. Для четырёх юношей Вагнер требовал сопрано, альт и двух теноров; эти роли обычно исполняют две женщины и двое мужчин, хотя другие варианты возможны (для первой постановки были использованы женское сопрано и три мужских голоса). Вагнер настоятельно требовал, чтобы юноши были неразличимы в своих костюмах и по физической наружности, поэтому большинство сегодняшних постановок представляют женские голоса андрогинно. Эта стратегия напоминает Сайер о комбиниро-

вании Вагнером женских и высоких мужских голосов в невидимых хорах, где он желал избежать явной половой репрезентации. Внимание Палмера к женской представительности на сцене явственно на протяжении всей оперы до самого финала. Когда Парсифаль начинает руководить ритуалом Грааля, появляется группа женщин в одеждах пилигримов, окружающих нового лидера и сыплющих вокруг него лепестки цветов. Затем – в момент, когда звучит музыка, сопровождающая Кундри, которая должна была пасть и умереть – в режиссуре Палмера она остаётся стоять твёрдо на земле и с явной надеждой протягивая руки кверху. Палмер включил отрывки постановки в Мариинском Театре в свой наводящий на размышления документальный фильм 1998 года под названием «Парсифаль: В поиске Священного Грааля». Этот фильм с повествованием и комментариями Пласидо Доминго [Domingo, Plácido] содержит интервью с несколькими исследователями, которые работали над темами, связанными с материалом фильма. Роберт Гутман [Gutman, Robert], в частности, фокусирует на таких предвзятых темах как антисемитизм. В финальной части фильма, между тем, специфические интерпретации толкования Вагнером этих тем уводят за пределы самой оперы, где Доминго и Палмер обсуждают острые вопросы относительно взаимоотношений между жизнью и искусством. Фильм меняет своё направление через монтаж съёмок финальной сцены оперы с отрывками из «Седьмой печати» Ингмара Бергмана [Bergman, Ingmar]

и личными комментариями Доминго. (Сайер, 330)

Другой случай относительно недавней национальной премьеры Сайер отмечает постановкой *Парсифаля* 2001 года для Стэйт Оперы [State Opera] Южной Австралии. По мнению Сайер, можно было бы ожидать такого рода премьеру под крышей Оперы Австралии в Опера Хаусе Сиднея, но их Вагнеровский репертуар в предыдущие десятилетия содержал все поздние оперы кроме *Кольца* как цикла (Постановка *Кольца*, начатая в ранние 1980-е, была не завершена) и *Парсифаля*. Ещё раньше австралийская публика могла наблюдать представления более амбициозного Вагнеровского репертуара, представленного иностранными гастролирующими компаниями. В 1913 году Британская Квинлан Компания [the British Quinlan Company] привозила свою постановку *Кольца*, со своими певцами и оркестром, в Мельбурн и Сидней, но дальнейшие планы гастролей *Парсифаля* в 1915 году были сорваны из-за войны. Гастрольная компания Бенжамин Фуллера [Benjamin Fuller] с британскими и австралийскими певцами была анонсирована для австралийских представлений *Парсифаля* в 1934 году, но никогда не была завершена. В том же году *Парсифаля* можно было услышать, тем не менее, по трансляции Эй-Би-Си [ABC] радио. (Сайер, 331) Поскольку *Парсифаль* никогда не был поставлен в Австралии, национальная история постановок оперы просто отсутствовала ко дню австралийской премьеры оперы Вагнера в 2001 году. Сайер считает, что энтузиазм в отношении поста-

новок более амбициозного репертуара Вагнера возрос после того, как Стэйт Опера [State Opera] Аделаиды в Южной Австралии успешно представила цикл *Кольца* в 1998 году, основанный на постановке Пьера Штроссера [Strosser, Pierre] для Театра дю Шателе [Théâtre du Châtelet] 1994 года. Вскоре последовала постановка *Парсифаля* в Аделаиде с режиссёром Елке Ниедхарт [Neidhardt, Elke]. (Сайер, 332) Ниедхарт избегала полемики и воздержалась также от подчёркнуто христианского или строгого подхода к опере, даже допуская аллюзии на Басби-Беркли [Berkeley, Busby] стиль хореографии с геометрическими узорами, выстроенными из тел исполнителей, в Сцене Соблазнения Второго Акта. В основном декорации Карла Фридриха Оберле [Oberle, Carl Friedrich] были в стиле минимализма и аскезы; отражающие панели, обрамляющие сцену, были использованы для проекций вроде умирающего лебедя и для различных световых эффектов. Амфортас носил с собой большую книгу без определённого названия, которой рыцари Грааля касались по обязанности, тогда как сам Грааль был представлен узким лучом красного света, исходящим из пьедестала. В финальной сцене этот свет открывался чтобы охватить публику, как и взор Кундри, стоящей на авансцене и выглядящей преобразённой.

Легко понять решение к новой постановке *Парсифаля* в таких местах как Ст. Петербург или Аделаида, рассуждает Сайер. Там, где *Парсифаль* более известен, рассуждения от-

носителем поддержки сохранения оперы в репертуаре некоторым образом меняются. Время Пасхи всё ещё отмечает пик представлений года, но всё меньше оперных домов в состоянии продолжать традицию независимо, отмечает Сайер. Даже если оставить понятие священного христианского произведения за границами обычной оперной сферы, *Парсифаль* остаётся сложной, серьёзной и дорогостоящей постановкой. Идея сузить фокус интерпретации – неважно насколько захватывающе и вдохновляюще такая интерпретация может казаться вначале – может уменьшить свою привлекательность, по мнению Сайера, когда такая постановка возрождается в течение нескольких сезонов для того, чтобы вернуть вложенные ресурсы и затраты. Такие причины без сомнения были основой возросшему числу совместных постановок *Парсифаля* с поздних 1980-х, заключает Сайер. Как и в первые годы двадцатого столетия, постановки *Парсифаля* опять преодолевают континенты и океаны, но не как самостоятельно действующие оперные гастролёры или как одолженные поставленные ранее представления, но как совместные артистические и финансовые проекты между оперными компаниями. *Парсифаль* Роберта Вилсона [Wilson, Robert] в совместной постановке Государственной Оперы Гамбурга и Гранд Оперы [Grand Opera] Хьюстона начал свою жизнь как постановка, ожидающая своей премьеры в Касселе в 1981 году, отмечает Сайер. Ко времени представления оперы в постановке Вилсона 1991 года режиссёр/дизайнер

уже размышлял над оперой некоторое время. Постановка была необычной для своего времени, поскольку она была задумана как трансатлантический проект. Северо-Американская премьера состоялась в родном Вилсону Техасе на сцене Гранд Оперы Хьюстона в 1992 году. (Сайер, 333) Ник Вагнер [Wagner, Nike] считает Вилсона чем-то вроде современного Виеланда Вагнера, констатирует Сайер. Много раз было сказано, что интегрированный контроль над декорациями и режиссурой в постановке Вилсона соответствует концепции Рихарда Вагнера о музыкальной драме [Gesamtkunstwerk]. Его своеобразный стиль постановки включает в себя сложные осветительские планы, предпочитая в то же время минимализм и отсутствие период-специфичных декораций и костюмов, отмечает Сайер. Она особо отмечает его исключительные инструкции для певцов, тогда как действие во многом кажется Сайер происходящим в замедленном темпе. Определённые и очевидно ненатуральные жесты обычно остаются загадочными и непонятными. Они представляют собой традицию жестикуляции театра «Но», хотя является невозможным узнать смысловой код этих жестов. Это, может быть, и является тем, что наиболее отличает Вилсона в его подходе к *Парсифалю*, заключает Сайер. По её мнению, его нежелание использовать традиционные символы, или использовать символы в традиционном виде, могут оставить некоторую публику с ощущением потери точки опоры и чувством самолюбования. Во Втором Акте, например,

Вилсон создал сложные и почти незаметные манёвры для Кундри. Во время Сцены Соблазнения она использует иголку для того, чтобы следовать за рукой Парсифаля, а затем она кусает эту иголку в момент поцелуя; реального поцелуя не происходит. Вилсон изначально избегал представлять копьё в обычных формах (однако он вернулся к традиционному копьё на проволоке, когда его постановка была перенесена в Хьюстон). Между тем, замечает Сайер, есть много образов в *Парсифале* Вилсона, которые требуют более пристального рассмотрения. (Сайер, 334) Так, во время Сцены Преображения в Первом Акте появляется айсберг, который продвигается горизонтально по озеру, видимому вдали. Одновременно, большой диск света медленно опускается, пока он не соединяется с айсбергом, – это происходит, когда Гурнеманц провозглашает, «Ты видишь, мой сын, здесь время становится пространством» [Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit]. Затем, айсберг, содержащий чёрный ящик с Граалем внутри, поднимается через диск света. Амфортас появляется на диске, подсвечен сзади, так что виден только его силуэт. Вместо того, чтобы представлять рыцарей на сцене во время сцены Грааля в Первом Акте, Вилсон разместил их по пространству театра – интересный акустический эксперимент, считает Сайер, если принять во внимание самого Вагнера, экспериментирующего с невидимыми хорами. В Третьем Акте рыцари появляются на сцене в длинных чёрных костюмах, задуманных Фридой Пар-

меджиани [Parmeggiani, Frida]. После их отсутствия в Первом Акте массивная формация, похожая на стену, появляющаяся в Третьем Акте, производит желаемое впечатление, констатирует Сайер. Парсифаль появляется в чёрном костюме в этом акте и соединяется с диском, который изначально был чёрным, но возвращает свой белый цвет, когда Парсифаль решает взять на себя новую роль лидера. Дальнейшая трансформация происходит в самом конце оперы, когда пламя занимает место айсберга в центре диска. Вилсон нацелен на всепроникающую духовность, по мнению Сайера, которая действует на некоторых как переживание откровения.

Сайер отмечает также другого современного режиссёра, увлечённого ограниченным движением и рассчитанной замедленностью жеста, – это Клаус Микаэль Грюбер [Grüber, Klaus Michael]. Его постановка *Парсифаля* отмечала свою премьеру в Амстердаме в 1991 году, где она была возобновлена несколько раз. В поздние 1990-е эта постановка вновь была возобновлена как совместный проект между Театром дю Шателе в Париже, Маджио Мюзикаль Фиорентино [Maggio Musical Fiorentino] и Театром дё ля Моннай [Théâtre de la Monnaie] в Брюсселе. Она также была представлена как другой совместный проект между Театром Реаль [Teatro Real] в Мадриде и Ковент Гарденом в Лондоне в 2001 году. *Парсифаль* Грюбера оказался сегодня постановкой, отмечает Сайер, представленной на наибольшем количестве сцен профессиональных оперных театров. В боль-

шой мере на этот успех сыграло, по её мнению, то, что постановка не следует за политической корректностью. Грюбер не имеет идеологического стержня, на котором он мог бы раскручиваться, нет у него и желания провоцировать публику, констатирует Сайер. Он тщательно умалчивает религиозные мотивы и избегает представлять Грааль как чашу причастия, обращаясь за помощью к более ранним версиям легенды. Так, Грааль представляет собой светящийся кристалл и рыцари не причащаются из своих кубков во время ритуала Грааля. (Сайер, 335) Как отмечает Сайер, историческая отдалённость также достигается через подчёркивание средневековых элементов. Хор рыцарей кажется угрожающим и преследующим, когда они появляются на сцене в Третьем Акте со сложенными доспехами, которые они катят перед собой. Титуфель же облачён в доспехи, которые имитируют гроб, скрывающий своего мертвеца от взглядов. В течение всей оперы Амфортас носит протез, который свисает с его правого плеча и заканчивается колесом, катящимся по земле. Это служит постоянным зрительным напоминанием, что действия Амфортаса послужили большой потере, – связь, которая усиливается, когда Парсифаль возвращается с копьём и исцеляет открытую рану. Эта постановка содержит много интересных театральных находок, считает Сайер, но в то же время она находит, что им часто недостаёт убедительной связи с актуальным представлением. Впечатляющий момент возникает в сцене Грааля Первого Акта, когда широкий

стол в стиле Последней Вечери Леонардо да Винчи [Vinci, Leonardo di ser Piero da] выезжает из одной из кулис во всю ширину сцены, которая в Амстердаме действительно широка. (Сайер, 336) Потенциальный религиозный символизм, по мнению Сайер, здесь оказывается в конфликте с презентацией Грааля как кристалла. По большей части, тенденция этой постановки представить в основном статичные картины привлекает слишком много внимания к драматургически слабо связанным образам, заключает Сайер. Декорации Жиля Айлауда [Aillaud, Gilles] для Второго Акта включают акулу, повисающую над головой Клингзора, тогда как сцена Цветочных Дев представляет непонятный подводный мир с цитатами из произведений Кальдера [Calder, Alexander], Миро [Miró, Joan] и, предположительно, Клее [Klee, Paul].

Другая недавняя совместная постановка, которая развивает альтернативные образы из источников легенды Грааля, была создана режиссёром Николаусом Ленхоффом [Lehnhoff, Nikolaus] и дизайнером Раймундом Бауэром [Bauer, Raimund]. Начальная сцена представляет картину пост-апокалипсиса с огромным метеоритом, застрявшим в задней стене. В самих сценах Грааля физические реквизиты отсутствуют, но неземной жёлтый свет проникает через вертикальные полосы в волнистой задней стене. Сами рыцари выказывают мало радости во время ритуала Грааля, поскольку они испытывают неуверенность и чувство страха во время церемонии. Другая черта этой постановки, отмечает

Сайер, происходит из источников о Граале, упоминающих чувство напряжённости между христианским и мусульманским мирами. Постановка была представлена на сцене Инглиш Националь Оперы [English National Opera] в Лондоне в 1999 году, затем в Сан Франциско в 2000 и в Чикаго Лирик Опере [Lyric Opera] в 2002 году; представление оперы в Баден-Бадене 2004 было снято на DVD. Христианско-мусульманское измерение резонировало в пугающе новом контексте после террористических событий в сентябре 2001 в Соединённых Штатах. По мнению Сайер, постановка Ленхоффа существенно отличается от постановки Грюбера в том, что она не обращается к живописным образам, но сосредотачивается на развитии драмы и характеров. В Сцене Соблазнения Кундри подвергается метаморфозу, где она сбрасывает с себя большую скорлупу (костюмы были созданы Андреей Шмидт-Фуллер [Schmidt-Futterer, Andrea]), напоминающую перевернутый тюльпан, скрывающий её человеческое тело помимо головы. Она оказывается в вечернем платье с капюшоном, сохраняющим форму лепестков и с цветочными деталями. Она избавляется и из этого костюма как из кокона и остаётся в узком платье, обтягивающем её женственные формы. Её внешность во время сцены в основном явно надуманна и недостаёт обычной красоты, констатирует Сайер.

Несколько постановок в недавние десятилетия портретировали Цветочных Дев как проституток, выявляя отноше-

ния власти между ними и Клингзором. В таких случаях женщины часто представлены не как естественные красавицы, но в более зловещем виде. Ленхофф в своём подходе позволяет реализовать иное понимание сцены, а именно продолжительное нежелание Кундри исполнять свою роль совратительницы вместе с постепенным нарастанием желания и потребности соблазнить Парсифаля, что так тщательно отражено в тексте и музыкальном развитии у Вагнера, отмечает Сайер. Заключительная сцена постановки Ленхоффа содержит интерпретацию, превосходящую, по мнению Сайер, многие предыдущие. Амфортас вручает свою корону Парсифалю перед своей смертью. Парсифаль, в свою очередь, водружает корону на тело Титуреля, находящегося на сцене. Поначалу рыцари выглядят как единая группа, когда Парсифаль возвращается с копьём. Но оказывается, что положение лидера занимает Гурнеманц, а не Парсифаль. Это он окружён рыцарями, в то время как Парсифаль и Кундри покидают сцену по элементу железной дороги, уводящей за кулисы навстречу яркому лучу света. Потенциально позитивный, образ их, уходящих навстречу свету, становится сомнительным при виде ужасающей силы железной дороги, ведущей к неизвестной станции, комментирует Сайер. Невозможно отделаться от суровой двойственности, заключает Сайер, когда рыцари, сгрудившиеся вокруг Гурнеманца, один за другим отделяются от группы и отправляются в одиночестве по железнодорожному полотну, в то время как музыка приходит

к своему окончанию. (Сайер, 338)

Заключение

Исследователи литературно-исторических корней Вагнеровского *Парсифаля* в основном согласны относительно главного источника сюжетной линии, – это средневековая легенда о Граале, о которой повествует «Парциваль» Вольфрама фон Эшенбаха. История в своей простоте повествует о развитии Парциваля от неотёсанного простака до короля Грааля. Эшенбах представил главные ценности средневековья – семью, кровное родство, рыцарский код, придворную любовь и религию – в замысловатых перипетиях сюжета, в котором Парциваль совершает свой процесс возмужания. Тем не менее, большинство исследователей согласны в том, что невзирая на очевидные сходства сюжета, деталей и характеров, окончательная драма, созданная Вагнером, представляет собой радикально изменённую версию основного сюжета романа Эшенбаха и совершенно самостоятельное произведение искусства. То, что объединяет обоих авторов, – это религиозность, которая характеризуется особой индивидуальной и нетрадиционной манерой, отличной от организованной церкви.

Вагнер предлагает новую интерпретацию легенды Грааля, основанную на пессимистическом мироощущении Шопенгауэра. Его *Парсифаль* основан на совершенно отличной системе ценностей, которую можно найти в средневековом

тексте. Сюжет оперы фокусируется на акте искупления страдальца, совершённого избранником, который через своё возмужание становится достойным этого искупления. Вагнер создаёт мифологию искупления, где спасение состоит в осознании страдания существования и как вытекающий из этого осознания вывод, заключающийся в том, что спасение возможно лишь через отказ от индивидуальной воли и её проявлений.

При рассмотрении оперы в религиозно-философском аспекте исследователи творчества Вагнера находят, что *Парсифаль* Вагнера музыкально цитирует основные sacramentalные переживания: празднование Причастия, омовение ног, скорбь Страстной Пятницы, исповедь и обряды отпевания: у него они становятся изолированными элементами, которые связываются в новой интерпретации и представляют переживание духовного характера, отличное от традиционной христианской литургии. Со своей концепцией *Парсифаля* Вагнер намеревался создать синтез христианской и индийской религий на основе философии Шопенгауэра: Парсифаль обладает интроспективной, глубоко сострадательной природой, позволяющей преодолеть эгоизм и стать истинным последователем Христа. Его интуитивное просветление и высшая мудрость достигаются через идентификацию со страдающим индивидом По мнению исследователей эта идея связывает философию Шопенгауэра, буддизм индий-

ской «Махаяны» и традиционную легенду Грааля, оттенённую в определённом христианском стиле.

При критическом анализе музыки Вагнера исследователи находят много новых элементов, которые стали не только вехами для последующих поколений композиторов, но отразили социальные, политические, культурные и философские идеи его времени. Те самые элементы, которые подвергаются критике, при более пристальном взгляде находят своё развитие у современных композиторов, не брезгующих в своей выразительности цитатами и намёками на Вагнера или Штрауса, или Шенберга. Акустический контекст, в котором современная музыка воспринимается сегодняшним зрителем, делает относительными любые экстравагантности.

При рассмотрении оперы в театральном-историческом аспекте исследователи обращают внимание на тот факт, что договор 1887 года о защите авторских прав гарантировал Байроиту интернациональную публику и в то же время стимулировали интерес к *Парсифалю* как исключительной опере, продолжавшийся до Первой Мировой Войны. Между 1918 и 1945 годами интерес к Вагнеру как культурной личности возрождается, но становится скорее идеологическим, нежели музыкальным, поскольку нацисты проявляли особый интерес к Байроиту. Большинство интерпретаций *Парсифаля* на сегодняшней сцене отклонились от прямолинейного

прочтения в христианском стиле, который процветал в середине двадцатого века. Тем не менее, время Пасхи всё ещё отмечает пик представлений года, но всё меньше оперных домов в состоянии продолжать традицию. Даже если оставить понятие священного христианского произведения за границами обычной оперной сферы, *Парсифаль* остаётся сложной, серьёзной и дорогостоящей постановкой. Как и в первые годы двадцатого столетия, постановки *Парсифаля* опять преодолевают континенты и океаны, но не как самостоятельно действующие оперные гастролёры или как одолженные поставленные ранее представления, но как совместные артистические и финансовые проекты между оперными компаниями.

В заключение хочется обратиться к читателю с настойчивым советом: если Вам предоставится случай быть зрителем Вагнеровского *Парсифаля*, – не упустите его, потому что каждое представление оперы оказывается незабываемым культурно музыкальным событием.

Приложение

Синописис Парсифаля

Акт Первый

Парсифаль, главный герой, обладает характеристиками Будды и Христа, а его миссия, как и миссия героев предыдущих опер, Лоэнгина и Зигфрида, принести избавление от страдания и обеспечить искупление. Кундри, женский персонаж *Парсифаля*, находится под колдовством Клингзора, чародея и врага рыцарей, охраняющих Священный Грааль. Она принуждена служить Клингзору некоторое время и в своём служении с помощью заманивающих дев приводит к грехопадению рыцарей Грааля, попадающих ей на пути. Время от времени она получает свободу от своего служения и стремится заслужить прощение за свои прегрешения став законной служительницей Грааля. Она идентифицируется с Магдаленой и Иродией германских легенд, которая посмеялась над Спасителем, проходившим мимо по дороге на Голгофу и обременённого тяжестью своего креста, и за её издевательский смех она была осуждена на странствования и вечный смех. В Первом Акте Парсифаль не имеет понятия о

жалости, высшей моральной добродетели. Впервые он проявляет своё незнание жалости и недостаток сострадания беспричинно убивая священного лебедя. (Барри, 133) Гурнеманц, рыцарь Грааля, горько упрекает его вдохновлённой речью, что заставляет Парсифаля осознать грех, совершённый им. Это является первым шагом на пути просветления Парсифаля, – он научается чувствовать жалость к живым существам. Ему ещё предстоит подняться выше и научиться ощущать жалость к людям. Такая возможность является ему, когда Гурнеманц приглашает его принять участие в церемонии Святого Грааля. Король Грааля Амфортас, который был обезоружен и ранен Священным Копьём в битве с Клингзором, обречён страдать до тех пор, пока «невинных простак, просвещённый через сострадание» сможет закрыть его рану прикосновением к ней того самого копья, которое пронзило его. Каждый раз, когда Амфортас обнажает Священный Грааль, его силы возобновляются и его страдания продолжают; поэтому каждый раз он скукоживается от ужаса перед своей обязанностью. Однако он обнажает чашу, благословляет ею хлеб и вино, которые приобретают магическую силу и служат причастием братству рыцарей. Парсифаль остался свидетелем скромной трапезы, но чувствует себя совершенно озадаченным, а когда Гурнеманц спрашивает его о его состоянии, тот не в силах ответить. Из неуважения к церемонии он изгоняется из храма.

Акт Второй

Во Втором Акте Парсифаль оказывается в саду Клингзора и становится мишенью козней Кундри, но вместо того, чтобы поддаться её поцелую любви, он с неожиданностью осознаёт страдания Амфортаса и провидит судьбу Кундри. Охваченный в первый раз состраданием к ближнему, он желает помочь Амфортасу, а заодно и Кундри. Так он становится «невинным простаком, просвещённым через сострадание». Но Кундри вне себя от своего проигрыша и отказывается слушать его объяснения, что, даруя ей свою любовь он осудил бы её на продолжение её мизерного существования. Она проклинаяет его на странствия по миру в поисках короля Амфортаса. Однако, Кундри оказывает тем самым великую услугу Парсифалю: через любовь он познал сострадание и из жалости он был подвигнут на то, чтобы предоставить другим свою помощь. С этого момента его характер совершает преобразование: теперь он владеет ситуацией и осознаёт своё предназначение спасителя. Появляется Клингзор и мечет священное копьё в Парсифаля, но копьё повисает над его головой, Парсифаль захватывает это копьё и делает им знак креста. (Барри, 134) В одно мгновение замок исчезает и сад обращается в пустыню, а Кундри падает без сознания.

Акт Третий

Последний Акт посвящён поиску Парсифалем замка Грааля, долгому и безуспешному из-за проклятия Кундри. Наконец, поиск закончен и Парсифаль исцеляет Амфортаса, принимает из его рук Священный Грааль, который испускает магический свет. Над головой Парсифаля кружит нисходящий голубь; Кундри валится безжизненно на землю; Гурнеманц и Амфортас подаются на колени перед святым Парсифалем, между тем как невидимые голоса нежно поют о спасении.

Либретто
РИХАРД ВАГНЕР
ПАРСИФАЛЬ
ТОРЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ
МИСТЕРИЯ В 3-Х ДЕЙСТВИЯХ

Место действия:

В области и замке стражей Грааля «Монсальват»: местность в характере горных склонов «готической Испании».

Одеяние рыцарей Грааля и пажей напоминает орден тамплиеров: белые рыцарские хитоны и мантии; однако вместо красного креста в качестве эмблемы на щитах и мантиях вышит парящий голубь.

Акт Первый

Лес, тенистый и величавый, но не мрачный.

Скалистая почва. Посреди сцены – лесная прогалина, на заднем плане опускающаяся к лесному озеру, лежащему ниже уровня сцены. Налево поднимается гористая дорога, ве-

дущая к замку Грааля.

Восход солнца.

Гурнемани, бодрый старик, и два пажа, совсем юные, спят, расположившись под одним из деревьев. Слева, со стороны замка, раздаются торжественные звуки тромбонов и труб, играющих утреннюю зарю.

Гурнеманц

просыпается и расшевеливает пажей

Гей! Го! Стражи лесов!

Стражи сновидений! Скорей проснитесь хоть утром!

Оба пажа вскакивают на ноги и, пристыженные, тотчас же снова опускаются на колени.

Слышите зов? Всевышний Бог своим избранникам внимает!

Он тоже опускается на колени рядом с ними; молча творят они общую утреннюю молитву. Когда звуки тромбонов и труб умолкают, все трое поднимаются.

Ну вот, – и к делу! Час настаёт! Пора царя встречать в купальне...

Он смотрит налево.

Должно быть, уж несут его: вот два гонца спешат вперёд...

Со стороны замка входят два рыцаря.

Мир вам! Ну, как сегодня царь? Чуть свет – он к озеру стремится... Но травы, что Гаван отважной хитростью добыл, – надеюсь, помогли ему?

Первый рыцарь

Надежды брось, — ты ведь знаешь всё... Лишь с новой силой вернулась вскоре злая боль; всю ночь страдал он тяжело, и вот спешит теперь к воде.

Гурнеманц

печально поникнув головой

Тщетно всё! Лечение там бессильно, где только милость лечит! Ищите травы и напитки вдаль летя, по всей земле: спасёт одно лишь, нет, один лишь!

Первый рыцарь

Но кто же он?

Гурнеманц

уклончиво

К делу теперь!

Первый паж

повернувшись вместе со вторым пажом к заднему плану и глядя направо

Смотри! Дикарка мчится к нам!

Второй паж

Ха! Летает по ветру грива лошадки!

Первый рыцарь

А! Кундри там?

Второй рыцарь

Наверно, с важной вестью...

Первый паж

А конь задохся!

Второй паж

Мчался в облаках!

Первый паж

Ползёт по земле теперь!

Второй паж

Подметает гривой мох!

Все с живостью смотрят направо.

Первый рыцарь

Вот спрыгнула Кундри с коня!

*Кундри торопливо устремляется на сцену, почти шата-
ясь. Дикое одеяние, высоко подобранное; пояс из змеиных
кож с длинными концами. Распущенные косы волос развева-
ются в беспорядке; тёмный, медно-красный цвет лица, ост-
рый взгляд чёрных глаз, по временам дико сверкающий, чаще
же пристальный и мертвенно-неподвижный. Она подбега-
ет к Гурнеманцу и суёт ему в руки маленький хрустальный
флакон.*

Кундри

На! Возьми же! Зелье...

Гурнеманц

Из каких оно стран?

Кундри

Тех стран далёких не знаешь ты... Это редкий сок – в Ара-
вии всей сильнее нет уж ничего... Брось вопросы! Я устала...

Она бросается на землю.

*Шествие пажей и рыцарей, несущих и сопровождающих
носилки, на которых распростёрт Амфортас, появляется*

с левой стороны. Гурнеманц, оставив Кундри, тотчас же оборачивается лицом к прибывшим.

Гурнеманц

в то время, как шествие входит на сцену

Вот он, они его приносят... Увы! Как тяжело видеть это! В расцвете полном гордой мощи, прославленных героев царь – своих страданий слабый раб!

пажам

Ах, тише! Царь... сейчас стонал...

Пажи останавливаются и ставят носилки на землю.

Амфортас

немного приподнимаясь

Вот так! – Благодарю! – Мы отдохнём...

Мучений ночь ушла, в лучах проснулся лес! В святых струях и я найду отраду: затихнет боль, недуга мрак прояснит... Гаван!

Первый рыцарь

Царь, Гаван ждать не стал: целебной силой трав, с таким трудом добытых, он не помог тебе и полетел искать бальзамов новых.

Амфортас

Самовольно? Пострадать он может, так мало чтя завет святой! Беда таким отважно-дерзким: их тайно ждёт Клингзора сеть! Вы мне покоя не тревожьте! Я жду того, кто мне обещан! "Любовью мудрый", – так иль нет?

Гурнеманц

Да, так ты нам сказал...

Амфортас

– "простец святой"... и он, быть может, близко... Как
знать, – не смерть ли это?..

Гурнеманц

Но сейчас ещё испробуй средство...

Он подаёт царю флакон.

Амфортас

рассматривая флакон

Какой таинственный флакон!

Гурнеманц

Он для тебя в Аравии найден был.

Амфортас

А кем он найден?

Гурнеманц

Зверьком, что там лежит. – Эй, Кундри, встань!

Кундри отказывается подняться.

Амфортас

Ты, Кундри? Тебе я вновь обязан, прилежный наш гонец?

Ну что ж, бальзам твой испытаем мы; спасибо, друг, за труд
и верность.

Кундри

беспокойно ворочаясь на спине

За что? Ха, ха! Бальзам бессилен! Ступай! Прочь, прочь!

Туда!

По знаку Амфортаса шествие трогается с места и уда-

ляется в глубину заднего плана. На сцене остаются Гурне-мани, уныло смотрящий в след ушедшим, и Кундри, продолжающая лежать на земле. Пажы то уходят, то вновь при-ходят.

Первый паж

юноша

Эй! Слышишь, ты!

Чего лежишь там, как дикий зверь?

Кундри

Ведь звери здесь священны?

Третий паж

Да! Но священна ли ты, вот это ещё вопрос!

Четвёртый паж

тоже юноша

Её волшебный яд, пожалуй, сгубить вконец властителя может...

Гурнеманц

Гм! Разве она так зла? Как трудно нам порой воителю-брату в далёкий край посланье Грааля доставить, не зная при-том, где он! Кто тогда, упреждая нас всех, вдаль летит и мчится назад, удачно, верно исполнив всё? Кормить её не надо вам, нет от неё вам забот, но грянет беда, – и в помощь вам она стрелой готова лететь, – и никаких не ждёт наград. Быть может, Кундри злобна, но вам-то она полезна!

Третий паж

Не верю ей... Смотри, как зло она глядит на нас!

Четвёртый паж

Язычница, волшебница...

Гурнеманц

Да, верно, с проклятием на душе... Вновь, быть может, она живёт, чтоб страшный грех из жизни прежней ей был прощён Творцом небесным... Если она свой путь спасенья в беззаветной службе братству ищет, – благ этот путь, и Кундри права: нам служа, – спасёт себя!

Третий паж

А разве невинна она в том, что беда постигла нас?

Гурнеманц

подумав

Да, если долго с нами нет её, всегда несчастье нам грозит... Давно знаком я с ней, Но Титурель её знает дольше. В тот год, когда он строил замок, её нашёл он спящую, как труп холодный, в кустах. Вот так и я нашёл дикарку, когда постигла нас беда, что тот лихой злодей за горами позорно так на нас навлёк.

обращаясь к Кундри

Эй, ты! Слушай, скажи, где пропадала ты в тот день, когда злой враг копьё унёс?

Кундри мрачно молчит.

Ты помочь бы могла тогда!

Кундри

Мне... всё равно...

Четвёртый паж

Ты слышишь сам!

Третий паж

Она верна, она храбра, – так пусть отыщет нам копьё!

Гурнеманц

угрюмо

Ей не под силу...

Слабы мы тут все...

сильно волнуясь

О, чудотворное, святое копьё! Ты мне сверкнуло в отверженной руке!

погружаясь в воспоминания

С таким копьём, Амфортас слишком смелый, ты был злодею страшен, он весь в твоей был власти!.. Вблизи дворца царь вдруг исчез из глаз: к красотке жгучей в сеть попал герой, в её объятьях он забылся... Копьё из рук упало... Смертельный крик!.. Бегу скорей: смеясь, стоял волшебник там, схватил копьё и с ним пропал. Отбив царя, ему прикрыл я бегство, но – здесь, под сердцем, был он тяжко ранен, – и раны кровь унять нельзя!..

Первый и второй пажи возвращаются со стороны озера.

Третий паж

Ты видел Клингзора?

Гурнеманц

возвратившимся пажам

Царю не легче?

Второй паж

В воде он бодр.

Первый паж

От зелья стихла боль.

Гурнеманц

про себя

Нет, эту кровь унять ничем нельзя!..

Третий паж

Скажи нам, отец, поведай всё: ты знал Клингзора, встречался с ним?

Третий и четвёртый пажи ещё раньше уселись у ног Гурнеманца; теперь к ним присоединяются и первые два.

Гурнеманц

Титурель, святой герой, – тот знал его... В те дни, когда неверных злая мощь христианской церкви тьмой грозила, он избран был, – к нему в святую ночь с небес спустились ангелы Божьи... Они несли вечери тайной чашу, – святейший Грааль, Христа прощальный кубок, куда с креста стекала кровь Его, – и то копьё Страстей, что кровь пролило... Святыни эти, память высших тайн, послы небес вручили в дар царю... Святыням он построил храм святой. Вам, посвящённым, ведь известно, что к Граалю путь закрыт для грешных, что только чистый сердцем достоин посвящения, достоин подвиги свершать спасенья, чудесной силой наделённый. Грааль обрести тот человек не мог... Но всё же Клингзор пытался к нам примкнуть. Внизу, в долине, как отшельник жил он; а там вблизи цветёт неверных край... Как там он жил,

чем грешен был, не знаю, но тут он клялся, к святым стремился! Не в силах пыл страстей в душе смирить молитвой, он сам плоть умертвил себе, мечтая так к святым пройти, но с ужасом наш царь отверг его. Тогда безумец в ярости решил служить отныне силе злой, добыть чародейством власть и мощь: ад внял ему... Пустыня стала вдруг цветущим садом, теплицей дьявольских красавиц; там он героям Грааля сети ставит, маня усладой злой и грешной: кто соблазнён, тот не вернётся! Уж многих он у нас похитил! Царь Титурель, преклонных лет достигнув, вручил державу сыну; и вот Амфортас порешил, борьбу начав, зло чар пресечь... Но дальше вам известно всё: копьё теперь в руках врага! Самих избранных он может ранить и Грааля даже дерзко угрожает!

Во время того рассказа Кундри часто, в бешеном беспокойстве, стремительно оборачивалась.

Четвёртый паж

Наш первый долг – копьё вернуть назад!

Третий паж

Ха! Кто вернёт, тому хвала и честь!

Гурнеманц

после некоторого молчания

Пред одинокой чашей в мольбе горячей пал Амфортас и Божья слова ждал тоскливо... Мерцаньем дивным засияла чаша, – и вот бесплотный дух чудесно начертал, как знаменье небес, слова надежды: "Любовью мудрый, простец святой: жди его, – он избран Мною..."

Четыре пажа, глубоко взволнованные, повторяют изречение. Со стороны озера внезапно доносятся крики и призывы

Рыцарей и пажей

Ах! К нам! Сюда!

Эй! Где святотатец?

Гурнеманц и четыре пажа вскакивают с места и испуганно оглядываются. Дикий лебедь усталым полётом прилетает с озера; он ранен, с трудом держится в воздухе и, наконец, падает на землю, умирая. С момента его появления раздаются восклицания:

Гурнеманц

Что там?

Пажи

Вот! Здесь! Летит! То дикий лебедь! Стрелой он ранен!

Другие пажи и рыцари

прибегая с озера

О, горе! Горе!

Гурнеманц

Кем он убит?

Второй рыцарь

подходя

Приметой доброй он царю казался, кружась так плавно над водой, – и вдруг стрела...

Пажи и рыцари

приводя Парсифаля

Вот он! Вот он! Вот оружие!

Первый рыцарь

вынимая стрелу из груди лебедя и указывая на него

И стрела, как у него!

Гурнеманц

Парсифалю

Скажи, – лебедь убит тобою?

Парсифаль

Ну да! Всех птиц с налёта я бью!

Гурнеманц

Шутя убил? И нет раскаянья в тебе?

Пажи и рыцари

Кара злодею!

Гурнеманц

Тяжкий, страшный грех!

Как ты решился, – здесь, в святой дубраве, где кроткий мир тебя объял? Ведь звери леса мирно шли к тебе! Ты у них ласку нашёл! Что пропели тебе наши птички? Чем лебедь тебя прогневил? Подругу искал он, звал её летать над озером вместе в круги, крыльями нашу воду святить... Где же сердце твоё? Иль любишь ты по-детски только стрелы пускать? Нам он дорог был, а что он тебе? Вот, взгляни, здесь ранен он, и жизни уж нет: вниз крылья повисли, на снежных перьях кровь запеклась, померкли глаза, видишь их взор?

Парсифаль слушал его с возрастающим волнением; теперь он ломает свой лук и бросает стрелы.

Постиг ли ты свой грех тяжёлый?

Парсифаль проводит рукой по глазам.

Мой сын! Сознал ли ты свою вину? Как мог ты так согрешить?

Парсифаль

Не знал я ничего...

Гурнеманц

Кто ты такой?

Парсифаль

Не знаю...

Гурнеманц

Но кто отец твой?

Парсифаль

Не знаю...

Гурнеманц

Сюда кто тебя направил?

Парсифаль

Не знаю...

Гурнеманц

Как имя твоё?

Парсифаль

Их было много, но я теперь уж все забыл...

Гурнеманц

Не знаешь ничего?

про себя

Такую глупость я видел у Кундри лишь!

Он обращается к пажам, которые собрались в большом числе.

Пора! К царю спешите, на озеро! Ну!

Пажи благоговейно кладут мёртвого лебедя на носилки из свежих веток и удаляются в сторону озера. В конце концов остаются только Гурнеманц, Парсифаль и – в стороне – Кундри.

Гурнеманц

снова обращаясь к Парсифалю

На всё ты мне ответил незнаньем; так сам говори, – ну что ты знаешь и помнишь?

Парсифаль

Родимую помню, звать Горюшей её; в лесу и в степи пустынной жили мы с ней.

Гурнеманц

Где взял ты лук и стрелы?

Парсифаль

Я сам сделал их, чтоб из лесу орлов гонять могучих.

Гурнеманц

По виду ты и сам орёл высокой крови, зачем же мать не дала сыночку оружия получше?

Парсифаль молчит.

Кундри

по-прежнему лежащая в стороне под деревьями и устремившая острый взгляд на Парсифалья, теперь грубым голосом отвечает за него

Сынок по смерти отца родился, когда в бою сражён был Гамурет; и мать, спасая сына от судьбы такой же, вдали от битв, в пустыне его глупцом растила, простушка!

Она смеётся.

Парсифаль

прислушивавшийся с живым вниманием

Да! И раз в долине мимо меня на чудных животных едут два блестящих мужа; я хотел быть таким же, – со смехом умчались они. Я вслед бежал, но так и не мог догнать их. Пустыней горной шёл я – то вверх, то вниз; то ночь была, то снова день; мой лук меня охранял против больших людей и зверя...

Кундри

поднявшись с земли и подойдя к мужчинам, горячо

Да! Все великаны дрожали пред ним! Отважный ребёнок хищникам страшен!

Парсифаль

удивлённо

Кому я страшен? Скажи!

Кундри

Злодеям!

Парсифаль

Кто угрожал мне, тот, значит, зол?

Гурнеманц смеётся.

Кто же добр?

Гурнеманц

снова серьёзно

Мать припомни; её ты бросил, – она тоскует и слёзы льёт.

Кундри

Уже не льёт: ведь она умерла.

Парсифаль

в крайнем ужасе

Как? Невозможно! Ты лжёшь!

Кундри

Ну да, при мне она скончалась, глупцу привет посылая.

Парсифаль в бешенстве бросается на Кундри и хватается её за горло.

Гурнеманц

удерживая его

Безумный мальчик! Насилье опять?

После того, как Гурнеманц освободил Кундри, Парсифаль долгое время стоит словно в оцепенении.

Гурнеманц

На что ты сердит? Она не лжёт, притом всё знает; мы верим ей.

На Парсифаля нападает сильная дрожь.

Парсифаль

Я... слабею!..

Кундри тем временем бросилась к лесному источнику и приносит теперь рог с водой; она сначала опрыскивает Парсифаля, а затем даёт ему напиться.

Гурнеманц

Вот так! Так по завету Грааля:
чтоб зло смирить, злу воздайте добром!

Кундри

печально отворачиваясь

Добра я не знаю, – хочу покоя...

Пока Гурнеманц отечески ухаживает за Парсифалем, она плетётся, незаметно от них, к лесному кустарнику.

Кундри

Покоя мне, усталой!.. Заснуть!.. Будить никто не должен!..
пугливо вздрагивая

Нет! Ужасно!.. Сна не надо!

Она глухо вскрикивает и начинает сильно дрожать; затем беспомощно опускает руки, низко склоняет голову и, шатаясь, медленно подвигается дальше.

Сил больше нет! Пора пришла... Надо... надо... заснуть!

Она опускается, как подкошенная, на землю позади кустарника, и с этого момента её более не видно. Со стороны озера слышно движение; на заднем плане видны рыцари и пажы, шествующие с носилками обратно.

Гурнеманц

Уже несут царя назад; высоко солнце; пойдём со мной к смиренной трапезе братской: кто сердцем чист, тех Грааль святой и поит, и кормит.

Мяжким движением он закидывает руку Парсифаля себе за голову, а сам берёт юношу за талию и так ведёт его, двигаясь весьма постепенно.

Парсифаль

Что значит Грааль?

Гурнеманц

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

Парсифаль

Далеко мы, а я едва иду...

Гурнеманц

О да, мой сын; в пространстве время здесь!..

Гурнеманц и Парсифаль как будто идут, в действительности же сама сцена незаметным образом постепенно изменяется движением декораций слева направо: лес исчезает, в стеноподобных утёсах открываются ворота, замыкающие в себе обоих путников; затем последние снова показываются в восходящих галереях и словно проходят их. Раздаются постепенно нарастающие и долго выдерживаемые звуки тромбонов; слышен также приближающийся колокольный звон. Наконец путники приходят в величественный зал с колоннами, осенённый высокими сводами купола, пропадающего в вышине; свет проникает в зал только через этот купол. Оттуда же несётся возрастающий перезвон.

Гурнеманц

обращаясь к Парсифалю, который стоит как очарованный

Теперь внимай! Мне надо знать, ты сердцем чист и прост, но мудростью какой ты наделён?

На обеих сторонах заднего плана открываются большие двери. Справа торжественным шествием входят рыцари Грааля и один за другим размещаются, во время нижеследующего пения, за двумя длинными накрытыми столами, которые стоят параллельно друг другу и перпендикулярно заднему плану, причём середина зала остаётся свободной. На столах нет никаких блюд, поставлены только кубки. Два отряда пажей более быстрым шагом проходят через зал и устанавливаются в глубине.

Рыцари Грааля

К последнему причастью готовься каждый день: быть может, завтра скроет тебя могилы сень! Кто в сердце нёс любовь, тот будет призван вновь: к бессмертию приобщён, блаженство вкусит он!

Через противоположную дверь пажи и братья-служители выносят на сцену Амфортаса, лежащего на носилках; ему предшествуют четыре мальчика, несущие ковчег, накрытый пурпурно-красным покровом. Эта процессия направляется к середине заднего плана, где на возвышении, под балдахином, стоит ложе, на которое и опускают Амфортаса. Перед ложем стоит продолговатый мраморный стол, подобный алтарю; на него мальчики ставят накрытый ковчег.

Голоса юношей

доносятся со средней высоты зала

Спасая грешный мир, в венце терновом, Он пил страда-
ний чашу. За Него страдая, с весельем в деле Христовом
прольём кровь нашу! Он смертью крестной смерть попрали и
к жизни вечной нас призвал!

Голоса мальчиков

с предельной высоты купола

Здесь Веры Храм! Здесь голубь к вам, посол Христа, сле-
дует! Здесь всем дано святое вино, здесь Жизни хлеб всех
питает!

*Когда все рыцари заняли свои места за столами, и пение
кончилось, наступает полная и продолжительная тишина.
Из сводчатой ниши в самой глубине заднего плана, позади
ложы Амфортаса, раздаётся, словно из могилы, голос ста-
рого Титуреля.*

Титурель

Мой сын, Амфортас! Готов ли ты?

Молчание.

Мне суждено ли видеть Грааль ещё раз?

Молчание.

Смерть приму ли, не лицезрев святыни?

Амфортас

в порыве мучительного отчаяния приподнимаясь на ложе

Горе! Мукам нет границ! Отец мой! Ах, ещё раз ты сам
сверши обряд! Жив будь, жив, а мне дай скончаться!

Титурель

В гробнице жив я милосердием Христа, но слаб я для служенья Граалю. Ты службой грех свой искупи! Снимите покров!

Амфортас

запрещая мальчикам открыть ковчег

Нет! Нет, не в силах я! О, страданье! Кто измерит бездну мук, что мне приносит вид, отрадный вам? Что значит рана, что её огонь против тоски и пытки злой – пред алтарём мой долг вершить! Тяжко наследье, что мне досталось! Я, только я один греховен, и мой удел – служить святыне, безгрешных питать великой благодатью! Спаситель, мною оскорблённый, меня карает страшной карой! К Нему, в его утехе кроткой в тоске душа стремится: из мрачной тьмы, где сердце стонет, Его достичь я должен! – Вот час настал, – И луч нисходит на святыню святынь... Покров упал...

устремив неподвижный взгляд в пространство

Небесный дар, божественный хрусталь сиянным пурпуром горит... И болью сладостной охвачен я: источник святейшей крови вливает мне в сердце благодать... Но вот греховная кровь моя безумной волною течёт тогда обратно, в этот грешный мир страстей, гонима ужасом диким... И снова мчится она, плотину свою прервав, здесь изливаясь из раны Его, тем самым копьём нанесённой мне! Из этой раны Спаситель наш за всех людей страдая, кровавые слёзы спасенья лил в томленье святом сострада... Из неё теперь, в священнейшем храме, у стража крови Господней, у вождя

дружины Христовой горячая кровь греха бежит вечным потоком порочной страсти, и нет преграды для неё! Помилуй! Помилуй! Милосердный боже! Ах, помилуй! Сжался над грешным, рану закрой мне! Для смерти блаженной дай мне воскреснуть!..

Он падает в полном изнеможении.

Мальчики и юноши

со средней высоты

"Любовью мудрый простец святой: жди его, – он избран Мной..."

Рыцари

тихо

Он был тебе обещан... С верою жди и долг исполни свой!

Голос Титуреля

Снимите покров!

Амфортас снова молча приподнимается, медленно и с трудом. Мальчики разоблачают золотой ковчег, вынимают из него Грааль – античная хрустальная чаша, – с которого тоже снимают покров, и ставят святыню перед Амфортасом.

Голоса

с высоты

"Вот тело Моё, вот кровь Моя! Завет любви примите!"

Амфортас благоговейно, творя молитву, склоняется над чашей. Тем временем в зале распространяется темнота, постепенно сгущающаяся до полного мрака.

Мальчики

с высоты

"Вот кровь Моя, вот тело Моё! Здесь с вами Я всегда!"

Ослепительный луч света нисходит сверху на хрустальную чашу, которая начинает всё ярче и ярче пламенеть сияющим пурпуром, мягко озаряя все и вся. Амфортас, с просветлённым лицом, высоко подымает Грааль и тихо веет им во все стороны, благословляя хлеб и вино на алтаре. Ещё при наступлении сумерек все опустились на колени и теперь устремляют благоговейные взоры на Грааль.

Голос Титуреля

О, светлая радость! Как милостив ныне Господь!

Амфортас опускает Грааль, который начинает постепенно бледнеть по мере того, как тьма в зале рассеивается и наступает прежнее дневное освещение. Тогда мальчики снова убирают чашу в ковчег и накрывают последний покровом, как было прежде. Во время последующего четыре мальчика, взяв с алтаря два кувшина и две корзины, наделяют всех хлебом и разливают вино в кубки.

Все приступают к трапезе, в том числе и Гурнеманиц, который оставил рядом с собою свободное место и теперь знаком приглашает Парсифаля принять участие в трапезе. Но Парсифаль продолжает стоять в стороне, немой и неподвижный, словно не сознавая ничего происходящего вокруг.

Антифоны – попеременное пение во время трапезы

Голоса мальчиков

с предельной высоты

Хлеб, что мы тогда вкусили, и вино, что мы испили, сострадание и любовь милосердного Христа, претворили в плоть и кровь.

Голоса юношей

со средней высоты

Кровь и плоть, небес даренье, вам в отраду, в утешенье претворяет Дух святой дивной силою креста вновь в вино и хлеб живой.

Рыцари

первая половина

Вкусив хлеб, вновь для труда окрепнет наше тело. Обновив дух, бодро всегда вершите Спасителя дело!

вторая половина

Это вино новым огнём в крови борцов разольётся, даст нам оно силу с врагом во Имя Христово бороться!

Они поднимаются с мест с обеих сторон, идут друг другу навстречу и торжественно обнимаются.

Все рыцари

В братской любви блаженство! Верь и надейся!

Юноши

со средней высоты

Верь и надейся!

Мальчики

с предельной высоты

Верь и надейся!

Во время трапезы, в которой Амфортас не принимал участие, его вдохновенный экстаз постепенно опять сменился подавленным состоянием; он склонил голову и приложил руку к ране. Четыре пажа подходят к нему; их движения указывают, что кровотечение раны возобновилось; они ухаживают за Амфортасом, снова кладут его на носилки и, в то время как все приготовляются к уходу, в прежнем порядке уносят священный ковчег. Рыцари тоже опять выстраиваются для торжественного шествия и медленно покидают зал; и пажи проходят более быстрым шагом. Дневной свет понемногу слабеет. Снова звучат колокола. При одном из самых громких стонов Амфортаса Парсифаль быстро схватывается за сердце и долгое время судорожно держа руку прижатой к нему. Теперь он всё ещё стоит без движения, словно в оцепенении. Когда последние рыцари и пажи покинули зал, и двери снова затворились, Гурнеманц угрюмо подходит к Парсифалю и трясёт его за руку.

Гурнеманц

Ты что же стоишь?

Понял, или нет?

Парсифаль вновь судорожно хватается за сердце и слегка качает головой.

Гурнеманц

очень сердито

Да ты, я вижу, только глуп!

Он отворяет узкую боковую дверь.

Вон ступай! Уходи скорей! Но слушай мой совет: впредь лебедей ты в покое оставь! Ищи-ка, гусёнок, гусей!

Он в сердцах выталкивает Парсифаля, с силой захлопывает за ним дверь и уходит вслед за рыцарями.

Один голос

с высоты

"Любовью мудрый простец святой..."

Голоса

с предельной и средней высоты

Верь и надейся!

Колокола на сцене

Волшебный замок Клигзора.

Занавес задвигается

Акт Второй

Подземелье в башне, сверху открытой. Каменные ступени ведут к зубчатой вершине башенной стены. Полом является стеной выступ, нисходящий к глубине сцены; там – бездна, окутанная мраком. Магические орудия и некромантические приборы. Клигзор сидит в стороне, на стенном выступе, перед металлическим зеркалом.

Клигзор

Теперь пора... Уже влечёт глупца мой замок, беспечно в сети сам стремится он... Недвижна Кундри – сон сковал её:

смирён залятьем буйный бред. К делу! Начнём!

Он идёт на середину сцены, спускается несколько глубже и там зажигает фимиам, который тотчас наполняет часть заднего плана синеватым дымом. Затем волшебник садится на прежнее место и с таинственными жестами вызывает по направлению к бездне:

Ко мне! Ко мне! Сюда! Восстань от сна ты, цвет соблазна! Дочь дьявола! Роза ада! Иродиадой была ты, кем ещё? Гундрижиа там, Кундри здесь! Ко мне! Вставай же! Кундри! Раба моя! Явись!

В синеватом свете встаёт образ Кундри. Она неподвижна и кажется спящей; затем начинает шевелиться и вдруг издаёт ужасный крик, как сомнамбула, испугом пробуждённая от глубочайшего сна.

Клингзор

Проснулась? Ха! Ты сегодня снова покорна мне в опасный час!

Раздаётся бурно-жалобный вопль Кундри, постепенно утихающий до робкого визга.

Скажи, где ты пропадала опять? Тьфу! Там, у презренных святош, где помыкают тобою все? Ужель у меня не лучше? Ведь мне их царь тобою был пойман, ха-ха, – безгрешный Грааля хранитель! Зачем же сама к ним бежишь?

Кундри

сурово и отрывисто, словно пытаясь овладеть своей речью

А.... ах!.. Ночи мрак... Безумье... О! Гнев! Ах! Горе!..
Сон... сон... Мёртвый сон... Смерть...

Клингзор

Теперь твой сон развеян, а?

Кундри

всё также

А.... Проклятьем... О!.. Жажду!.. Жажду!..

Клингзор

Ха-ха! Ты этих иноков жаждешь?

Кундри

Там... там... служу я!..

Клингзор

Да, да! Ты зло загладить хочешь, что им причинила сама?
Надежду оставь! Святость продажна, всех их легко купить:
любой должен пасть, ласки Кундри изведав, и стать вассалом
копья, что я сумел отнять у царя! Но враг опаснейший к нам
нынче идёт: его наивность хранит!

Кундри

Не... хочу я! О... О!

Клингзор

Захочешь! Ты должна!

Кундри

Мне... воли... ты... не свяжешь...

Клингзор

Но я заставлю!

Кундри

Ты?

Клингзор

Я царь твой!

Кундри

Ты чем силён?

Клингзор

Тем, что чары твои превозмог – я один!

Кундри

резко смеясь

Ха-ха! Ты святой?

Клингзор

в бешенстве

Молчи, змея! Исчадьё зла!

он погружается в мрачные раздумья

Страшная скорбь! Так дразнит меня сатана за то, что я святыню искал! Страшная скорбь! Непокорных желаний пыл, мук сладострастья адский гнёт я сам в себе убил навсегда... О, проклятье! Теперь надо мной хохочет ад! Надо мной хохочет ад! Бойся же! Тяжким позором тот поплатится, кто гордо, сильный святостью, тогда отверг меня: в моей он власти! Страж святой в безнадежном томленьи тоскует, и вскоре, быть может, Грааль буду я хранить! Ха-ха! Тебе он был люб, Амфортас герой? С ним для блаженства я свёл тебя!..

Кундри

О, ужас, ужас! Слаб и он! Все слабы, всех проклятье губит

вместе со мною! О, если б заснуть вечности сном! В нём, в нём лишь спасенье!

Клингзор

Да! Строптивый царь пал к твоим ногам, ребёнка теперь покори!

Кундри

Ах, не надо...

Клингзор

поспешно поднявшись на башенную стену

Вот он взбирается к нам!

Кундри

О, горе, горе! Зачем я проснулась! Надо ли?.. О!

Клингзор

смотря вниз

Ха! Как красив мальчишка!

Кундри

О! О! Горе мне!

Клингзор

трубит в рог

Эй, герои! Вы, стражи! Встаньте! Эй! Враг идёт!

Снаружи доносится возрастающий гул. Лязг оружия.

Ха! Как поспешно вассалы толпою бегут к стене на защиту своих прелестниц! Так! Смело! Смело! Ха-ха! А тот не труслив: вот он у Ферриса отнял оружие и храбро сам первый в драку идёт!

Кундри начинает смеяться ужасным истерическим сме-

хом, переходящим в судорожное стенание.

Несчастливым безумцам и доблесть не впрок! Он машет мечом, колет и рубит!

крик Кундри

Ха-ха! Смятенье и бегство! Победитель всем раны нанёс! Мне это отрадно! О, если б так отважно рыцари все сами друг друга губили! Ха! Как гордо стоит он на стенке! А розы щёк его нежно играют... По-детски дивясь, он в безмолвие сада глядит... Ну, Кундри!

Он оглядывается. Кундри исчезла. Голубоватый свет потух: полный мрак в глубине; над стеною яркая синева неба.

Как, ты уже там? Да, да! Я знал заклятья мощь, что крепко со мной связала тебя!

снова глядя наружу

Эй, ты, храбрый щенок! Я прорицаний не боюсь! Так юн и глуп, ты в сеть мою попадёшь, невинность сердца сгинет и мне ты будешь отдан!

Он быстро погружается в землю со всей башней. Вместо неё тотчас же подымается волшебный сад, заполняя всю сцену.

Тропическая растительность; пышное великолепие цветов. Задний план ограничен зубцами замковой стены, к которой сбоку примыкают выступы и террасы самого замка (в роскошном арабском стиле).

На стене стоит Парсифаль и с удивлением глядит вниз, в сад. Со всех сторон, – из сада и из дворца – в беспоряд-

ке устремляются на сцену прекрасные девушки, сначала порознь, затем всё в большем и большем числе. Видимо, только что испугнутые ото сна, они облачены в наскоро накинутые лёгкие одеяния нежных цветов.

Девушки

Здесь! Здесь были крики!

Стоны! Звон оружия! Горе! Кто к нам ворвался? Где этот дерзкий? Смерть злодею!

порознь и вместе

Мой возлюбленный ранен! Где мой, я не знаю! Я проснулась без друга! Ах, где же мой милый? Куда вы скрылись?! О, горе, горе! Где милые наши? В зале столпились! Мы видели кровь и раны! Скорей к ним на помощь! Но кто же наш враг?

Они замечают Парсифалья и указывают на него.

Вот, вот он! Вот стоит! Друга Ферриса меч в его руке! Друга кровь на нём я узнаю! Ну да! На приступ он шёл! Властителя рог звучал! Да, мы слышали зов! Мой герой прибежал, сбежались все на врага! Но всех он один отразил! Ах, беда! Мщенье злому врагу! Он милого ранил! Он друга сразил! И меч окровавлен! О, жестокий враг! Ты там, ты там! Зачем ты нам столько горя принёс? Клянём, клянём мы тебя!

Парсифаль начинает спускаться в сад.

Ах, дерзкий! Смеешь спускаться!

Они быстро отступают перед ним.

Зачем ты побил наших милых?

Парсифаль

останавливаясь в полном изумлении

Прекрасные дети! Мог ли я не драться?

Ведь к вам, чудесным, они закрыли мне путь!

Девушки

Ты шёл разве к нам? Ты видел уж нас?

Парсифаль

Таких, как вы, я вижу в первый раз: вы хороши – прав я, иль нет?

Девушки

переходя от удивления к весёлости

Ты, значит, бить нас не станешь?

Парсифаль

Да вовсе нет!

Девушки

Но зло большое ты нам сделал: конец теперь нашим играм. С кем теперь будем играть?

Парсифаль

Да вот со мной!

Девушки заливаются весёлым смехом. Парсифаль всё ближе и ближе подходит к возбуждённым группам; тем временем некоторые из девушек незаметно удаляются за цветочные кустарники, чтобы закончить свой цветочный наряд.

Девушки

улыбаясь

О, если так, останься здесь! И если ты нас полюбишь, мы тем же тебе отплатим: не надо золота нам – мы будем играть

на любовь! Хочешь нашей улады, – её добывай игрою!

Удалявшиеся девушки возвращаются в законченных цветочных одеяниях, сами похожие на цветы, и тотчас же устремляются к Парсифалю.

Нарядившиеся девушки

Что вы пристали? Этот мальчик мой! Нет! Нет! Нет! Мой!

Остальные девушки

Ах, плутовки! Украсились тайно!

Пока возвратившиеся девушки теснятся к Парсифалю, остальные девушки, в свою очередь, поспешно покидают сцену и, нарядившись таким же образом, вскоре возвращаются.

Девушки

чередующимися хороводами кружась вокруг Парсифалья, как бы в грациозной детской игре, и нежно глядя ему щёки и подбородок

Милый! Милый! Чудесный мальчик!

Я твой цветочек! В лепестках моих изведай любовные ласки!

Парсифаль

стоит весёлый и спокойный среди них

Как сладок запах ваш! Значит, вы цветочки?

Девушки

порознь и вместе

Мы сада краса, мы духи ароматов, живой букет властелина! Растём мы здесь, на солнце весеннем, – тебе расцвет наш готовим! Будь же ты другом нам, – любви для цветов не жа-

лей! Если ты нас не полюбишь, цветочки завянут, погибнут!

Первая девушка

К груди меня ты прижми!

Вторая

Чело твоё я обвею!

Третья

Позволь к щеке прикоснуться!

Четвёртая

В уста дай мне лобзание!

Пятая

Нет, мне! Я всех прекрасней!

Шестая

Нет, я ароматней!

Другие

Нет, я! Я! Я! Да, я!

Парсифаль

мягко отстраняясь от их прелестной навязчивости

Меня вы совсем затеснили! Как играть мне с вами? Пу-
стите, раздвиньтесь!

Девушки

Что ты ворчишь?

Парсифаль

У вас всё споры!

Девушки

Мы спорим о тебе!

Парсифаль

Довольно!

Одна из девушек

другой

Оставь его: он ждёт меня!

Другие девушки

Неправда! – Меня! – Он хочет лишь меня!

Парсифалю

Тебе я не нужна? Ты гонишь меня? Иль боишься ты женщин? Нам не доверяешь? Какой ты холодный и робкий! Как жаль! Как жаль! Цветам остаётся ласкать мотылька!

Некоторые

В нём нет огня! Глупца мы покинем! Такой нам не пригоден!

Другие

Тогда он наш избранник!

Все девушки

наперебой

Нет, наш! Нет, мой! Он только мой! И мой! И мой! И мой!

Парсифаль

полу-сердито отгоняя их и приготовляясь бежать

Нет сил! Бегу от вас!

Вдруг в стороне, из цветочного кустарника, раздаётся голос.

Кундри

Парсифаль! Слушай!

Девушки, услышав голос Кундри, пугаются и тотчас же

оставляют Парсифалья, который тоже останавливается, поражённый.

Парсифаль

"Парсифаль"? Однажды мать так меня назвала...

Кундри

постепенно появляясь

Здесь – счастье! Парсифаль! Тебе блаженство шлёт привет! Подруги-цветочки, прочь от него! Вы вянете рано, не вам он для забавы рождён... Мужей раненых холите: вас одиноко ждут они...

Девушки

робко и неохотно отходя от Парсифалья

Удалиться? С ним расстаться? Ох, как грустно! О, горе, тоска! Мы рады всех других покинуть, чтоб быть с тобой, с тобой! Прощай, прощай! Красавец милый, зачем ты ... так прост?..

Тихонько смеясь, они возвращаются во дворец.

Парсифаль

Всё это видел я во сне?

Он боязливо оглядывается в ту сторону, откуда звучал таинственный голос. Там, в раскрывшемся кустарнике, видна теперь юная женищина необычной красоты. Это Кундри, совершенно изменившая свой облик. Она покоится на цветочном ложе; фантастическое полупрозрачное одеяние, приблизительно арабского стиля, слегка прикрывает её тело.

Парсифаль

всё ещё стоя в ожидании

Ты зовёшь меня по имени?

Кундри

О, светлый, чистый сердцем, "Фальпарси"! О, сердцем чистый, "Парсифаль"! В тот день, когда в Аравии умирал отец твой, Гамурет, могучий вождь, тебе, зачатоу во чреве, он это имя дал пред смертью. С такую вестью я ждала тебя; за этим ты и сам пришёл сюда...

Парсифаль

Не знал я, не снилось мне таких чудес, что здесь красой меня страшат..., цветёшь и ты в этой цветочной роще?

Кундри

Нет, Парсифаль, ребёнок милый! Я здесь совсем чужая... Из стран далёких пришла я для тебя; мне много, много привелось узнать... Я помню мать с ребёнком на руках, малютка что-то нежно лепетал... С тоскою в сердце смеялась неволь-но бедняжка: очей услада, – ты утешал её страданье! Устлав постельку мягким мхом, тебя баюкала родная; томясь заботой, хранила она твой сон спокойный, а утром будила росой тёмных слёз горючих... Она рыдала дни и ночи, с тех пор как твой отец погиб, но твёрдо в сердце порешила тебя сберечь от злых мечей. Вдали от них, вдали от споров бранных мать в тишине сыночка укрывала: дрожала тайно и боялась, чтоб вести света к тебе не проникли..., помнишь её беспокойный зов, когда ты вдаль убежал? Ах, как ликовала, смеялась она,

наконец тебя находя! И как лобзала жадно тебя! Ты был ли смущён от ласк таких?.. Ты не ведал тоски её, не слышал жалоб горьких, но вот однажды ты ушёл и не вернулся больше... Бежали дни за днями, – и ждать она устала... От муки сердце разбилось, в груди прервался стон: Горюше жизнь постыла, и... мир дала ей – смерть...

Лицо Парсифалья всё более и более омрачалось. В сильном потрясении он падает теперь к ногам Кундри, сражённый горем.

Парсифаль

Горе! Горе! Что я сделал? Где был я? Мама! Мама! Милая мама! Твой сын, твой сын свёл тебя в могилу? Глупец! Слабый, жалкий глупец! По свету блуждая, мать забывая, долг свой, долг забывая! Горе! Бедная мама!

Всё ещё лёжа, Кундри наклоняется к голове Парсифалья, нежно касается его чела и задушевно обнимает его шею своей рукою.

Кундри

Ты ещё не страдал, – чужда и сладость утешения тебе. Теперь, познав тоску, забвенье горя и мук в любви ты найдёшь!

Парсифаль

безутешно

Родная! Родная! Как я не вспомнил? Ах, да я обо всём позабыл! Но что запомнить мог бы я? В тупом безумстве дни текли!..

Он ещё ниже опускает голову.

Сознание вину с тебя снимает, познание безумья тьму разгоняет... Любви познай усладу, как Гамурет познал, когда жену он нежно и страстно целовал! Любовь сильнее жизни и смерти, – любовью ты на свет рождён... Прими же привет твоей родимой, дар прощальный, – и первый дар – любви!..

Она совершенно наклонила свою голову к голове Парсифаля и теперь запечатлевает на его устах долгий поцелуй. Парсифаль внезапно вскакивает с жестами величайшего ужаса. Вся фигура его выражает страшную душевную перемену. Он с силою прижимает руки к сердцу, словно унимая нестерпимую боль. Наконец он вскрикивает.

Парсифаль

Амфортас!

Он ранен! Я понял! Меня жжёт эта рана! О, слёзы, слёзы! Жалобным воплем из глуби сердца рвутся они! О! О! Страдалец! Царь несчастный! Я видел эту рану... Вот ранен я и сам! Здесь... Здесь!

Кундри глядит на него с изумлением и страхом, а он продолжает в совершенном экстазе.

Нет, нет! Я не в тело ранен! Алым потоком кровь не бежит! Здесь! Здесь – в сердце огонь! Томленьем, ужасным томленьем я весь схвачен и скован весь! О! Мука страсти! Как всё трепещет и дрожит в греховном вожделье!..

вполголоса, содрогаясь

В тоске глядит он на святой сосуд... Зарделась кровь Христа... Спасенья вестник, кроткий луч всех умиленьем напол-

няет... Лишь здесь, лишь в сердце, не стихает пламя!.. И вот Христа я слышу голос... Скорбит Он, ах! Скорбит Он, что осквернён алтарь его: "избави, спаси Меня из рук порочных, грешных!" Слёзы Христа стенаньем громким в душу про-никли... А я, глупец презренный, к забавам детским, буй-ным я бежал!

Охваченный отчаяньем, он падает на колени.

Спаситель! Боже! Бог Милосердья! Чем искуплю я грех такой?

Изумленье Кундри переходит в страстное восхищение, и она робко пытается приблизить к себе Парсифалья.

Кундри

Мечтатель мой! Беги от грёз! Взгляни – и лаской встреть любовь!

Парсифаль, всё ещё в согбенной позе, пристально смотрит на Кундри. Она снова наклоняется к нему и делает те ласкательные движения, которые передаёт словами.

Парсифаль

Да, этот голос! Так звал он его; и этот взор – я узнаю теперь: так томно ему смеялись очи, улыбка так манила его: так ласково склонялось к нему её чело, так пряди кудрей разве-вались, так шею обвила рука, так щеки их вдруг коснулась... В союзе тесном с болью жгучей, души спасенье сгубили вмиг уста! Ах, этот поцелуй!

При последних словах он мало-помалу приподымается, теперь он окончательно вскакивает на ноги и отталкивает

от себя Кундри.

Преступница! Прочь от меня! Дальше, дальше, – навек!

Кундри

в порыве бурной страсти

Жестокий! Когда к страданиям чужим ты чуток, имей и ко мне сожаленье! Ты искупитель, зачем же злобно меня отрады ты лишаешь? Тебя веками я ожидала... Спаситель, ах! Ты был... однажды мной осмеян!.. О, если бы ты знал, как я с тех пор терзаюсь во тьме и свете, в жизни и смерти, для новых мук рождаясь вновь в вечном бытии моём! Предстал мне... Он!.. А я... смеялась!.. Он кротко взглянул... И вот везде я ищу Его и жажду новой встречи... И в страшный час мне чудятся очи Его... Вот Он уже глядит... Но снова я смеюсь проклятым смехом: вновь кто-то пал в мои объятия! Смеюсь я страшно – сил нет плакать – кричу лишь дико в буйной злобе, – и вновь нисходит безумная ночь, чтоб искупленья мне дать!.. Стремлюсь к тебе в смертельной жажде! Осмеян ты, но признан мною! Припав к груди твоей, рыдая, на час единый хочу забвенья! И пусть Господь мне кару шлёт: ты сам простишь меня и спасёшь!

Парсифаль

Навеки нас с тобой осудит Бог, когда на час лишь забуду моё призванье в твоих объятиях знойных! Но будешь спасена и ты, если осилишь страсть свою. Отрады и конца страдания не даст тебе родник страстей, блаженства ты снискать не можешь, пока ты пьёшь источник злой! Другой родник,

другую страсть и жажду счастья видел я... Вот братья там, смиряя тело, себя терзают, умерщвляют... Но кто же знает, где течёт единой правды чистый ключ?.. О, гибель всех надежд людских! О, тьма тщеты всемирной! Все ищут страстно счастья путь, – и все греховной страсти жаждут! И все греховной страсти жаждут!

Кундри

в диком экстазе

Так мой поцелуй тебя всевидящим сделал? Упав в мои объятия, ты власти Божьей достигнешь! Твоё призванье – спасти весь мир: со мной ты богом станешь, – а я в вечный мрак уйду потом: пусть вечно я страдаю!

Парсифаль

Спасенье, грешница, я дам и тебе!

Кундри

исступлённо

Дай мне упиться любовью! Спасенье мне даст любовь твоя!

Парсифаль

Любовь и спасенье ты познаешь, если путь в царство Грааля укажешь мне!

Кундри

в порыве ярости

Нет, его не найдёшь ты! Обречённый пускай погибнет! Презренный он раб похоти! Над ним смеюсь я! Жалкий! Жалкий! Ха-ха! Своим же копьем он сражён!

Парсифаль

Кто рану нанёс ему оружием святым?

Кундри

Он... он, меня проклявший за смех, но ад – ха! – даёт мне мощь! Против тебя направлю копьё, если ты грешника будешь жалеть! Ха!.. Безумье! -

умоляюще

Сжался! Молю тебя! Один лишь час мне дай, один лишь час возьми, и желанный путь я укажу тебе!

Она хочет его обнять. Он с силой отталкивает её от себя.

Парсифаль

Пусти, несчастная жена!

Кундри

в отчаянии ударяет себя в грудь и зовёт в диком бешенстве

На помощь! На помощь! Ко мне! Держите пришельца! Скорей! Он ускользает! Путь заграждайте! Ну что ж, беги отсюда прочь, блуждай дорогой любой, но путь, что ты ищешь, – тот путь найти ты не сможешь: стезю святую, где тебя я теряю, скроет проклятье моё! Демон! Демон! Ты верил мне! Дерзкого сам проводи!

На стене замка появляется Клингзор. Девушки тоже выбежали из дворца и спешат к Кундри.

Клингзор

потрясая копьём

Стой же! С тобою справлюсь я легко! Тебя сразит копьё
твоего царя!

*Он бросает в Парсифалья копьё, но оно повисает в воздухе
над головой последнего.*

Парсифаль

хватая копьё с выражением высшего восторга

Священный знак сражает злые чары! Ты копьём этим ра-
нил, но копьё, врачаю, во мрак ниспровергнет лживый, об-
манчивый блеск!

*Размахивая копьём, он делает им в воздухе знак креста.
Словно от землетрясения проваливается замок. Сад засы-
хает и обращается в пустыню. Девушки лежат на земле,
как завялые цветы, разбросанные всюду. Кундри с криком
упала наземь. С высоты стеной развалины к ней ещё раз
обращается поспешно удаляющийся*

Парсифаль

Прощай! Ты знаешь, где найти меня!

*Он исчезает. Кундри немного приподнимается и смотрит
ему вслед.*

В области Грааля.

Занавес быстро задвигается.

Акт Третий

*Привольный, прелестный весенний пейзаж. Цветочный
луг, отлого поднимающийся к заднему плану. Авансцену*

окаймляет опушка леса, который простирается вправо на скалистой почве, идущей в гору. На переднем плане, в стороне леса, – родник; на противоположной стороне, несколько ближе к заднему плану, простая хижина отшельника, прислонившаяся к скале.

Раннее утро.

Гурнеманц, достигший глубокой старости и живущий отшельником, бедно одетый только в хитон рыцарей Граала, выходит из хижины и прислушивается.

Гурнеманц

В кустах там кто-то стонет... Так жалобно не плачет зверь, – да ещё в такой святой и великий день...

Раздаётся глухой стон женщины, словно в глубоком сне мучимой бредом.

Ну да, я знаю этот скорбный вопль...

Гурнеманц решительно идёт в сторону густой, непроницаемой заросли терновника и с силой раздвигает кусты. Внезапно он останавливается.

Гурнеманц

Ха! Ты снова здесь! Терновник от суровой зимы спрятал тебя, – давно ли? Встань! Кундри! Встань! Зимы уж нет, – весна пришла! Проснись же! С весной очнись! Словно труп... Право, на этот раз она мертва... Но не её ли я слышал стон?

Он извлекает из кустарника совсем застывшую и безжизненную Кундри, относит её на ближайший дерновый

холм, сильно растирает ей руки и виски, отогревает своим дыханием, всеми способами стараясь вывести её из околочеловеческого состояния. Наконец жизнь к ней, видимо, возвращается. Открыв глаза, она испускает крик. Её внешность почти та же, что в первом действии; она в суровой покаянной одежде посланницы Грааля, только цвет лица её стал бледнее, а из выражения этого лица – равно как из всей фигуры Кундри – исчезла дикость. Она долго и пристально смотрит на Гурнеманца. Затем встает на ноги, приводит в порядок свою одежду и волосы и тотчас же принимает вид служанки, готовой работать.

Гурнеманц

Что ж ты молчишь? Скажи хоть слово мне! Иль ты не рада, что от смерти я пробудил ещё раз тебя?

Кундри

медленно наклоняет голову; затем произносит сурово и отрывисто

Мчаться... Мчаться! -

Гурнеманц

печально покачав головой

Куда помчишься ты? Гонцов не шлём уж мы давно! Коренья и травы сами мы ищем себе, как дикие звери, в лесу...

Кундри тем временем огляделась, увидела хижину и уходит в неё. Гурнеманц с удивлением смотрит ей в след.

Гурнеманц

Спокойней выглядит она... Это благодать святого дня...

О, день великий милосердья! Конечно, ей во спасенье мне удалось сегодня жизнь вернуть бедняжке...

Кундри снова появляется; она выходит из хижинки с кувшином в руках и идёт к источнику. Пока кувшин наполняется водой, она смотрит в лес и замечает вдали приближающегося человека; она оборачивается к Гурнеманцу, указывая ему на пришельца.

Гурнеманц

смотря в лес и стараясь разглядеть

Кто там идёт к святым струям? В доспехах чёрных рыцарь? Он не из наших братьев...

Кундри с наполненным кувшином медленно удаляется в хижину, где она находит себе работу. Гурнеманц отходит несколько в сторону, наблюдая за пришельцем. Из леса выходит Парсифаль. Он весь в чёрных рыцарских доспехах; забрало его шлема закрыто, копьё опущено к земле; склонив голову и мечтательно задерживая свой шаг, он медленно приближается и садится на дерновыи холмик у источника. Гурнеманц долго с удивлением всматривается в него, затем подходит ближе.

Гурнеманц

Здравствуй, мой гость!

С пути ты сбился? – Я бы мог направить...

Парсифаль тихо качает головой.

Не отвечаешь на привет?

Парсифаль склоняет голову.

Гурнеманц

недовольным тоном

Вот как! Ты небу дал, может быть, обет молчанья? Но знай, что мой обет тебя наставить мне велит. Здесь мир святой царит кругом: напрасно ты копьё и щит сюда приносишь, шлем закрыв! И в день такой! Иль ты забыл, какой сегодня день?

Парсифаль качает головой.

Ха! Откуда ты пришёл? В какой языческой стране ты мог забыть, что нынче Страстная Пятница, день пресвятой?

Парсифаль ещё ниже склоняет голову.

Сложи оружие! Не гневи Того, Кто ныне тяжко страдал и, безоружный, кровь проливал за грешный мир!

Парсифаль встаёт, по-прежнему молча, втыкает копьё перед собой в землю, рядом кладёт щит и меч, открывает шлем, снимает его с головы и кладёт вместе с остальным оружием; затем он в немой молитве склоняется перед копьём на колени. Гурнеманц смотрит на него с удивлением и умилением. Он знаком подзывает Кундри, только что снова вышедшую из хижины. Пламенно молясь, Парсифаль возносит теперь свой взор к острию копья.

Гурнеманц

тихо Кундри

Узнаёшь его? – мальчик, убивший лебедя!..

Кундри подтверждает это кивком головы.

Ну да, это он, простец, я в сердцах изгнал его...

Кундри пристально, но спокойно глядит на Парсифалья.

Ха! Он с пути не сбился! Копьё... знакомо мне!

в большом волнении

О, благостный день, отверзший ныне очи мне!

Кундри отвернула лицо. Парсифаль, окончив молитву, медленно встаёт, спокойно оглядывается, узнаёт Гурнеманца и приветствует его, ласково подавая ему руку.

Парсифаль

Здравствуй! Вновь тебя рад я видеть.

Гурнеманц

Так помнишь ты меня? Узнал ты старца, хотя тоскою он согбен? – Как ты пришёл сюда?

Парсифаль

Блуждая и терпя страданья, шёл я; теперь, быть может, я от них избавлен, – с тех пор, как слышу вновь дубравы этой шелест и снова вижу друга-старца... Или я ошибся?.. Как будто всё не то уж...

Гурнеманц

Скажи, кого найти ты хочешь?

Парсифаль

Того, чей стон глубокий однажды в сердце мне проник... Его теперь избавить от страшной муки избран я. Но, ах! – не мог найти я путь спасенья: проклятием ужасным был он долго скрыт от меня! Грозные беды, битвы, сраженья гнали меня далеко, если я путь находил..., и я уже терял надежду... Храня оружие-святыню, его скрывая, сберегая, в сраженьях

я был ранен не раз; ведь им самим я не боролся с врагами!
Незапятнанным оно осталось и чистым в храм вернётся! Ты
видишь этот дивный блеск – то Грааля святое копьё!

Гурнеманц

в порыве высшего восторга

О, милость! Дар небес!

О, чудо! Милосердья чудо! -

немного овладев собой

Герой! Та сила чар, что от тебя скрывала путь, – поверь,
теперь смирилась! Да, рыцарь, область Грааля здесь! Здесь
братство наше ждёт тебя! Ах, все мы ждём спасенья, ты вла-
стен нас спасти! Безотрадно наши дни текут... Страданье,
что ты видел сам, и горе страшно возросли!.. Амфортас, вне
себя от раны, от душевной боли жгучей, во тьме отчаянья
дерзко смерть зовёт! Мольбы и слёзы приближённых не в
силах побудить его к служенью... Давно в ковчеге остаётся
Грааль, – так повелел его хранитель: он умереть не может,
видя дивный свет, но смерть он вызвать хочет, чтоб принес-
ла она конец мученью... Святой трапезы братство лишено:
мирская пища нас питает, и мощь героев вянет с каждым
днём... Уж к нам гонцов не шлют, и рыцарей на бой святой
не кличут... Все, как тени, без надежд, вождя и дух утратив,
бродим мы... Я здесь укрылся, в уголке лесном, и тихо жду
кончины, с тех пор как мой великий вождь в гробу; да, Ти-
турель, святой герой, дышал лишь светом Грааля животвор-
ным: теперь, как все, он умер!

Парсифаль

вскакивая с места в порыве великой скорби

И я, лишь я принёс вам столько бед! Ах! Значит, много преступлений тяжких во главе глупца от века в век скопилось, – когда ни подвиг, ни молитва очей мне не открыли! Вас всех спасти я призван небом, но дикой тьмой окутан последний верный путь спасенья!

Он готов упасть без чувств. Гурнеманц поддерживает его и усаживает на дерновы́й холм. Кундри поспешно уходит и тотчас же возвращается с кружкой воды, чтобы окропить Парсифаля.

Гурнеманц

мягко отстраняя руку Кундри

О, нет! Пусть сам святой родник прохладу пилигриму даст! Поверь, – ещё сегодня совершит он подвиг, исполнит высший долг служенья. Он должен чистым быть, и долгих странствий пыль нам надо смыть теперь с него...

Оба осторожно поворачивают Парсифаля к самому краю источника. В то время, как Кундри развязывает ему поножи, а Гурнеманц снимает с него панцирь, Парсифаль обращается к ним:

Парсифаль

Но... мне... путь к страдальцу... вы укажите...

Гурнеманц

продолжая разоблачать его

Конечно, светлый замок ждёт уж нас: обряд печальный по-

хорон вождя зовёт меня туда... Открыть ещё раз нам сиянье Грааля, свой долг, давно забытый, в последний раз исполнить, молиться за отца святого, его убив своим грехом, и этот грех свой замолить Амфортас клятву дал.

Кундри смиренно и усердно оmyвает Парсифалью ноги. Он смотрит на неё с кротким удивлением.

Парсифаль

Омыла ты мне ноги, – пусть окропит мне другу главу!

Гурнеманц

чёрная рукой в источнике и окропляя голову Парсифаля

Господь с тобой! Будь чистым, сердцем чистый! От всех грехов людских свободен ныне ты!

Пока Гурнеманц торжественно совершает обряд окропления, Кундри достаёт с груди своей маленький золотой флакон и выливает его содержимое на ноги Парсифаля; затем, быстро распустив свои волосы, она утирает ими его ноги.

Парсифаль

ласково взяв у Кундри флакон и передавая его Гурнеманцу

Умастила ты мне ноги, а старец умастит мою голову, и ныне же Царём я буду вашим!

Гурнеманц выливает весь оставшийся во флаконе елей на голову Парсифаля, мягко умащивает её и затем складывает над нею свои руки.

Гурнеманц

День, нам обетованный! Помазанник небес, ты царь наш

волей божьей! О, чистый! Жалостью страждущий, всё сердцем знающий! Ты, претерпев Спасителя страдания, последний грех сними с главы Его!

Парсифаль незаметно черпает воду из родника, наклоняется к Кундри, всё ещё стоящей перед ним на коленях, и окропляет её голову.

Парсифаль

Мой первый долг свершаю так: крестись, жена, и веруй в сына Божия!

Кундри склоняет голову низко к земле и, по-видимому, плачет навзрыд. Парсифаль оборачивается и с восторженностью смотрит на лес и луг, которые теперь ярко озарены утренним солнцем, близящимся к полудню.

Парсифаль

Как поле нынче ласково цветёт! Я помню сад иных цветов, они ко мне гурьбою льнули страстной... Но здесь полны нежнейших чар все листья, стебли и цветочки! Всё дышит детской чистотой, со мной так кротко говорит...

Гурнеманц

То Пятницы Страстной волшебство, царь!

Парсифаль

О, горе! Великой скорби день! Ужель сегодня мир цветов, животных – всех, в ком жизнь дрожит, не стонет и не плачет?..

Гурнеманц

О, нет! Ты видишь сам! Святые слёзы покаянья боже-

ственной росой упали на луга: вот чем жива природа! Цветочек, радуясь в тиши явлению светлому Христа, Ему молиться хочет... Но сам Спаситель для него невидим и на людей спасённых он глядит, а человек безгрешным стал и светлым: любовь Христа от тьмы его спасла... И вот цветочки в поле замечают, что ныне их никто не мнёт ногой: как сам Господь с терпением неземным людей жалел, страдал за них, – так нынче человек, любя, жалеет и цветы... И счастьем дышат луг и лес, – всё, что недолго так цветёт: весь искуплённый мир в день Всепрощения гимн поёт!

Кундри снова медленно поднимает голову и влажными глазами глядит на Парсифалья, выражая серьёзную и спокойную мольбу.

Парсифаль

Я видел осень цветов веселья: не ждут ли и они расцветать?.. И ты слезами освятила землю: смотри же, – вот, весь луг смеётся!

Он нежно целует её в лоб. Издали доносится перезвон колоколов, усиливающийся в большой постепенности.

Гурнеманц

Полдень, как и тогда. Теперь, мой царь, твой слуга путь укажет!

Гурнеманц приносит свою мантию Граальского рыцаря и вместе с Кундри надевает эту мантию на Парсифалья. Парсифаль торжественно берёт в руку копьё; затем он и Кундри следуют за Гурнеманцем, который медленно ведёт их.

Местность начинает весьма постепенно изменяться, как в первом действии, только движение декораций происходит справа налево.

Некоторое время все трое видны зрителю; затем они исчезают с его глаз, – когда вместо леса, мало-помалу пропавшего, на первый план выдвигаются скалистые своды. – В сводчатых галереях слышится всё возрастающий перезвон. – Наконец, стены утёсов раздвигаются, и открывается большой зал в замке Грааля, – тот же, что и в первом действии, только без столов. Посреди сцены поставлен катафалк.

По-прежнему отворяются двери. Из одной стороны входят рыцари, несущие и сопровождающие гроб с телом Титуреля. Через другую дверь вносят Амфортаса на одре болезни; перед ним несут ковчег с Граалем, накрытым покровом.

Пение Рыцарей во время входа обеих процессий.

Первая половина

с Граалем и Амфортасом

В ковчеге скрыт священный сосуд, алтарь его ожидает, но кто в гробу зловещем скрыт, кого несёте вы в нём?

Вторая половина

с гробом Титуреля

Вождя-героя скрывает гроб и несравненную мощь, – Господь наш сам доверился ей! Титурель смертью почил.

Первая процессия

Но Богом хранимый, кем он сражён, сам Бога хранивший?

Вторая процессия

Лишь бременем лет он был побеждён, созерцанья Грааля лишённый.

Первая процессия

Но кто мог лишить его благодати?

Вторая процессия

Сам грешный хранитель, – его вы несёте.

Первая процессия

Да, он должен быть здесь: он нам поклялся в последний раз долг свой исполнить.

Все рыцари

обращаясь к Амфортасу

Горе! Хранитель и страж! Ах, в последний раз ты исполни свой долг! В последний раз!

Гроб ставят на катафалк, Амфортаса кладут на ложе позади алтаря.

Амфортас

с трудом немного приподнимаясь

Да, горе, горе! Стыд и тоска! Так плачу с вами, и я!.. Лучше уж убейте вы меня: мне смерть – легчайшая кара!

Гроб открывают. При виде мёртвого Титуреля невольный стон вырывается у всех присутствующих.

Амфортас

высоко выпрямляясь на своём ложе и обращаясь к мертвецу

Отец мой! Чистый, светлый цвет героев! Избранник, вни-

мавший ангелам Божиим! Я смерти своей искал, но смерть дал тебе! О, ты теперь в раю предстоишь пред лицом самого Христа! Молись же за нас: если дивную кровь мы ещё раз ныне узрим, – пусть братья в ней обрящут источник новой жизни, а сын твой – забвеньё и смерть! Смерть! Забвеньё! Умоляю! В зияющей ране замри, отравя! Пусть этот яд мне сердце убьёт! Отец мой! О, сжался! Помолись так Ему: "Спаситель, сыну покой пошли!"

Рыцари

теснясь к Амфортасу

Снимите покров! Откройте ковчег! Долг свой исполни!
Отец твой внимает: мы ждём, мы ждём!

Амфортас

в бешеном отчаяньё вскакивая с ложа и бросаясь на рыцарей, которые неволью отступают перед ним

Нет! О, нет! Как? Я чувствую смерти объятья, и я должен к жизни вернуться опять? Где разум ваш? Кто угрожает мне смертью? Я жду её, как спасенья!

он разрывает на себе одежду

Вот здесь я! Зияет рана вам! Я весь отравлен кровью моей! Мечи извлеките! Глубже вонзите мне в грудь, по рукоять! Что ж, герои?.. Грешным страданьям пошлите смерть, – и Грааль начнёт тогда сам сиять!..

Все боязливо отступили перед ним. Амфортас, в экстазе, стоит одиноко. Парсифаль, в сопровождении Гурнеманца и Кундри незаметно появившийся посреди рыцарей, теперь

выступает вперёд и, протянув копьё, касается его остриём бедра Амфортаса.

Парсифаль

В одно оружие верь: ты ранен им, – оно лишь и спасёт!

Лицо Амфортаса просветляется священным восторгом; сильно потрясённый, он готов упасть. Гурнеманц поддерживает его.

Парсифаль

Будь здоров, безгрешен и прощён! Знай, – я храню отныне Грааль! Блаженство то страданье, что робкому глупцу дало познания свет и сострадания мощь!

Он выступает на середину сцены, высоко поднимая копьё.

Копьё Страстей Я вам принёс назад!

С выражением высшего восторга все смотрят на поднятое копьё. Сам Парсифаль, устремив взор на остриё копьё, вдохновенно продолжает:

О, благодатный, чудный вид! Копьё закрыло злую рану, – и каплет кровь с него святая, в томлении стремясь к ключу родному, что там струится в волнах Грааля! Пусть он сияет вам всегда! Снимите покров! Откройте ковчег!

Парсифаль поднимается по ступеням алтаря. Мальчики открывают ковчег. Парсифаль вынимает из него Грааль и погружается в его созерцание, преклонив колена и творя немую молитву. – Мягкое сияние Грааля, постепенно увеличивающееся. – Сгущающийся мрак в глубине при возрастающем свете сверху.

Все

вместе с голосами со средней и предельной высот, чуть слышно

Тайны высшей чудо! Спаситель, днесь спасённый!

Луч света: ярчайшее сиянье Грааля. С высоты купола слетает белый голубь и парит над головой Парсифаля. Кундри, поднимая взор к Парсифалю, медленно падает перед ним, бездыханная. Амфортас, Гурнеманц коленопреклонённо величают Парсифаля, который благословляет Граалем всё рыцарство, охваченное набожным умилением.

Занавес медленно задвигается.

КОНЕЦ.

Библиография

Adorno, Theodor; *In search of Wagner*, в переводе Rodney Livingstone, новое предисловие Slavoj Zizek, Verso London, New York, 2005

Allen, Roger; “Die Weiche des Hauses (The Consecration of the House): Houston Stewart Chamberlain and the Early Reception of *Parsifal*” в “*A Companion to Wagner’s Parsifal*” под редакцией William Kinderman и Katherine R. Syer, 2005, Camden House, Rochester, NY

Barry, Elizabeth Wendell; “What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy” в “*The Musical Quarterly*”, Jan. 1925, Vol. 11, No. 1 (Jan. 1925), стр. 124-137, Oxford University Press

Bartlett, Rosamund; *Wagner and Russia* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), Appendix 3

Bergfeld, Joachim; ред. “Richard Wagner: Das braune Buch: Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882” (Zürich: Atlantis, 1975)

Cicora, Mary A.; “Medievalism and Metaphysics: The Literary Background of *Parsifal*” в “*A Companion to Wagner’s Parsifal*” под редакцией William Kinderman и Katherine R. Syer, 2005 Camden House Rochester, NY

Cusack, Carole M.; *Wagner’s Parsifal: Christianity, celibacy, and the medieval brotherhood as ideal in modernity*, и

“Unattended Moments: The Medieval in the Modernist Aesthetic” под редакцией Simone Marshall и Carole M. Cusack, Brill, 2017, стр. 10-26

Gaillard, Paul-André; “Der liturgische ‘Schutt’ im Parsifal,” и Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1965: “Parsifal”

Haslam, Joy Calico; “The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945–1961”, PhD diss., Duke University, 1999

Kienzle, Ulrike; “Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?” и “A Companion to Wagner’s *Parsifal*” под редакцией William Kinderman и Katherine R. Syer, 2005, Camden House Rochester, NY

McGlathery, James M.; “Wagner’s Parsifal” в “A Companion to Wagner’s *Parsifal*” под редакцией William Kinderman и Katherine R. Syer, 2005 Camden House Rochester, NY

Rauschnig, Hermann; *Gespräche mit Hitler*, Zurich: Europa Verlag A.G., 1940

Richard Wagner’s Prose Works, In Two Volumes, <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp31042>

Rosenthal, Bernice Glatzer; “Wagner and Wagnerian Ideas in Russia,” в Large and Weber, eds., *Wagnerism in European Culture and Politics*, 1986

Syer, Katherine R.; “*Parsifal* on Stage” в “A Companion to Wagner’s *Parsifal*” под редакцией William Kinderman и Katherine R. Syer, 2005, Camden House, Rochester, NY

Wagner, Richard; My Life – In Two Volumes, The Project Gutenberg eBook, Release Date: February 1, 2004 [eBook #5197]

Wagner, Richard; Religion and Art, Translated by William Ashton Ellis, The Wagner Library Edition 1.1

Wills, Bernard; “The Case of Nietzsche: A Wagnerian Riposte,” Animus 14 (2010)

Шопенгауэр, Артур; Собрание сочинений в шести томах, Том 1, Мир как воля и представление Том первый, Москва, Терра, 1999

Шопенгауэр, Артур; Собрание сочинений в шести томах, Том 2, Мир как воля и представление Том второй, Москва, Терра, 1999

Шопенгауэр, Артур; «Об основе морали» в Собрании сочинений в шести томах, Том 3, Малые философские сочинения, Москва, Терра, 1999