

**ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В. ШРЁДЕР-ДЕВРИЕНТ В ФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИИ
ДРАМАТИЧЕСКОГО ПЕНИЯ
(на пути к музыкальным драмам Р. Вагнера)**

Творчество Р. Вагнера стало общепризнанной классикой оперного искусства. В 2013 г. исполнилось 200 лет со дня рождения и 130 лет со дня смерти гения немецкой музыкальной культуры. Современная исполнительская практика свидетельствует об интеграции вагнеровского творчества в музыкальную жизнь, поскольку его произведения ныне успешно ставятся на самых крупных сценах мирового музыкального театра. Однако в своё время немецкий композитор преодолевал значительные препоны, обусловленные стереотипами восприятия публики и косными исполнительскими клише. В связи с этим *актуальным* видится обращение к творчеству вокалистов, сделавших возможным утверждение музыкальных драм Р. Вагнера на мировых оперных сценах. Судьба свела композитора с исполнителями, которых можно по праву назвать мастерами драматического пения. Они создавали на оперных подмостках яркие музыкально-сценические образы. Именно знакомство с такими вокалистами, как В. Шрёдер-Девриент, А. Миттервурцер, А. Ниман стало для Р. Вагнера, по его меткому выражению, «якорем надежды» на то, что в будущем будет возможно подготовить певцов к исполнению сложных оперных партий, несмотря на «всю пагубность нашего оперного строя» [4, с. 498].

Влияние В. Шрёдер-Девриент (1804–1860) на становление оперного реформатора несомненно. Это воздействие было многоэтапным, ведь к творчеству знаменитой артистки он адресовался на протяжении различных периодов жизни, осмысливая его в новелле, музыкально-эстетических работах, мемуарах. Важным для становления творческих принципов Р. Вагнера явился опыт сотрудничества с немецкой примадонной в то время, когда он занимал пост капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы. Тем не менее, в отечественном музыкознании отсутствует научное исследование,

посвящённое вопросу творческой коммуникации оперного реформатора и знаменитой драматической певицы. И это особенно досадно в связи с тем, что их «диалог» оказал колоссальное влияние на формирование в художественном сознании композитора модели «произведения искусства будущего», осмысление им дальнейших путей развития оперного жанра в русле глубинного синтеза музыкального и драматического направлений театрального искусства. Артистический опыт В. Шрёдер-Девриент, умение одновременно интеллектуально и интуитивно подходить к процессу вокально-сценической интерпретации оперных образов сыграли в этом процессе немало важную роль. Знаменитая певица, явившаяся конгениальным собеседником Р. Вагнера, помогла ему познать самого себя, собственные искания, и наряду с этим «увидеть» свои опусы не только с позиций авторского замысла, но и с точки зрения задач их непосредственного исполнительского прочтения.

Цель исследования – показать значение творческой деятельности В. Шрёдер-Девриент в связи с формированием в художественном сознании Р. Вагнера феномена музыкальной драмы, мыслимой им в русле традиций немецкого музыкального театра.

Прежде всего, обратимся к конкретным фактам творческого общения, запечатлённым на страницах мемуаров, новеллы «Паломничество к Бетховену» и музыкально-эстетических трудов знаменитого композитора. В мемуарах личность В. Шрёдер-Девриент вписана в событийный ряд жизнеописания Р. Вагнера. В музыкально-эстетических трудах он стремился осмыслить плоды художественной деятельности певицы в соотнесении с собственными творческими исканиями. Особо следует выделить новеллу «Паломничество к Бетховену» (издана в Париже в 1840 г.). В ней личность В. Шрёдер-Девриент осмыслена Р. Вагнером как неразрывно связанная в его художественном сознании с творчеством венского классика и, одновременно, образ певицы как бы окутан дымкой фантазии, поскольку события, описанные в этом литературном опусе, не могли происходить в действительности. Согласно хронотопу, они протекали в ту пору, когда автор новеллы был ребёнком. В своей фантазии Р. Вагнер видит себя старше – молодым музыкантом, который отправился паломником в Вену, дабы получить напутствия от композитора, перед которым он

преклонялся¹. Творческая фантазия неизменно помогала Р. Вагнеру преодолевать границы времени. Не только в данном конкретном случае, но и в оперном творчестве, когда его воображение обращалось одновременно к доисторическим временам и далёкому будущему человечества, объединяя в контексте онтологической картины мира миф, мистерию и утопию. На этот раз в своей новелле он отправился в столицу Австрии, дабы встретиться там с Л. ван Бетховеном, и где ему представилась возможность услышать гениальное исполнение партии Леоноры юной Вильгельминой Шрёдер. Свои впечатления от спектакля, представшего его фантазии, он описывает следующим образом: «С каким пылом, с какой поэзией исполнила она свою роль, как глубоко потрясла созданным ею образом этой необычной женщины!.. Имя певицы – Вильгельмина Шрёдер. Ей принадлежит великая заслуга: она открыла немецкой публике творение Бетховена; в этот вечер даже поверхностные венцы были охвачены восторгом. А если говорить обо мне, то передо мной отверзлись небеса; я был наверху блаженства и молился на этого гения, который – подобно Флорестану – вывел меня из мрака и оков к свету и свободе» [8, с. 98]. Р. Вагнера поразил тот факт, что «столь молоденькая девушка ... в таком юном возрасте уже сроднилась с гением Бетховена» [8, с. 98]².

¹ Когда венский классик умер, Рихарду было 13 лет. Смерть Л. ван Бетховена глубоко потрясла его [4, с. 71]. В мемуарах встречаем факты, свидетельствующие об интересе к творчеству венского композитора, активном освоении Р. Вагнером его симфонического наследия ещё в юные годы. Р. Вагнер переписал партитуры Пятой и Девятой симфоний Бетховена. Он также сделал фортепианное переложение последней в две руки и отправил свою работу издателю партитур Шотту в Майнц. В ответ получил письмо, о котором упоминает в «Мемуарах»: «Мне сообщалось, что издательство пока не решается приступить к выпуску клавирауцуга Девятой симфонии, но что оно охотно у себя сохранит мою добросовестную работу. Мне же в обменный подарок оно предлагает партитуру большой *Missa solemnis* – что я принял с радостью» [4, с. 80–81]. В дальнейшем Девятая симфония и опера «Фиделио» в гениальной интерпретации В. Шрёдер-Девриент станут для Р. Вагнера предвестниками музыкальной драмы. Эта мысль впервые ясно обозначена Р. Вагнером в новелле «Паломничество к Бетховену».

² Зададимся также вопросом: в какой редакции слушал Р. Вагнер оперу Л. ван Бетховена в новелле на воображаемом спектакле, и с каким вариантом увертюры? Фрагмент рассматриваемого литературного опуса гласит: «Когда я вошел в партер, увертюра только что началась. Это была названная “Леонорой” переработка оперы,

О встрече с Л. ван Бетховеном Р. Вагнер мог только грезить, однако он неоднократно воплощал подобные мечты не только на страницах литературного опуса, но и во сне. Так, в мемуарах встречаем его признание в том, что, будучи страстным поклонником творчества Л. ван Бетховена и В. Шекспира, он «контактировал» с последними – в экзальтированных снах они оба являлись ему, он их видел, говорил с ними и просыпался весь в слезах [4, с. 72]. Общение с В. Шрёдер-Девриент не было столь виртуальным, более того, знакомство с гениальным творчеством певицы стало отправной точкой в самопознании Р. Вагнера, в дальнейшем помогая ему в процессе само-

которая, к чести просвещённой венской публики, некогда провалилась. Я не слышал, чтобы она шла и в этом втором варианте. Можно себе представить мой восторг, когда я впервые услышал здесь то прекрасное новое, что было написано!» [8, с. 98]. Итак, увертюра оперы имеет 4 варианта («Леонора I» – 1805 г., с ней опера не ставилась, «Леонора II» – 1-я редакция оперы 1805 г., «Леонора III» – 2-я редакция 1806 г. – и «Фиделио» – 3-я редакция оперы 1814 г.). По всей видимости, Р. Вагнер имеет в виду увертюру «Леонора III», которая содержит общий тематизм с увертюрой «Леонора II». А. Альшванг, сопоставляя варианты увертюры, пишет: «Наиболее сильна по своей музыкально-драматической выразительности “Леонора III”, часто исполняемая в виде антракта к середине второго действия, между сценой в темнице и сценой на площади. Эта увертюра широко известна также благодаря частому её исполнению в концертах. Нередко называют “Леонору III” симфонической поэмой. Среди увертюр Бетховена она занимает одно из первых мест» [2, с. 224]. Однако логичнее всё же предположить, что В. Шрёдер-Девриент участвовала в постановке оперы в её 3-ей редакции, которая, в отличие от премьерных постановок первых двух редакций, уже в своей первой инсценизации 23 мая 1814 г. имела успех (в образе Леоноры предстала А. Мильдер), хотя и не столь оглушительный, как в захватывающей версии бенефиса юной Вильгельмины. Этот момент тробует, однако, уточнения. Вопрос остается открытым, поскольку в имеющихся в распоряжении автора данной публикации работах о Л. ван Бетховене и В. Шрёдер-Девриент нет информации о том, в какой именно редакции шла опера с участием певицы. Современная исполнительская практика (XX – начала XXI вв.) обращается исключительно к последней, третьей, редакции оперы, которую постановщики считают наиболее совершенным и окончательным авторским вариантом сочинения, финальной точкой творческих исканий Л. ван Бетховена, помимо введения драматической увертюры «Леонора III» между двумя картинами II акта. В постановке же «Фиделио» театром Валенсия – запись 25 октября 2006 г., дирижер Зубин Мета, режиссёр Пьер Алли – между сценой в темнице и сценой на площади звучит увертюра «Леонора III» ор. 72, что способствует смысловому объединению двух редакций в суммирующем опусе, который обобщает наивысшие достижения бетховенского гения.

идентификации, поиска самого себя, собственного творческого «я». Знаменитая певица стала для Р. Вагнера истинной музой, именно благодаря ей восторженный юноша, будущий классик немецкой музыкальной культуры, решил создать новаторское произведение, достойное гениальной артистки. Мечта эта осуществилась много лет спустя. В 40-е гг. их общение перешло на новый виток, поскольку певица стала для Р. Вагнера уже не только кумиром юности, но и настоящим другом, конгениальным собеседником, проводником новаторского творчества композитора в музыкально-театральную практику.

Внимательно изучая мемуарные записи и музыкально-эстетические суждения Р. Вагнера, убеждаемся в том, что имя В. Шрёдер-Девриент проходит в них «пунктирной линией», ознаменованной встречами, расставаниями и размышлениями, обращёнными к артистическому опыту гениальной певицы-актрисы.

Первая встреча Р. Вагнера и В. Шрёдер-Девриент произошла в 1829 г. артистка приехала с кратковременной гастролью в Лейпциг, где выступила в «Фиделио» в роли Леоноры. Эта партия при всём богатстве репертуара певицы была истинной его жемчужиной, в контексте же артистической деятельности знаменитой вокалистки – её своеобразной кульминацией-источником. Певческая карьера В. Шрёдер-Девриент началась с вершины. Исполненная впервые в 1822 г., партия Леоноры явилась подлинным триумфом певицы. Именно этот музыкально-сценический образ, созданный в юном возрасте на заре артистического становления, принес ей мировую славу. На протяжении всей своей творческой жизни знаменитая артистка углубляла, совершенствовала непревзойденную трактовку образа героической в своей самоотверженности женщины.

Напомним, что В. Шрёдер-Девриент способствовала утверждению «Фиделио» на мировых оперных сценах после долгих попыток автора оперы доказать жизнеспособность трудного, но столь любимого им детища. Первой исполнительницей партии Леоноры была Анна Мильдер, обладавшая огромным драматическим сопрано, о котором Й. Гайдн сказал ей: «Милое дитя, у вас голос с дом величиной» [цит. по : 2, с. 233]. Однако В. Шрёдер-Девриент, которая не имела столь мощного голоса, но была наделена непревзойденным талантом сценического перевоплощения, умея органично вжиться

в авторский замысел, удалось создать чрезвычайно убедительную, поистине захватывающую интерпретацию музыкально-сценического образа бетховенской героини. Добавим, что современники, в том числе К. М. фон Вебер, Г. Берлиоз и Р. Вагнер, отмечали погрешности в вокальной технике В. Шрёдер-Девриент, но это не мешало им испытывать на себе демоническую притягательность её артистической личности, которая поистине завораживала оперную публику. Певица стала звездой первой величины, немецкой примадонной, знаковой фигурой в мировой музыкальной культуре. О ней восторженно писали критики различных стран, артистка покорила крупнейшие европейские музыкальные центры, в том числе и Париж. В. Шрёдер-Девриент ассоциировалась у Р. Вагнера с немецкой вокальной школой, которая выдвинулась в то время в противовес итальянской и французской. Своеобразие немецкой вокальной традиции связано с мастерством драматического пения, обусловленным единством лицедейства и музыкальной интонации, вниманием к слову и сценическому действию. Р. Шуман оценивал В. Шрёдер-Девриент как личность, равновеликую виртуозам-инструменталистам Ф. Листу и Н. Паганини, подразумевая её непревзойденное исполнительское мастерство, которое стало выдающимся явлением эпохи [13, с. 234–235].

В мемуарах Р. Вагнер восторженно пишет об исполнении В. Шрёдер-Девриент партии Леоноры, осмысливая своеобразие её художественной индивидуальности в ту пору, когда она достигла вершины творческого мастерства: «Она была тогда в славном расцвете своей артистической карьеры, молодая, прекрасная, полная искренности и тепла. Никогда больше я не видел на сцене подобной женщины» [4, с. 82]. «Всякий, кто видел эту чудную женщину в тот период ее жизни, неизбежно должен был испытать на себе почти демоническое очарование от человечно-экстатической игры этой несравненной артистки» [4, с. 82], – размышляет Р. Вагнер о мистическом и поистине магическом воздействии певицы на публику, всецело подтверждая оценку её мастерства, данную гениальными современниками – Р. Шуманом и Г. Берлиозом [3, с. 210; 13, с. 234–235].

Р. Вагнер отмечает колоссальное влияние на него памятной первой встречи с В. Шрёдер-Девриент, мысля этот момент как переломный в своей судьбе. Так, в юности в порыве восхищения компози-

тор написал знаменитой артистке восторженное письмо, поскольку ощутил необходимость выразить ей признательность за обретенный им истинный смысл жизни. Теперь он видел его не иначе как в том, чтобы всецело посвятить себя искусству: «По окончании спектакля я бросился к одному знакомому, чтобы у него написать ей краткое письмо. В этом письме я с пафосом объявлял великой артистке, что отныне осознал смысл своей жизни, и что если она когда-нибудь услышит мое имя в мире искусства, покрытое славой, то пусть вспомнит, что это ее заслуга, что в этот вечер она раскрыла предо мною то, к чему даю отныне клятву стремиться. Письмо я отнес в гостиницу, где жила В. Шрёдер-Девриент, и оттуда, как безумный, бросился бежать – в темноту ночи» [4, с. 82].

Обратим внимание не только на содержание письма, воссоздающего душевное состояние восприимчивого юноши, но и на яркий литературный стиль Р. Вагнера, почвенно связанный с романтическими чувствованиями, запечатленными, к примеру, в творчестве почитаемого им Э. Т. А. Гофмана. О его рассказах Р. Вагнер писал, что они произвели на него в то время неизгладимое впечатление: «Его сочинения действовали на меня возбуждающим образом, и влияние это в течение многих лет все росло и усиливалось, доходя даже до крайности, причем особенную власть надо мной имело необыкновенно странное мировоззрение Гофмана, самый характер его отношений к жизни» [4, с. 51].

Столь же мощное впечатление от демонического очарования артистизма В. Шрёдер-Девриент имело, однако, и обратную сторону, поскольку повергло юного Рихарда в величайшую растерянность – ведь он даже не представлял себе, как достичь желанного идеала, приступить к написанию сочинения, достойного силы необычайного дара харизматичной певицы. В мемуарных записях Р. Вагнер обрисовывает своё душевное состояние после значимого для него вечера, описывая чувство растерянности, беспомощности, подавленности, которое затем сменилось юношеской бесшабашностью, что, в конечном итоге, повергло молодого человека в нравственную бездну: «Я мечтал об одном: написать нечто такое, что было бы достойно В. Шрёдер-Девриент. А так как я чувствовал, что это для меня недостижимо, то в экстаическом отчаянии я махнул рукой на всю свою творческую работу.

Школьная наука тоже, конечно, не могла меня захватить. Тогда я отдался без руля и ветрил случайному течению жизни и в обществе первых попавшихся товарищей погряз во всякого рода распутстве. Начался для меня тот период юношеского разгула, внешняя грязь и внутренняя пустота которого ещё и теперь повергают меня в изумление» [4, с. 83].

Этот период стал в судьбе композитора переходным, будучи связан с познанием самого себя, поисками собственного пути в жизни и творчестве. Такие маргинальные состояния характерны для молодых людей, ещё не нашедших собственной стези, однако с точки зрения возрастной психологии кризисные этапы чрезвычайно важны для становления личности, и, в большинстве случаев, несмотря на внешнюю неприглядность и тягостность для родных, служат важному процессу самоидентификации. Преодолевая моменты падений, сопряжённые с поисками самого себя, человек выходит на новый уровень внутреннего становления. Подобный процесс запечатлён в известных строках гётевского «Фауста»: «Кто ищет, вынужден блуждать».

После незабываемого спектакля Р. Вагнер духовно прозрел, однако то, что явилось его внутреннему взору, он не мог не только воплотить в жизнь, но даже ясно сформулировать посредством слов. Аналогичным образом описывают своё состояние внутренне преображённые люди, прошедшие путь духовной мистерии. Они чувствуют, что могут лишь рассказывать о том, что испытывают, оказавшись в положении «зрячего, сообщающего о своих зрительных восприятиях слепорожденному» [12]. Мистериальное знание нельзя передать другому в процессе беседы, оно доступно лишь тому, кто пережил момент духовного преображения. Творческое восхождение Р. Вагнера, которому предшествовало падение в духовную бездну, подобно процессу обретения мистериального знания. Чтобы взойти на вершину, нужно опуститься на самое дно; чтобы достичь истинной добродетели, нужно вначале почувствовать собственное несовершенство; путь познания подобен разветвлённому лабиринту; внутренняя неудовлетворённость побуждает к восхождению на вершины духа – такова суть мистериальных истин, варианты изложения которых представлены в разнонациональных источниках.

Обретение истины явилось для Р. Вагнера результатом долгих творческих исканий. Знакомство с талантом В. Шрёдер-Девриент

стало для него моментом озарения, заставившим почувствовать неудовлетворённость, внутреннее противоречие между желаемым и действительным и, вместе с тем, глубоко задуматься о способах решения творческой проблемы, каковой представлялось создание музыкально-сценического произведения, достойного гениальной артистки, столь магически воздействовавшей на публику искусством драматического пения. Напомним, что свои художественно-эстетические взгляды Р. Вагнер чётко сформулировал в цюрихский период; формированию основополагающих творческих принципов предшествовал длительный путь освоения различных жанровых моделей оперы с постепенным нахождением собственной стези в области музыкального театра. И всё же интуитивное озарение памятного для юноши вечера стало отправным пунктом творческих исканий, увенчавшихся много лет спустя новым прозрением, каковым явилась для композитора идеальная модель произведения искусства будущего.

Итак, Р. Вагнер мечтал написать сочинение, которое представлялось ему антитезой современной опере, не отвечавшей природе таланта гениальной артистки, истинной лицедейки на подмостках музыкального театра. Этот момент своей творческой биографии Р. Вагнер осмысливает в статье «Музыка будущего» (написана в Париже в 1860 г.) следующим образом: «Её несравненный драматический талант, неподражаемая гармоничность и индивидуальный характер ее игры, в которых я убедился собственными глазами и ушами, околдовали меня и оказали решительное влияние на мои художественные взгляды. Я прозрел и понял, что такое исполнение возможно, и пришел к законному желанию требовать того же не только для музыкально-драматического исполнения, но и для музыкально-стихотворного замысла произведения, которое мне даже не хотелось называть оперой» [5, с. 503]. Таким образом, музыкальная драма мыслилась Р. Вагнером произведением, соприродным дарованию В. Шрёдер-Девриент, неразрывно связанным в его сознании с мастерством драматического пения. Показательны размышления Р. Вагнера об актёрах и певцах, направленные на поиски методов достижения естественности в общении артистов на подмостках музыкального театра будущего, которое представлялось ему ещё более непосредственным, непринужденным, чем в драматическом театре. Континуальность музыкально-сценического

действия, его процессуальность призваны, по убеждению Р. Вагнера, положить конец неестественной дискретной расчленённости оперы на речитативы, арии, ансамбли и хоры [6, с. 615].

Итак, знакомство Р. Вагнера с гениальным творчеством В. Шрёдер-Девриент побуждало его к грандиозным творческим свершениям, которые, однако, он не был способен воплотить в то время в действительность. Он стремился создать произведение, соответствовавшее бы впечатлению от вдохновенного, «околдовавшего» его исполнения певицей партии Леоноры, что в дальнейшем послужит одной из интенций, инициирующих его творческие свершения. В конечном итоге эти искания увенчались осмыслением феномена произведения искусства будущего и созданием музыкальных драм, где творческие принципы Р. Вагнера получили своё кристаллическое выражение.

Следующая встреча с В. Шрёдер-Девриент связана с новым этапом становления Р. Вагнера. Показательно, что восторженный юношеский порыв будущего знаменитого композитора нашёл у певицы тёплый сердечный отклик. Р. Вагнер узнал об этом уже в 1842 г., когда судьба свела их снова. В то время он был приглашён на должность капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы, где В. Шрёдер-Девриент была истинной примадонной. В дрезденский период композитор часто бывал в доме дружески расположенной к нему артистки. Во время одной из встреч она поразила его тем, что наизусть совершенно точно повторила письмо, написанное им в юности. Р. Вагнер пришёл к заключению, что, по-видимому, это послание произвело на певицу столь сильное впечатление, что она сохранила письмо, поспешно набросанное незнакомым ей восторженным юношей, искренним поклонником её таланта. В дрезденский период творчества Р. Вагнера В. Шрёдер-Девриент суждено было стать первой исполнительницей ряда вокальных партий его оперных сочинений. В «Риенци» она воплотила образ Адриано (премьера состоялась 20 декабря 1842 г.), обратившись к амплуа трагести, которое неизменно ей удавалось (вспомним образ переодетшейся в мужской костюм Леоноры в «Фиделио» и гениальное исполнение певицей партии Ромео в опере «Капулетти и Монтекки» В. Беллини).

40-е гг. ознаменованы и появлением новаторских опер Р. Вагнера, где он воплотил принцип «оперы спасения», воспринятый им, в том

числе, благодаря творчеству Л. ван Бетховена, но в ином преломлении – женская самоотверженность преодолевает границы смертного мира, а спасение переносится за пределы земного существования. Согласно воспоминаниям Р. Вагнера, В. Шрёдер-Девриент стала первой и очень яркой исполнительницей партии Сенты в «Летучем Голландце» (премьера спектакля состоялась 20 января 1843 г.). При подготовке постановки оперы «Тангейзер», где певица исполнила партию Венеры, В. Шрёдер-Девриент выступила конгениальным собеседником Р. Вагнера. Она не только указала композитору на эскизность собственной партии, но также предсказала неизбежные трудности исполнительской интерпретации, связанные с единством актёрской и певческой составляющих в новаторском опусе Р. Вагнера. Заметим, что опасения В. Шрёдер-Девриент целиком подтвердились в день премьеры «Тангейзера» на сцене Дрезденской Королевской Оперы 19 октября 1845 г., что свидетельствует о её исполнительском интеллекте, позволившем не только постигнуть сложность новаторского произведения, не имевшего аналогов в мировой оперной литературе, но и дать импульс для создания второй редакции сочинения. Постановка «Тангейзера» в новом авторском варианте была осуществлена в знаменитом театре Grand Opera в Париже 13 марта 1861 г.

Уже в «Тангейзере» Р. Вагнер стремился достичь континуальности сценического процесса, что требовало введения нового исполнительского эталона вокально-речевой интонации, возникшего в сознании композитора, который, как ему казалось, подразумевался сам собою, и достижение его певцами было возможным без дополнительных усилий со стороны автора. Художественные реалии, однако, были совершенно другими, требуя преодоления традиционных клише вокального исполнительства, на которых были воспитаны вокалисты. В статье «Об актёрах и певцах», написанной в период постройки байрёйтского театра, Р. Вагнер анализирует художественный результат исполнения «Тангейзера» на немецкой сцене. Он приходит к неутешительному убеждению, что эта опера ещё ни разу не была поставлена, а были «осуществлены лишь отдельные места партитуры, тогда как значительная её часть – драма, осталась в стороне как нечто излишнее» [6, с. 619]. Композитор размышляет далее о премьерной постановке «Мейстерзингеров», которая состо-

ялась 21 июня 1868 г. в Мюнхене. Именно тогда он, наконец, почувствовал, что певцы адекватно восприняли его замысел, касающийся непринуждённости вокально-речевой интонации, которая была столь важна в сцене состязания певцов в «Тангейзере», но не была достигнута вокалистами (за исключением одарённого певца-актёра А. Миттервурцера, который внимательно прислушивался к указаниям автора). Творческая удача в «Мейстерзингерах» была обусловлена кропотливой работой композитора с вокалистами, которые восприняли исполнительскую модель (эталон так называемого речевого пения *Sprechgesang*), отличную от манеры пения в итальянской и французской опере. Однако, как становится ясным из воспоминаний Р. Вагнера, первые успехи в плане адекватного восприятия специфического единства актёрского и вокального компонентов его опер принесло сотрудничество с выдающимся драматическим певцом Дрезденской Королевской Оперы А. Миттервурцером и драматической певицей В. Шрёдер-Девриент.

Ещё одной формой творческого диалога Р. Вагнера со знаменитой певицей явились размышления композитора, позволяющие не только судить о специфике дарования немецкой примадонны, но и постигнуть суть художественно-эстетических воззрений самого рефлектирующего художника, который таким образом осознавал собственные творческие устремления. Так, в статье «О назначении оперы» (написана в 1871 г. в Трибшене) Р. Вагнер пишет о соотношении речевой и музыкальной интонаций и их специфической выразительности, о границах реального и идеального, о некоем, по его словам, произвольном побуждении к эксцессу, которое заставляет «лучших драматических певцов во время пения какое-то решающее слово проговорить» [7, с. 563]. В качестве примера он адресует к партии Леоноры в интерпретации В. Шрёдер-Девриент в наиболее напряжённый драматургический момент оперы: «Прибегнуть к этому [*приёму* – О. Б.] испытывала потребность В. Шрёдер-Девриент в опере “Фиделио” в ситуации, вызывающей высшую степень ужаса, когда она, угрожая тирану пистолетом, поёт: “ещё один шаг и ты – мёртв”; последнее слово этой фразы она неожиданно не пела, а с выражением страшного отчаяния на самом деле говорила» [7, с. 563]. Композитор пишет о неопределимо сильном эффекте этого приёма, анализируя причины столь

мощного его воздействия: «...его возвышенность состояла в том, что мы действительно, будто при вспышке молнии, на какое-то мгновение получали доступ в обе сферы, из которой одна была идеальной, а другая – реальной» [7, с. 563]. Свои размышления Р. Вагнер завершает важным выводом о специфике музыкальной стихии и тех моментах, когда музыке надлежит молчать: «Было очевидно, что идеальная [сфера – О. Б.] в какой-то момент оказывается неспособной вынести тяжесть, которую она передает другой; и поскольку ныне существует обыкновение охотно приписывать страстной, взволнованной музыке только патологическую стихию, то было удивительно именно на этом примере увидеть, насколько нежна и идеальна форма ее истинной сферы, ибо в ней не может содержаться реальный ужас действительности, в то время как душа всего сущего, несомненно, лишь в ней находит свое чистое выражение. Итак, очевидно, существует такая сторона жизни, которая имеет к нам самое серьезное отношение, ее грозные поучения становятся нам понятны только в одной области наблюдения – там, где музыке надлежит молчать ...» [7, с. 563]³.

Речевая интонация способна выражать высшую степень ужаса. Размышления Р. Вагнера на эту тему находят подтверждение и в художественной практике последующей эпохи. Например, знаменитый бас Иван Петров при исполнении партии Бориса Годунова из одноименной оперы М. П. Мусоргского вводит интонации говорком даже там, где это не оговорено автором, воссоздавая состояние панического ужаса истерзанного муками совести самодержца⁴. Помеченные крестиком, не фиксированные звуковысотные тоны обнаруживаем не только в партии Бориса, но и в хоровых партиях во фрагменте, где

³ Как становится ясным из мемуарных записей Р. Вагнера, к речевой интонации В. Шрёдер-Девриент прибегла и в интерпретации партии Весталки – главной роли в одноименной опере Г. Спонтини. Р. Вагнер – большой поклонник творчества итальянского композитора – стал свидетелем постановки его оперы под управлением автора Дрезденской Королевской Оперой в 1844 г. Г. Берлиоз давал иную оценку этому исполнительскому приёму, который определял специфику вокального стиля немецкой примадонны – «нехудожественные выкрики» [цит. по: 12, с. 107]. «Мадам Девриент, – писал он, – наподобие наших водевильных актёров, исполняющих куплеты, примешивает к пению разговорную речь и выкрики» [цит. по: 12, с. 107].

⁴ Аудиозапись оперы «Борис Годунов» – дирижер А. Мелик-Пашаев, хор и оркестр Большого театра.

бояре шепотом сообщают о смерти преступного государя («Успне!»)⁵. В XX в. речевая интонация в *Sprechstimme* А. Шёнберга также связывалась с эмоцией ужаса, страха, таинственных зловещих образов. В «Лунном Пьеро» отразилась эстетика экспрессионизма – итог исканий композиторов-романтиков в оперном и камерно-вокальном жанрах. Напомним, что «песенный театр» (данное явление рассмотрено в кандидатской диссертации Г. Ганзбурга [9] применительно к Р. Шуману и, согласно мнению исследователя, может быть экстраполировано на творчество других композиторов) содержит интенции для лицевидства, в нём возможно воплощение драматических образов, как, например, в «Старом капрале» А. С. Даргомыжского. Однако театрализация в опусе А. Шёнберга обретает иные, гротесково-выразительные «обертоны», связанные с претворением стилистики кабаретной культуры, ставшей знаковым явлением эпохи, в которую жил глава нововенской композиторской школы.

Семантика ужаса отражена и в двух экспрессионистических операх Р. Штрауса – «Саломея» и «Электра». В постановке «Саломеи» в Метрополитен-опера, 2008 г., (дирижер – Патрик Саммерс, режиссер – Юрген Флимм) введён вокально-речевой прием *Sprechstimme*, который используется для обострения характерной для этой оперы атмосферы нервозности, страха, повышенного эмоционального напряжения. Отметим, что *Sprechstimme* отсутствует в нотном тексте оперы, явившись результатом творческих поисков постановщиков и исполнителей. Парадоксально, но подобное привнесение не воспринимается, на наш взгляд, искажением авторского замысла, поскольку данный приём органично вписывается в общую концепцию спектакля. Таким образом, уже на новом витке спирали возникает ситуация творческого диалога композитора и исполнителей, намеченная практикой XIX в., как, например, произнесение и выделение наиболее значимых слов вокальных партий, к чему в своё время прибегали В. Шрёдер-Девриент и другие талантливые драматические певцы.

⁵ Данные моменты свидетельствуют о продолжении традиции, намеченной в речитативной опере «Каменный гость» А. С. Даргомыжского – «великого учителя правды», как назвал его М. П. Мусоргский в посвящении, которым снабдил «Колыбельную Ерёмушки» на слова Н. А. Некрасова.

Партия Ромео («Капулетти и Монтеки» В. Беллини) в интерпретации В. Шрёдер-Девриент стала для Р. Вагнера истинным откровением, позволившим ему оценить неисчерпаемые возможности певца-актёра в соотношении с наивысшими достижениями артистов драматического театра: «...спросим любого, кому довелось это пережить, какое впечатление по сравнению с Ромео в исполнении Шрёдер-Девриент произвел на него Ромео нашего лучшего актёра в самой пьесе великого британца? При этом следует засвидетельствовать, что эффект создавала ни в коем случае не вокальная виртуозность, как это бывает у иных наших оперных певиц; здесь удача, поддержанная скромными, но отнюдь не роскошными голосовыми данными, заключалась исключительно в драматическом достижении, которое, однако, никогда не удалось актрисе, даже равной Шрёдер-Девриент, в самой превосходной пьесе с декламацией; следовательно, это было осуществимо только в музыкальной стихии, всегда способной идеально преобразить даже такую жалкую форму» [7, с. 551–552]. Отметим также, что Р. Вагнер резко отзывается о художественных достоинствах оперы В. Беллини, однако подобная ниспровергающая оценка всё же весьма субъективна.

При всём разнообразии репертуара, исполняемого В. Шрёдер-Девриент, она вошла в историю мирового вокального искусства как выдающийся интерпретатор произведений немецкой композиторской традиции. По сути, она создавала эту традицию совместно с композиторами, так как её исполнительский стиль, яркий актёрский талант способствовали постепенной самоидентификации немецкой национальной вокальной школы. В репертуаре певицы, помимо «Фиделио» Л. ван Бетховена, были «Вольный стрелок» К. М. фон Вебера, вокальные миниатюры Ф. Шуберта и Р. Шумана, оперы Р. Вагнера. Пред нею преклонялись, мысля её исполнение самобытным, оригинальным, неповторимым. Яркий драматический талант В. Шрёдер-Девриент проявлялся как в интерпретациях музыкально-сценических образов, так и вокальных миниатюр, принадлежащих сфере «песенного театра». Её артистическая индивидуальность, как было показано выше, инициировала искания Р. Вагнера, мечтавшего о синтезе драматического и музыкального начал в произведении искусства будущего, которое ему не хотелось даже называть оперой.

Вильгельмина Шрёдер-Девриент начинала свой творческий путь как драматическая актриса, однако уже в 1821 г. дебютировала на венской оперной сцене в роли Памины в «Волшебной флейте» Моцарта. Её мать была знаменитой драматической актрисой, а отец – «баритоном, первым немецким Дон-Жуаном» (в опере В. А. Моцарта) [14]. С детства проявлявшая актёрское дарование, Вильгельмина всё же выбрала в качестве профессиональной стези оперный театр, где музыка выступала стихией, во власть которой она всецело отдавалась. Именно этим певица аргументировала отказ работать в драматическом театре, когда потеряла голос, хотя и переживала в этот момент серьёзные финансовые затруднения. Согласно размышлениям Р. Вагнера, единство драматического и музыкального начал составляет специфику немецкой вокальной школы в лице её наиболее ярких представителей. В качестве универсальных личностей, объединявших деятельность оперных певцов и драматических актёров, в статье «Об актёрах и певцах» он называет братьев Эмиля и Эдуарда Девриентов. Добавим, что и Альберт Ниман из Ганновера – выдающийся певец, убедительно воплотивший на оперной сцене образ Тангейзера, также начинал творческую карьеру в качестве драматического актёра [10, с. 923]. Композитор обратился также к истории немецкого оперного искусства, славу которого составили артисты, равнявшиеся в Дрездене братьям Девриент: «Некогда для превосходных артистов такого рода в немецкие переводы опер Моцарта, первоначально предназначенных для итальянских трупп, были вписаны исполнявшиеся речитативом диалоги, которые для большей живости и естественности даже расширялись за счёт различных вставок. Таким образом, и эти спектакли соответствовали жанру французской оперы, оригинальные произведения которой, такие, например, как “Водонос”, “Иосиф” и другие, после того как их переводили на немецкий язык, составляли вместе с нашими операми “Похищение из сераля”, “Дон Жуан” и “Свадьба Фигаро” репертуар, хорошо исполнявшийся удачно подобранной актёрской труппой» [6, с. 608]. В приведённой цитате Р. Вагнер указывает и на родство традиций немецкого и французского оперного театров. Размышляя о сопряженности драматического и музыкального искусства, возможностях своеобразного «омузыкаливания» словесной речи, композитор обращается к творчеству

гениальной драматической актрисы Софи Шрёдер – матери Вильгельмины Шрёдер-Девриент. Так, Р. Вагнер писал, что она «сумела найти *просветлённый музыкальный тон речи* [курсив мой – О. Б.], так что дидактическое ядро музыкальных драм Шиллера возвращалось в сферу чистых чувств и там растворялось, а сам этот тон полностью сливался со страстной интонацией драматурга» [6, с. 598]⁶.

Итак, В. Шрёдер-Девриент была одной из тех выдающихся мастеров сцены, которые подталкивали мысль Р. Вагнера в направлении:

- достижения в произведении искусства будущего синтеза певческого и актерского мастерства;
- органичной естественности общения певцов на сцене;
- утверждения певческого эталона вокально-речевой интонации *Sprechgesang* в музыкальной драме;
- немецкой национальной музыкально-театральной традиции (выделившейся на фоне итальянской и французской) с её своеобразием исполнительской практики певца-актёра, мыслимой как искусство драматического пения.

В 1860 г. Р. Вагнер планировал организовать в столице Франции «Немецкую оперу», что открывало возможность познакомить парижан с оперным театром иной национальной традиции в соответствующей исполнительской интерпретации. Подобное стремление является одним из примеров, свидетельствующих об идентификации

⁶ Возникает параллель с русским оперным и драматическим театром, прежде всего, с оперной режиссурой К. С. Станиславского, объединявшего в системе студийной подготовки актёрские и певческие задачи. Одним из его учеников был Сергей Яковлевич Лемешев, отличавшийся необычайным творческим универсализмом. В репертуарную палитру певца вошла партия Берендея в опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. В дальнейшем он сыграл роль Берендея в одноименной «весенней сказке» А. Н. Островского уже как драматический актёр. Заметим, что подобному перевоплощению актёра из оперного в драматического способствовали особенности либретто оперы, где при смещении смысловых акцентов сохраняется литературная основа первоисточника. Таким образом, в интерпретации избранного Н. А. Римским-Корсаковым сюжета происходит определённая образно-смысловая корректировка – устранение бытовизмов, вставки нового словесно-текстового материала ведут к существенной переакцентуации – переходу от сказочно-бытового ракурса к философско-обобщённому осмыслению картины мира, предстающей как ценностно окрашенный миф-утопия.

немецкой вокальной традиции в сознании Р. Вагнера в её соотношении с итальянской и французской. Композитор предложил принять участие в этом проекте выдающимся немецким певцам, таким как Иосиф Алоиз Тихачек, Антон Миттервурцер, Альберт Ниман, венская певица Луиза Мейер, давшим своё согласие при условии, что мероприятие будет организовано на солидных началах. Р. Вагнер опирался при этом на опыт немецкой примадонны В. Шрёдер-Девриент, которая в своё время покорила Париж, воплотив на столичной сцене образ Леоноры в «Фиделио». Великий реформатор намеревался продолжить межнациональный диалог, который был намечен сотворчеством Л. ван Бетховена и его музы и способствовал интеграции немецкой композиторской и певческой традиций в музыкальную жизнь Франции. Р. Вагнер мечтал поставить в Париже ряд своих опер – «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» – труппой, состоящей из немецких певцов, руководя подготовкой к музыкально-сценическому воплощению собственных сочинений, дабы избежать искажения авторского замысла в условиях диалога культур – интеграции собственного творчества в новую национальную традицию⁷.

⁷ Примерами межкультурных взаимодействий явились «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта и «Фиделио» Л. ван Бетховена, поскольку авторы, принадлежащие австро-немецкой традиции, взялись за интерпретацию сюжетов, на основе которых ранее были написаны оперы, принадлежащие традиции французского музыкального театра, а именно – «Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо и «Леонора или супружеская любовь» П. Гаво. Г. Аберт определяет специфику восприятия зингшпиля «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта австрийской публикой, одновременно высказывая мнение о его значении в русле исторической перспективы: «Это небольшое произведение снова охотно ставят современные театры, в условиях же тогдашней театральной Вены оно, со всеми его особенностями, воспринималось как “Дева с чужбины”; историческое значение данного зингшпиля оспаривать невозможно» [1, с. 175]. В двух приведённых примерах очерчиваются тесные связи немецкого оперного театра с драматическим в контексте диалога культур Франции и Германии, в процессе которого проступают их родство и самобытность. Апеллируя к иностранному опыту, композиторы прокладывали путь формирования музыкального театра собственной национальной традиции. Коммуникативный момент диалога культур связан при этом: 1) с обращением к немецкому языку, благодаря чему событийный ряд становился в большей мере понятен публике; 2) с лексическими особенностями немецкого языка, которому присуща некоторая тяжеловесность высказывания (и соответственно, мышления), что сопряжено, на наш взгляд, с таким качеством, как основательность,

Подводя итоги, заметим, что современная исполнительская практика свидетельствует об органичном вхождении творчества Р. Вагнера в мировой исполнительский процесс, о наличии установленного певческого эталона (получающего в каждой исполнительской версии индивидуальное преломление) интерпретации музыкальных драм байрёйтского мастера. Модель драматического пения в музыкально-сценических опусах Р. Вагнера, своеобразно соединяющая мастерство певца и актёра, связана с особым синтезом речевой и вокальной интонаций (*Sprechgesang*) в континуальном процессе сценического действия. Коммуникация оперных артистов обретает беспрецедентную в истории мировой музыкальной оперной культуры естественность и непринужденность. Сформировали этот эталон певцы-актёры – современники композитора – под его непосредственным руководством. В связи с этим особого внимания заслуживает исполнительская практика выдающихся немецких вокалистов XIX в., подлинных мастеров драматического пения, среди которых особое место принадлежит гениальной артистке В. Шрёдер-Девриент, с творчеством которой Р. Вагнер, познавая себя, неизменно вступал в диалог.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аберт Г. В. А. *Моцарт [Текст]. Часть первая, книга первая / Г. Аберт. Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1978. — 303 с.*
2. Альиванг А. *Людвиг ван Бетховен [Текст]. Очерк жизни и творчества / А. Альиванг. — 4-е изд. — М. : Сов. композитор, 1971. — 557 с.*
3. Берлиоз Г. *«Фиделио» (опера в трёх действиях Бетховена) к постановке в лирическом театре [Текст] // Берлиоз Г. Избранные статьи : сост., пер., вст. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин / Г. Берлиоз. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — С. 209–226.*
4. Вагнер Р. *Моя жизнь [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 560 с. — (Мемуары).*
5. Вагнер Р. *Музыка будущего [Текст] ; пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсо-*

иницируя единство лирического, философского и юмористического мировосприятия и очерчивая, таким образом, сущностные черты национального менталитета; 3) адресацией сочинений венской музыкально-театральной публике, 4) ярким преломлением индивидуального композиторского стиля.

вой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 494–539.

6. Вагнер Р. Об актёрах и певцах [Текст] ; пер. Г. Бергельсона // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 567–624.

7. Вагнер Р. О назначении оперы [Текст] ; пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 540–566.

8. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену [Текст] ; пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем. / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. — М. : Искусство, 1978. — С. 85–106.

9. Ганзбург Г. І. Пісенний театр Роберта Шумана [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Г. І. Ганзбург. — Харків, 2011. — 18 с.

10. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] / Г. Риман. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1904. — 1531 с.

11. Хонолка К. Великие примадонны [Текст] / К. Хонолка. — М. : Аграф, 2002. — 320 с.

12. Штейнер Р. Мистерии древности и христианство [Электронный ресурс] / Р. Штейнер. — Режим доступа : <http://moshkov.library.kr.ua/cgi-bin/htmlKOI.pl/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>.

13. Шуман Р. Франц Лист [Текст] // Шуман Р. Избранные статьи о музыке : пер. с нем. / Роберт Шуман ; [ред., вступ. ст. и прим. Д. В. Житомирского]. — М. : Музгиз, 1956. — С. 233–245.

14. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.