

**Герман Данузер**

[hermann.danuser@musik.hu-berlin.de](mailto:hermann.danuser@musik.hu-berlin.de)

кандидат искусствоведения (Ph.D.),  
почетный доктор, профессор исторического  
музыкознания Института музыкознания и  
медиаведения Берлинского университета  
имени Гумбольдта

**Prof. Hermann Danuser, Ph.D.**

[hermann.danuser@musik.hu-berlin.de](mailto:hermann.danuser@musik.hu-berlin.de)

Honorary Doctor, Professor of Musicology of  
the Institute of Musicology and Media Studies  
of Humboldt University of Berlin

## «Нюрнбергские мастерзингеры» — художественный космос метадрамы

### Аннотация

Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» анализируется в статье с позиций метадрамы, характерными признаками которой являются игры с именами, границами и психологической рампой, а также принцип *mise en abyme* (ступенчатой итерации). Культура мастерзанга, представленная в сочинении, рассматривается в ракурсах поэтики и рецептивной эстетики.

**Ключевые слова:** Рихард Вагнер, «Нюрнбергские мастерзингеры», метадрама, поэтика, *mise en abyme*, музыкальная семантика.

## *‘Die Meistersinger von Nürnberg’ — The Artistic Cosmos of a Metadrama*

### Abstract

R. Wagner's Opera *‘Die Meistersinger von Nürnberg’* is analyzed in the article from the standpoint of the metadrama, the characteristic features of which are games with names, frames and psychological ramp, as well as the principle of *mise en abyme* (gradual iteration). Meistersinger tradition presented in the work, is considered in the perspectives of poetics and receptive aesthetics.

### Keywords

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, metadrama, poetics, *mise en abyme*, musical semantics

Тот факт, что Рихард Вагнер, ссылаясь на ранее сделанный набросок, назвал задуманную в 1851 году оперу «Нюрнбергские мастерзингеры» «комической оперой» [11, 284], заставляет задаться вопросом, почему же в цюрихской эмиграции, решительно отвергая «оперу» в своем трактате «Опера и драма», он привлекает для обоснования задуманного им и в конце концов реализованного сочинения именно это понятие. В действительности в завершенной форме «Мейстерзингеры» являются метамузыкально-театральным сочинением, но не метаоперой<sup>1</sup> в том смысле, какой мы обнаруживаем в «L'arte di far libretti» Гисланцони<sup>2</sup>. Хотя в театральном сочинении, которое в своем названии содержит слово «Singen» («пение»), практика вокального искусства не может быть делом второстепенным, пение Вагнер не делает целью драматического представления, предавая собственные художественные идеи. Иначе, нежели итальянская опера с ее сохранившейся еще в XIX веке и у Верди, и после него художественной традицией, сила воздействия которой определяет концепцию метамелодрамы, пение в «Мейстерзингерах» — реликт давно вымершей культуры XVI столетия — уже далекое прошлое, это актуализированный в музыкальном театре, реанимированный в современности историзм. Однако правила, которые действуют в сочинении, это правила драмы, и потому в конце концов осуществленные «Нюрнбергские мастерзингеры» в строгом смысле являются «метадрамой».

В то время как в метаопере пение обладает приоритетом в соответствии с ее жанровой природой, в метадраме сохраняют свое действие постулированные Вагнером основы поэтики драмы, прежде всего равноправие «потенций» музыки, поэзии, сцены. Ее можно читать как драму, потому что представленная здесь жизненная реальность — вымышленное сословное общество Нюрнберга XVI века — открывается перед нами как последовательно рассказанная история, в то время как метадраматические отсылки формируют постоянно натянутую нить сочинения. На основе этой констелляции возникает фундаментальная многозначность, ибо «Мейстерзингеры» очерчивают некое двойное пространство с меняющимися ракурсами: пространство драмы, в рамках которого песни формируют часть социальной реальности, а искусство является средством представления власти, любви и конфликта, — и пространство метадрамы, для которого основной целью произведения является искусство. Эта многозначность затрагивает музыку и язык, а также имена и идеи таким образом, что произведение балансирует на грани жизни и искусства.

В истории создания «Мейстерзингеров» осуществлен концептуальный прорыв от «комической оперы» более раннего типа, обладавшей чертами метаоперы, к совершенно новаторской метадраме. Его документируют свидетельства творческого подъема 1861 – 1862 годов, полного саморефлексии, — в первую очередь, письма Матильде Везендонк, в которых Вагнер рассказывал о создании сочинения. Там читаем ([письмо] из Парижа, конец декабря 1861 года):

«Берегитесь Закса: Вы в него определенно влюбитесь! Это чудесная работа. В старом эскизе не было ничего или почти ничего. Да, нужно очутиться в раю, чтоб наконец узнать, что это такое! <...> внутри меня — будьте уверены в этом! — больше ничего не

---

<sup>1</sup> Метаопера — понятие, обозначающее особый тип опер, сюжет которых обыгрывает процесс создания оперного спектакля; закрепилось после публикации Ф. Савоией (Francesca Savoia) сборника «La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi» (1988), где были приведены примеры либретто с указанным типом сюжета (в частности относящиеся к XVIII веку). Истоком для понятия «метаопера», очевидно, явились более ранние понятия, такие как «метадрама» (одно из ключевых в данной статье), связанное с аналогичными особенностями сюжета в произведениях для драматического спектакля, а также «метапроза» (англ. «metafiction»), подразумевающее тип литературных произведений, в которых акцентируется внимание на процессе создания самих этих произведений. Оба понятия возникли в 1970-е годы благодаря вниманию к лингвистике, философии и естественным наукам, в рамках которых термины с добавленной приставкой «мета-» имели более давнее и широкое распространение («метатеория», «метаязык» и т. п.). — *Прим. ред.*

<sup>2</sup> «Трамелогедия, или Искусство писания либретто» (1878). — *Прим. пер.*

происходит; ничего, кроме творчества. <...> Итак! Это странное письмо! Вы не поверите, как легко мне теперь знать о том, что Вы знаете, что я знаю то, что Вы знали уже давно! [... в конце подпись:] Мастер!» (цит. по: [1, 146-147])

В день своего рождения, 22 мая 1862 года, Вагнер записал в Бибрихе-на-Рейне: «Теперь мне стало ясно, что эта работа будет моим непревзойденным шедевром (vollendetes Meisterwerk) и — что я должен завершить (vollenden) ее» (цит. по: [1, 151]). Автобиографический и поэтологический подтексты этих отрывков взаимопроникают: Закс, alter ego Вагнера, приобретает черты успешного автора посредством подписи «мастер»; в тексте песни башмачника (Вагнер приложил его к письму от конца декабря 1861 года<sup>3</sup>) упоминается «рай» — первые две строфы отсылают к библейскому раю, а третья строфа — к художественному раю произведения искусства; и, наконец, глагол «знать» четырежды отражается в его письме к Матильде. Таким образом, идея вангеровского «непревзойденного шедевра» зашифрована в манере Жан Поля: это идея метадреды, в которой ни один фактор не выступает изолированно, но, напротив, все элементы оказываются в чудесном равновесии посредством соответствий, вариаций и зеркальных отражений, чтобы создать нечто вроде paradis artificiel<sup>4</sup>, и таким образом раскрывают многозначные знания и мультипространственные изменения (und damit mehrdeutiges Wissen und vielräumigen Wandel entfalten).

Искусство и жизнь, жизнь и искусство, точно так же история и современность, современность и история взаимно исключают друг друга (heben sich wechselseitig auf); в произведении [Вагнера] посредством перетекания (durch Übersteigen) они вступают в парадиз метадреды. Историческая действительность города Нюрнберга в композиции Вагнера, которая интертекстуально отсылает нас к ранним операм о Гансе Заксе, таким как, например, комическая опера Альберта Лорцинга (по пьесе Иоганна Людвиг Дандарштайна, см.: [6]), представляет уже ушедшую для XIX столетия культуру, бюргерский мейстерзанг раннего Нового времени. Погружение в историческую эпоху — исключение в творчестве Вагнера — позволяет ему в профессии мейстерзингеров показать ремесло искусства, чтобы столь же метадраматически преобразовать его в абсолютно современное произведение.

### Игры с именами, границами и рампой

Избранные Вагнером имена, обозначения профессий и функций многозначны. За исключением Сикста Бекмессера, который предстает с собственным именем, обозначением профессии и функции в рамках цеха — «городской писарь», «писарь» или же «метчик», — имена главных действующих лиц (Ганс, Вальтер, Ева, Давид, Магдалена) имеют библейские и художественные корреляты, тем самым их значение в разных ситуациях «отливает» многочисленными оттенками. Таким образом, метадрама «играет» с многозначными [смысловыми] областями, причем имена образуют лишь одну сферу из многих.

Один из примеров амбивалентных, направленных внутрь и вовне отсылок дает песня Закса-башмачника (II/6)<sup>5</sup>. С точки зрения драматургии во втором действии она призвана помешать пению Бекмессера и прикрыть побег Евы и Вальтера; но ее метадраматическая функция заключается в референциях между библейской и оперной Евой, которые вызывает и довольно нескладно обозначает своим именем Ганс Закс, прикинувшийся автором и исполнителем обращенной к Еве песни [то есть Бекмессером — прим. ред.]. После рефрена в начале первой строфы говорится: «Как Еву, мать всех матерей, / Господь изгнал из рая, / натер булыжник ножку ей — / она была босая»<sup>6</sup> («Als

<sup>3</sup> Факсимиле этого источника см. в: [1, 148-149].

<sup>4</sup> Искусственный рай (фр.). Выражение отсылает также к названию книги Шарля Бодлера «Les Paradis artificiels» (1860). — Прим. пер.

<sup>5</sup> Это сокращение понимается здесь и в аналогичных местах так: II действие, 6 сцена.

<sup>6</sup> Здесь и далее русский текст фрагментов либретто дается в соответствии с эквиритмическим

Eva aus dem Paradies / von Gott dem Herrn verstoßen, / gar schuf ihr Schmerz der harte Kies / an ihrem Fuß, dem bloßen» [8, 84]<sup>7</sup>). Это имя здесь представляет библейский персонаж в третьем лице. Вторая строфа укрепляет библейскую референцию, при этом Закс говорит о Еве во втором лице: «О, Ева, Ева! Грех не мал! / Ведь ты одна виною, / что даже ангел пахнуть стал / и кожей, и смолою!» («O Eva! Eva! Schlimmes Weib, / das hast du am Gewissen, / daß ob der Füß' am Menschenleib / jetzt Engel schustern müssen!» [8, 84f.]) Лишь в третьей строфе он непосредственно обращается к героине, которая слушает его на сцене, и вот — изменение коммуникативной формы песни препятствует задуманному побегу. Последняя строфа без начального восклицания воплощает аналогию между ремеслом башмачника и художественным мастерством:

«О, Ева, слушай и пойми,  
как страждут Закса чувства:  
ведь топчет мир труды мои,  
создания искусства!  
Ах, если б ангел твой,  
сам зная труд такой,  
не звал частенько в рай меня, —  
ушла бы в ад моя возня!  
Но в небе он со мной парит, —  
и мир у ног моих лежит...  
Ганс Закс, тачай  
башмак и знай:  
ждет поэта светлый рай!»

«O Eva! Hör mein' Klageruf,  
mein' Not und schwer Verdrießen!  
Die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,  
sie tritt die Welt mit Füßen!  
Gäb' nicht ein Engel Trost,  
der gleiches Werk erlost,  
und rief' mich oft ins Paradies,  
wie ich da Schuh' und Stiefel ließ'!  
Doch wenn mich der im Himmel hält,  
dann liegt zu Füßen mir die Welt,  
und bin in Ruh'  
Hans Sachs, ein Schuh-  
Macher und Poet dazu!» [8, 85]

Вместо библейской фигуры Закс так настойчиво взывает к сценической персоне, спрятавшейся вместе с Вальтером под липой, что у нее от этой песни в душе «тоска» (dass das Lied sie “schmerzt“). Посредством «наплыва» (Überblendung) сфера ремесла превращается в сферу искусства. Поскольку изготовленные им башмаки Закс называет не объектами, но «произведениями искусства» («Kunstwerke»), слова о том, что мир топчет их ногами, скрывают в себе двойной смысл, принимая в расчет и поэзию Закса, и отражая грани вагнеровской рецепции. Строки 6 и 7 (включая рефрен), обнаруживают метадраматическую амбивалентность, корреспондируя со строками 12 и 13, противопоставляющими существование башмачника и художника, где не мир попирает ногами произведения искусства, но, напротив, автор удавшегося произведения может спеть «и мир у ног моих лежит» («dann liegt zu Füßen mir die Welt»). В конце следующей строки слово «покой» («Ruh»), связанное нестрогой рифмой со словом «башмачник» («Schuh-[macher]»), приводит все треволения в равновесие высшего счастья посредством атараксии.

Вальтер фон Штольцинг в ответ на вопрос Котнера о художественной идентичности (I/3) славит в качестве своего прародителя (Ahnherren preist) Вальтера фон дер Фогельвейде. Это имя подтверждает постулированную связь между бюргерским мастерзангом раннего Нового времени и благородными миннезингерами позднего Средневековья, и посредством птицы (Vogel), поющей на лугу (Weide), намекает на философский тезис о природном источнике искусства. Протагонист связан и с Иоанном Крестителем (III/1) — песня Давида отождествляет библейское окружение Святого Иоанна со сферой нюрнбергского бюргерства, к которой принадлежит и Ганс Закс:

---

переводом В. Коломийцова — Прим. пер.

<sup>7</sup> Либретто Вагнера в этой статье как правило — если не указано иное — цитируется по опубликованной отдельно версии текста, которая во многих случаях отличается от текста в сочинении.

«Крестил народы Иоанн,  
грехи водой смывая;  
<...>  
В краю немецком свой закон, —  
и кто “Иваном” был крещен  
в струях Иорданских вод,  
тот на Пегнице “Гансом” слывет».

«Am Jordan Sankt Johannes stand,  
all' Volk der Welt zu taufen;  
<...>  
In deutschem Land gar bald sich fand's,  
daß wer am Ufer des Jordans  
Johannes war genannt,  
an der Pegnitz hieß der Hans» [8, 105].

«Давид» — самое эффектное среди имен в «Мейстерзингерах». Во-первых, это ветхозаветный Царь Давид, который присутствует [у Вагнера] на гербе гильдии мейстерзингеров и вместе со своей арфой рождает миф о пении, музыке, да и искусстве в целом. Вначале ему экфрасически присягают, а в финале сочинения — подобно флагам в других гильдиях — он *ad oculos*<sup>8</sup> ведет за собой. Во-вторых, это [еще и] юноша, библейский пастух, который побеждает гиганта Голиафа. Но на самом первом уровне драмы «Давид» в «Мейстерзингерах» прежде всего ученик Закса, который в конце производится в подмастерья и обручается с Леной [Магдаленой — *прим. ред.*]. Даже в неприметном месте (I/1) сочинение высвобождает свой метареференциальный потенциал. Одно и то же имя обозначает здесь две фигуры Давида, изображенные «на картине» (экфрасис<sup>9</sup> герба мейстерзингеров с царем Давидом и арфой, центром *mise en abyme*<sup>10</sup>, и экфрасис фиктивной картины Альбрехта Дюрера с Давидом перед битвой<sup>11</sup>), и Вагнер виртуозно инсценирует игру перехода границ между ними и фигурой Давида «в сочинении», ученика башмачника Закса:

Е в а	E v a
<...>	<...>
Ах, он [Вальтер] на Давида так похож!	Sag, trat er [Walther] nicht ganz wie David nah?
Магдалена (крайне удивлённая):	Magdalene (höchst verwundert)
Вот те раз! На Давида?!	Bist du toll! Wie David?
Е в а	E v a
Картину припомни!	Wie David im Bild.
Магдалена	Magdalene
А! Знаю: король с бородой большой и с арфой, — там, на гербе певцов?	Ach! — Meinst du den König mit der Harfen Und langem Bart in der Meister Schild?
Е в а	E v a
Нет! Тот, чей камень сразил Голиафа! С пращой <sup>12</sup> в руке, за поясом меч, чело сияет в светлых кудрях, — как нам представил Дюрер его!	Nein! Der, dess' Kiesel den Goliath warfen, das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand, das Haupt von lichten Locken umstrahlt, wie ihn uns Meister Dürer gemalt!

<sup>8</sup> Наглядно, воочию (лат.). — *Прим. пер.*

<sup>9</sup> Экфрасис (др.-греч. ἔκφρασις, от ἐκφράζω — высказываю, выражаю) — описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте. — *Прим. пер.*

<sup>10</sup> *Mise en abyme* (фр. «погружение в бездну») — понятие Ж. Рикарду (1967), обозначающее форму рекурсивности и тем самым автореференции, при которой по меньшей мере один элемент вышестоящего уровня (содержательной или формальной природы) предстает по аналогии на нижестоящем уровне (см.: [4, 373]) — *Прим. пер.*

<sup>11</sup> См. [подробнее]: [2].

<sup>12</sup> В оригинале — «пращёй». — *Прим. ред.*

Магдалена  
(громко вздыхая)  
Давид мой! Ах!

Magdalene  
(laut seufzend)  
Ach, David! David!

Давид <...>  
Да, здесь я; кто звал?

David <...>  
Da bin ich: wer ruft? [8, 41]

Опера «Нюрнбергские мастерзингеры» действительно является «непревзойденным шедевром» Вагнера, поскольку ее можно читать, слушать и смотреть как с точки зрения драмы, так и с точки зрения метадрамы. В процессе интерпретации необходимо постоянно следить за двойным значением каждой отдельной фазы. Например, когда Вальтер поет Погнеру и Бекмессеру (I/3): «Признаюсь вам, что в Нюрнберг могла / привлечь меня лишь к пенью страсть моя» («<...> was mich nach Nürnberg trieb, / war nur zur Kunst die Lieb» [8, 50]), — то, хотя в данном случае и идет речь о «лжи» в драме, как считает Эгон Фосс [7, 10], на уровне метадрамы Вальтер говорит абсолютную правду. По этой причине Вагнер нередко инсценирует *игру с рамной*<sup>13</sup> (см.: [5]), которую по виртуозности можно сравнить с традицией *trompe-l'oeil*<sup>14</sup> нарисованной рамы, известной в истории искусства на протяжении столетий.

Как ничто иное в данном произведении, эту *игру с рамной* лучше всего иллюстрирует фраза «Fanget an!» («Начинай!»). Эта фраза выходит на первый план в нескольких сценах. Ее значение меняется, и эти изменения можно обнаружить, сравнив сцены I/2 и I/3. Во 2 сцене [I действия] Давид разъясняет Вальтеру устройство, терминологию, форму и репертуар цеха мастерзингеров, членом которого желает стать молодой рыцарь. Этот диалог начинается так:

Давид  
(некоторое время наблюдавший  
погруженного в раздумье рыцаря, очень громко)  
“Начинай!”

David  
(nachdem er den sinnenden Ritter eine  
Weile betrachtet)  
Fanget an!

Вальтер  
(бросая на него удивленный взгляд)  
Как так?

Walther  
(verwundert)  
Was soll's?

Давид  
(еще громче)  
“Начинай!” — Так крикнет метчик, —  
и петь вам надо! Ясно ли вам?

David  
(noch stärker)  
Fanget an! So ruft der Merker: —  
nun sollt ihr singen! Wißt ihr das nicht?

Вальтер  
Кто этот метчик?

Walther  
Wer ist der Merker?

<sup>13</sup> Здесь и далее, вероятно, имеется в виду так называемая «психологическая рампа», условная граница между реальным и вымышленным, наигранным или искусственным. Вопросу игры с психологической рампой в отечественной литературе посвящено, в частности, эссе В. Б. Шкловского «О психологической рампе» из его книги «Ход коня» (1919 – 1923). — Прим. ред.

<sup>14</sup> Trompe-l'oeil (фр. «обман зрения») — прием в изобразительном искусстве, состоящий в создании оптической иллюзии того, что изображенный объект является частью окружающего его реального трехмерного пространства. — Прим. пер.

Образцом этого приема для автора статьи является полотно Пере Борреля дель Казо (Pere Borrell del Caso) «Бегство от критики» («Escapando de la critica», 1874; холст, масло; Коллекция Банка Испании, Мадрид) — Прим. ред.

Д а в и д  
Что за вопрос!

D a v i d  
Wißt ihr das nicht? [8, 44]

Урок начинается с императива «Начинай!», хотя обычно таковой открывается словами не ученика (в данном случае это Вальтер), а учителя (Давид). Нормальная ситуация перевернута, поэтому встречный вопрос Вальтера обоснован. Несмотря на то, что в подтексте речь идет о начале сватовства (*Freiungsbeginn*) в соответствии с правилами мейстерзингеров, коммуникативно неверная команда [«Начинай!»] помещает урок *in medias res*<sup>15</sup>. Давид последовательно пропевает оба императива без чрезмерно длинных пауз и каденций (I/2). В первый раз он использует большую терцию с доминантсептаккордом соль мажора на ее втором звуке. Во второй раз он поет кварту («еще громче») с увеличенным трезвучием от соль в качестве разрешения (Пример 1). Когда Давид объясняет, что это крик «метчика», отношения по типу «учитель — ученик» между подмастерьем и молодым дворянином приобретают комические черты в силу инвертированной социальной иерархии. Давид чрезвычайно щепетильно и педантично повествует о культуре мейстерзингеров: он воспроизводит каталог из целых тридцати шести «тонов» и «напевов» («Tönen» und «Weisen» [8, 45f.]), что озадачивает Вальтера так же сильно, как и представление мастеров цеха по имени и профессии (I/3). Данные элементы придают цеху любителей пения дух *экфрасиса*, раскрывая его смысл и значимость (подобно «эпическому» избытию голландской жанровой живописи того же периода) и, по ложным меркам оперы (см.: [3, 218]), становясь опасно затянутыми.

В сцене I/3 метадраматическая игра с начальной формулой продолжается. Вальтер, который уже знаком с ней, повторяет инципит метчика (очередное нарушение границ) и запекает собственную песню — своеобразное поэтическое эхо, которое, подобно нарисованной раме, становится частью «полотна»:

Бекмессер  
(невидимый в метке, очень резко)  
“Начинай!”

Beckmesser  
(unsichtbar im Gemerk, sehr laut)  
Fanget an!

Вальтер  
(собравшись с духом)  
“Начинай! [”] —  
в лесной тиши прозвучал  
Весны призывный клич <...>.

Walther  
“Fanget an!” —  
So rief der Lenz in den Wald,  
dass laut es ihn durchhallt <...> [8, 60].

Как только выступающий в роли метчика Бекмессер переходит от учений к реальным действиям в сцене I/3, он пропевает — «невидимый в метке», как обозначено в ремарке, — клише «Начинай!» в том же ритме, однако «очень резко» (*sehr grell*) с расширенным интервалом квинты ( $a - e^1$ ). Повторив эту формулу, Вальтер превращает клише в тяжеловесный *exordium* (Пример 2). Интервал кварты «сияет» во всем великолепии, в то время как сопровождение (*Raum*) движется к новой тонике фа мажора, которая звучит в полном tutti оркестра, постепенно опускаясь в более низкий регистр. Эта игра с границами и рампой обнаруживает метадраматические черты, когда формула метчика, относящаяся к практике мейстерзингеров, а посему необходимая для освоения (что и пытается осуществить Давид), становится частью текста самой песни, а именно ее ключевого начального раздела. Это ясно высвечивает различие между песенной поэтикой мейстерзингеров с ее набором стандартизированных правил и художественным идеалом

<sup>15</sup> «В середину дела» (лат.) — *Прим. пер.*

Вальтера, возвращенным самой Природой («В лесной тиши прозвучал Весны призывный клич»).

Таким образом, формула «Начинай!» появляется в первом действии в ходе обучения Вальтера, дважды ее исполняет Давид и единожды — Бекмессер. Ее история продолжается во II и III действиях уже в связи с Бекмессером. Во втором действии башмачник Закс исполняет роль метчика (при помощи молотка) и руководит серенадой Бекмессера словами «Ну, ладно. — Начинай!» («Nun gut denn! Fanget an!») Разве это случайность, что Закс поет на той же высоте, которую Бекмессер выбрал в первом действии в качестве метчика по отношению к Вальтеру (квинта  $a - e^1$ )? Едва ли. Мелодия Бекмессера во втором действии на 4/4, а в пародии на Вальтера в третьем действии на 6/8. Перед выходом Бекмессера ученики призывают: «Silentium! Смолкни говор и стихни шум!» («Silentium! Macht kein Reden und kein Gesumm!»), — а Котнер произносит: «Начинай!», фактически это правило связано с Бекмессером, не с Вальтером. Так, в ответ на императив Котнера — здесь на квинте  $g - d^1$  — раздается карикатура на конкурсную песню со стороны городского писаря. А в ответ на начальную фразу учеников: «Сам стихнул шум... Кричать нам не надо “silentium”!» («s'gibt kein Gesumm: da rufen wir auch nicht “Silentium!”») звучит конкурсная песня Вальтера, на этот раз без метадраматической изысканности нарушенной границы, в великолепном в своей прямоте C-dur, окруженном медиантами E-dur и As-dur.

Пример 1. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (клавир), I/2, такты 587-593 [10, 9lf.].

Wagner, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Act 3, Measures 587-593. Score for voice and piano. Key: C major. Time: 3/4. The score includes vocal parts for Walther (w.), David (d.), and a 4th Tenor (4. zweite Tenöre.), and piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 593.

Пример 2. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (клавир), I/3, такты 1695-1707 [10, 239-241].

### Поэзис формы бар

#### (преобразование текста с точки зрения эстетики творческого процесса)

«Нюрнбергские мастерзингеры» предстают «непревзойденным шедевром» Вагнера только в том случае, если учитывать то напряженное равновесие, которое заставляет отражаться во многочисленных зеркалах художественную практику цеха мастеров в соответствии с *mise en abyme*. Здесь действуют **три основных положения**, каждое из которых встречается много раз и перекликается с другими наподобие поэзии Р. Шара в цикле П. Булеза «Молоток без мастера».

**А)** Эксплицитная песенная поэтика нюрнбергских мастерзингеров. С одной стороны, это официальные правила цеха, которые излагаются трижды (Давидом, Котнером и Бекмессером), с другой — поэтика Закса, члена цеха, чья трактовка этих правил также включает в себя и их нарушение.

**В)** Критическое суждение *ex post*<sup>16</sup>, которое выражает противоречивую оценку песни. Первый вердикт выносится в соответствии с правилами мастерзингеров и состоит в том, что Бекмессер и Закс в качестве «метчиков» отмечают ошибки в пении (в первой песне Вальтера в I/3 и Серенаде Бекмессера в II/6). Второй вердикт базируется на фундаменте открытой всему новому эстетики — той, которую отстаивают Закс, Ева и

<sup>16</sup> Задним числом (лат.). — Прим. пер.

«народ» (Вагнер изначально мыслил Закса как «последнего представителя творческого, художественного народного духа» — «die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes» [11, 284])

С) Песня как самодостаточный вид исполнительского искусства. Это положение раскрывается в состязании Вальтера фон Штольцинга и Сикста Бекмессера, двоих претендентов на руку Евы, которая служит наградой в этом состязании.

Центральная идея *mise en abyme* (ступенчатая итерация на противоположных уровнях) раскрывается в трех основных положениях. Здесь генезис, презентация и рецепция искусства — контекстуальные метадраматические измерения «мастерства пения» — представлены в либретто как отдельные фазы. В результате первое и третье действия, от «сватовства» до «певческого состязания», относятся друг к другу аналогично репетиции и представлению в метаопере (возьмем, к примеру, «L'opera seria» Р. Кальцабиджи и Л. Гассмана<sup>17</sup>), и, таким образом, на первый план выходят основные положения «метамузыкального театра».

Рассмотрим подробнее **основное положение А**), эксплицитную песенную поэтику и ее различные стадии. Поэтологическое разъяснение термина «бар» отражает идею ступенчатой итерации. Каким же образом Вагнер, этот «филолог среди композиторов» (Карл Дальхауз), несколько веков спустя доносит до своих слушателей практически уже позабытое величие этой поэтической формы шестнадцатого века, состоящей из двух «Stollen<sup>18</sup>» и одного «Abgesang<sup>19</sup>»? Вальтера фон Штольцинга обучают владению ею трижды, и каждый раз это новый персонаж со своей точкой зрения. Первый учитель — Давид, подмастерье Закса, берущий уроки пения у башмачника (I/2). Вторым — пекарь Фриц Котнер, член цеха мастерзингеров (I/3). Оба обучают Вальтера еще до того, как тот поет свою первую песню. Третий урок имеет место много позже, в последнем действии оперы, и преподносит его Ганс Закс, мастер-башмачник и поэт (III/2). Рассмотрим эти три фазы подробнее.

Давид разъясняет молодому дворянину, из чего состоит [форма] бар, используя знакомую ему терминологию башмачников, которой его обучил Закс (Пример 3):

«Ведь “бар” скроить не так-то легко: тут извольте все законы знать, — придумать шов, каблуки пригнать... Ах, надо много сметки, чтоб бару сшить подметки! Ведь к каблукам “припев” пристал, — он не велик, но и не мал; не годится рифма там — та, что дана каблукам!» <sup>20</sup>	«Ein “Bar” hat manch‘ Gesätz‘ und Gebänd‘: Wer da gleich die rechte Regel fänd‘, — Die richt‘ge Naht Und den rechten Draht, mit gut gefügten “Stollen” den Bar recht zu versohlen. Und dann erst kommt der “Abgesang”, daß der nicht kurz und nicht zu lang, und auch keinen Reim enthält, der schon im Stollen gestellt» [8, 45].
---	---

Это яркая иллюстрация исторических корней «Нюрнбергских мастерзингеров», которые произрастают из ремесленного склада ума жителей Франконии раннего нового времени: правила пошива обуви равным образом можно применить к пению и к стихосложению. Однако, поскольку молодой дворянин сам обувь никогда не шил, разъяснения Давида не приносят ему особой пользы.

<sup>17</sup> «Опера сериа» (1769) — комическая опера Л. Гассмана на либретто Р. де Кальцабиджи. — Прим. пер.

<sup>18</sup> Столлы (букв. «строки», нем.) — Прим. пер.

<sup>19</sup> Припев (нем.) — Прим. пер.

<sup>20</sup> Немецкое слово «Stollen» также может быть переведено как «шипы» (деталь подошвы). — Прим. ред.

Пример 3. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (вокальная партия), I/2, такты 673-695 [10, 100-102].

David

Ja, da-hin hat's noch gu - te Ruh! Ein „Bar“ hat manch Ge-sätz und Ge -  
bänd: wer da gleich die rechte Re-gel fänd, — die richt - ge Naht und den  
rech - ten Draht, mit gut - ge - füg - tem „Stol - - len“ den Bar - recht zu - ver -  
soh - len. Und dann erst kommt der „Ab - ge - sang“, daß der nicht kurz und nicht zu  
lang, und auch kei - nen Reim ent - hält, — der schon im Stollen ge -  
stellt. —

В противоположность этому мастерзингер Котнер объясняет сущность [формы] бар (I/3), читая соответствующий отрывок из *Leges Tabulaturae*<sup>21</sup> висящей на стене доски (Пример 4):

«Того лишь мастером должно звать,  
кто правильно может песнь создать  
из разных баров симметричных,  
законных и обычных.  
В каждом баре слиты два куплета, —  
в них одна должна быть мелодия спета;  
в куплете надо стихи вязать  
и рифмой каждый стих кончать.  
Куплетам вслед припев идет  
и рифмуется в свой черед;  
мелодия здесь уже не та,  
что в двух куплетах была взята».

«Ein jedes Meistergesanges Bar  
stell' ordentlich ein Gemäße dar  
aus unterschiedlichen Gesätzen,  
die keiner soll verletzen.  
Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,  
die gleiche Melodei haben sollen;  
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',  
der Vers hat seinen Reim am End'.  
Darauf so folgt der Abgesang,  
der sei auch etlich' Verse lang,  
und hab' sein' besondre Melodei,  
als nicht im Stollen zu finden sei» [8, 60].

Эта цитата из свода классических правил преподносится Вальтеру, скорее всего, абсолютно точно и без метафор: при помощи скучной терминологии мастерзингерской поэтики. Ее откровенная рациональность отражает склад ума мастерзингеров, однако грозит воспрепятствовать поэтическому изменению законов искусства, а ведь именно это изменение и требуется для метадраматического построения. Тем не менее, обе точки зрения — Давида, с позиций башмачника, и Котнера, с позиций представителя цеха — формируют основу, на которой Вальтер и публика способны выработать правила для будущего.

<sup>21</sup> Законы табулатуры (лат.) — Прим. пер.

Пример 4. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (вокальная партия), I/3, такты 1650-1658 [10, 233f.].

к. (lesend) *sehr markiert*  
 „Ein je - des Mei - ster - ge - san - ges Bar stell or - dent - lich ein Ge - mä - Be  
 dar aus un - ter - schie - d - li - chen Ge - sät - zen, die kei - ner soll ver - let - zen.

Третья стадия разъяснения сущности [формы] *бар* наступает гораздо позже и выражается в формах, которые требуют более подробного описания. Ганс Закс не просто предлагает третью точку зрения, дополняющую и уточняющую поэтику [формы] *бар* по сравнению с первым действием; здесь также имеет место и переплетение основных положений новаторской «поэтики» и консервативной «критики». А Вальтер, в свою очередь, из пассивного реципиента догматов о *баре* (I/2 и I/3) превращается в действующее лицо: в диалоге с Заксом он предлагает третий способ сложения песни, дополняющий общую картину, и это его собственный, авторский метод. Рассмотрим кратко эту центральную сцену (III/2). Вальтер завершает первый «бар»<sup>22</sup> своей песни *припевом* (*Abgesang*), на что башмачник отвечает (Пример 5):

Вальтер  
 Могу ли я без правил петь?

Walther  
 Wie fang' ich nach der Regel an?

Закс  
 Создайте их, — вот дело в чем!  
 <...>

Sachs  
 Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.  
 <...>

Вальтер  
 “Розовым утром алел свод небес...  
 Волшебный сад  
 нес аромат,  
 мне в грудь вливая  
 неги рая:  
 земной эдем воскрес,  
 полный чудес...” <...>

Walther <...>  
 “Morgenlich leuchtend im rosigem Schein,  
 von Blüt' und Duft  
 geschwellt die Lust,  
 voll aller Wonnen  
 nie ersonnen,  
 ein Garten lud mich ein,  
 Gast ihm zu sein.” —

Закс  
 Куплет по форме! — Теперь, мой друг,  
 второй сложите такой, точь-в-точь.

Sachs  
 Das war ein ‚Stollen‘; nun achtet wohl,  
 daß ganz ein gleicher ihm folgen soll.

Вальтер  
 Зачем точь-в-точь?

Walther  
 Warum ganz gleich?

Закс  
 Чтоб дать понять,

Sachs  
 Damit man seh',

<sup>22</sup> Вагнер неверно именует формой бар только одну строфу, тогда как форма была многострофной, и отдельная строфа называлась «lied» (ср.-в.-нем. «строфа, песнь, стих»), а также «Gesätz» (нем. «зерно» в чётках) или «Stück» (нем. «кусочек, часть»). Подробнее см. раздел «Barform — einst und heute» в книге: Sydow A. Das Lied: Ursprung, Wesen und Wandel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962. — *Прим. ред.*

что ищете вы жену себе...

ihr wählet euch gleich ein Weib zur Eh'. —

Вальтер

Walter

“Гордо росло дерево жизненных сил  
<...>”.

“Wonnig entragend dem seligen Raum  
<...>”.

Закс

Sachs

<...>

<...>

Ну, спойте же “припев” теперь.

Nun stellt mir einen “Abgesang.

Вальтер

Walter

Какой припев?

Was soll nun der?

Закс

Sachs

Покажет всем,

Ob euch gelang,

что ваш союз удачен, —  
никто иной, как сын ваш;

ein rechtes Paar zu finden,  
das zeigt sich an den Kinden;

свои уж рифмы у него,  
хоть на куплеты он похож;  
что сын имеет облик свой, —  
всегда приятно всем отцам.

den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,  
an eignen Reim' und Tönen reich;  
daß man's recht schlank und selbstig find',  
das freut die Eltern an dem Kind;

<...>

<...>

Закс

Sachs

(скрывая свое умиление)

(gerührt)

Вот это славный припев, клянусь!  
Вышел отлично целый бар!

Das nenn' ich mir einen Abgesang!  
Seht, wie der ganze Bar gelang!

<...>

<...>

Теперь надо вам бар второй сложить,  
чтоб был и первый понятней всем.

Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar,  
damit man merk', welch'

der erste war [8, 110-111].

После того как Вальтер исполняет свой первый «бар», на этот раз без поэтологических интерполяций Закса, Закс выносит положительный вердикт, правда все еще конфиденциально:

Закс

Sachs

(растроганный)

(sehr gerührt)

Друг! Сновиденье в руку вам:  
по чести, — хорош и этот бар! —  
Может быть, вы третий мне споете?  
Виденья тайну он объяснил бы...

Freund, — euer Traumbild wies euch wahr:  
Gelungen ist auch der zweite Bar. —  
Wolltet ihr noch einen dritten dichten,  
des Traumes Deutung würd' er berichten [8, 112].

Ганс Закс, единственный член цеха, который возлагает надежды на талант рыцаря, обучает Вальтера мейстерзингерскому стилю пения. Однако вместо того, чтобы обратиться за помощью к художественным принципам, он разъясняет формальные законы посредством взятых из жизни метафор: брак мужчины и женщины (подразумевая две столы) приведет к рождению ребенка (*припева*) — или детей, если должно быть спето несколько «баров». В целом поэтика песни, включающая три стадии «обучения» молодого дворянина, переходит от уровня ремесла (Давид) к теоретическим положениям (Котнер), а оттуда — к метафорам родства (Закс). Так мы видим, что метадрама включает в себя целую вселенную зеркальных отражений.

### Критика метчика (преобразование текста согласно рецептивной эстетике)

**Основное положение В)**, критическое суждение *ex post* (противоположная эстетике творческого процесса сторона преобразования текста), «Нюрнбергские мастерзингеры» раскрывают похожим образом — путем инверсии и через *mise en abyme*. При этом правила и их нарушения комически преувеличены аналогично происходящему в системе буржуазного права. Так как при этом должно присутствовать исполнение песни (**основное положение С)** нашей системы), осветим В) и С) в совокупности, поскольку, когда основные положения произведения тесно переплетены, нет особого смысла рассматривать одно отдельно от другого.

В первом действии роль метчика исполняет городской писарь Сикст Бекмессер, который выносит единоличное решение о пении Вальтера из-за кулис своей метки (сцена 3). Для начала критике подвергаются два куплета<sup>23</sup>. Вальтер реагирует на действия метчика уже начиная со второго куплета, проводя параллель между зимой и критикой. По завершении второго куплета Бекмессер прерывает его, обвиняя в нарушении многих правил в построении стихов и мелодии<sup>24</sup>. Однако здесь вмешивается Закс, который возражает против вердикта метчика<sup>25</sup>, чье перечисление ошибок<sup>26</sup> лишь усиливает антагонизм. Затем в третьем куплете<sup>27</sup> Вальтер критикует критику мастера посредством самой песни, тем самым предвосхищая отказ от получения статуса мастерзингера в конце сочинения. На тот момент энтузиазм Закса<sup>28</sup> не в состоянии изменить вынесение негативного вердикта прочими мастерами<sup>29</sup>.

Во втором действии сам факт критического суждения, рецептивно-эстетический контекстный модус согласно предпосылкам «метамузыки», дерзко инвертирован: метят уже самого метчика, в то время как башмачник, ранее старавшийся держаться подальше от должности метчика, неофициально берет на себя эту функцию, сидя у себя в мастерской и громкими ударами молотка отмечая ошибки — и даже пропевая «Начинай!».

Ночная серенада — пробная песня сватовства, спетая Бекмессером Магдалене, переодетой в платье Евы, в то время как сама Ева вместе с Вальтером слушают его, спрятавшись в укромном месте — это «не-искусство» («Nicht-Kunst»), замаскированное под песню мастера. Закс предлагает улучшить начало<sup>30</sup>, но Бекмессер отказывается вносить изменения и продолжает в том же духе, неуклюже и неумело. Само же состязание происходит только в третьем действии, причем метчик на этот раз не произносит никаких предварительных наставлений. Народ, довольно неопределенная величина, голосует при помощи аплодисментов и смеха, однако суть критического суждения передают сами песни, доводя все до крайностей.

Круг за кругом, оба противника — и молодой претендент и его старший соперник — поют и пародируют, создавая тем самым масштабный *mise en abyme*. В первом

<sup>23</sup> От «Начинай!» («Fanget an!») до «великий гимн Любви!» («das hehre Liebeslied!») [8, 60-62].

<sup>24</sup> «Ужели всерьез — это бар?! / Но план нелепый — хуже всего! / Не может смысл бессмысленней быть!» («Wer meint hier im Ernst einen Bar? / Auf ‚blinde Meinung‘ klag‘ ich allein: — / Sagt, konnt‘ ein Sinn unsinniger sein?» [8, 62]).

<sup>25</sup> «Нет, критик! Зачем спешить? / Не всякий мыслит так, как вы!» («Halt, Meister! Nicht so geeilt! / Nicht jeder eure Meinung teilt. —» [8, 63]).

<sup>26</sup> «Все ошибки до одной, — / все стоят на доске моей!» («Jeden Fehler, groß und klein, / seht genau auf der Tafel ein!» [8, 65]).

<sup>27</sup> От «Из тьмы кустов терновых» («Aus finst'rer Dornenhecken») до «Гимн звучит, — / пусть он ворон учёных злит: / горда любовь моя! — / Навек прощайте, друзья!» («auf dann steigt, / ob Meisterkräh'n ihm ungeneigt, / das stolze Liebeslied! / Ade, ihr Meister, hienied'!») [8, 66].

<sup>28</sup> «Вот истинный певец! / Ганс Закс — башмачник и рифмач, / а он — герой и поэт притом!» («Mach' ich, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh', / ist Ritter der und Poet dazu!» [8, 67]).

<sup>29</sup> «Негоден и не взят!» («Versungen und vertan!» [8, 67]).

<sup>30</sup> «Было бы лучше: / “в душе горит какой-то свежий, бойкий”...» («Besser gesungen: / “Da faßt mein Herz / sich einen guten, frischen” —?» [8, 90]).

действии Вальтер начинает с песни, которая вызывает яростный спор между метчиком и башмачником, поэтому Вальтер переходит к третьему куплету далеко не сразу и не получив на то согласия мейстерзингеров. В крупномасштабной форме метадраматические отражения проявляют себя двояко. Во-первых, в прямом движении, подобно трехкратно исполненной песне Вальтера, которая постоянно улучшается в ответ на критические замечания. Эта линия начинается со сцены I/3 (три строфы), проходит через III/2 и III/4 (строфы бара 1-2 и 3 соответственно) и завершается победной конкурсной песней в сцене III/5 (три строфы подряд). Во-вторых, в обратном движении, как происходит в пародии Бекмессера: его пробная серенада вызывает ночную суматоху в сцене II/6 (три строфы), а в финальной сцене (Пример 6) он искажает до абсурда записанный Заксом текст куплета песни Вальтера (Таблица 1).

Пример 5. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мейстерзингеры» (вокальная партия), III/2, *Abgesang* Вальтера первого «бара» [(выше в цитате выпущено)] и комментарий Закса, такты 701-730

The image shows a musical score for two parts: Walther's song and Sachs's commentary. The score is written for voice (w.) and bass (s.).

**Walther's Song (w.):**

- Staff 1: *Walther*. „Sei euch ver - traut, welch hehres Wunder mir ge -
- Staff 2: *sart*. schehn: an mei-ner Sei - - te stand ein Weib, so hold und schön ich nie ge -
- Staff 3: sehn: — gleich ei - ner Braut um - - faß - - te sie
- Staff 4: sanft — mei-nen Leib, mit Au - gen win-kend, die Hand wies
- Staff 5: blin-kend, was ich ver-lan - gend be - gehrt, die Frucht so hold und wert vom Le - - -
- Staff 6: *poco rall.* — - - - *Mäßig bewegt* - - - - baum.“

**Sachs's Commentary (s.):**

- Staff 7: *Sachs (gerührt).* Das nenn ich mir ei-nen Ab-gesang! Seht wie der gan-ze Bar ge-lang!

Таблица 1. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры». Текст песни Вальтера (Ш/2) и пародии Бекмессера (Ш/5).

<p>Розовым утром алел свод небес...          Волшебный сад          нес аромат,          мне в грудь вливая          неги рая:          земной эдем воскрес,          полный чудес... &lt;...&gt;          Гордо росло дерево жизненных сил,          и плод золотой          в листве густой,          суля мгновенья          упоенья,          меня к себе манил,          вечность дарил...          &lt;...&gt;</p> <p>О, грезы сна!          Там образ девы мне предстал          в игре лучей, в сияньи дня:          красы такой я не видал!          Нежно она          к себе призывает меня...          Обняв рукою,          влечет с собою,          желанный плод с улыбкой рвет          и мне вкусить дает          бессмертья сок...</p>	<p>Розовым утром жалел сводню бес;          волшебник сад          нес даром в ад,          мне грубо лая,          в снег играя;          зимой поедем через          волны чудес. &lt;...&gt;          Гордо осла рев и крик я сносил;          приплод сырой,          совсем пустой... <i>(Он заглядывает в бумажку.)</i>          суля мученья,          вместо пенья,          меня угомонил,          чтоб не дурил! <i>(Он опять сильно шатается,          пробует прочесть бумажку, но не может; голова          идет у него кругом, на лбу выступает холодный пот.)</i>          &lt;...&gt;</p> <p>О, где сосна? —          Там я, раздевшись, ей предстал,          игриво сел и ждал два дня:          красы такой никто не видал!          Но вот она          к себе зазывает меня:          прибив рукою,          влачит с собою,          жалея плеть, собаку рвет          и мне куски дает          без задних ног!</p>
<p>Morgenlich leuchtend im rosigem Schein,          von Blüt' und Duft          geschwellt die Luft,          voll aller Wonnen          nie ersonnen,          ein Garten lud mich ein,          Gast ihm zu sein. &lt;...&gt;          Wonnig entragend dem seligen Raum,          bot gold'ner Frucht          heilsaft'ge Wucht,          mit holdem Prangen          dem Verlangen,          an duft'ger Zweige Saum,          herrlich ein Baum.          &lt;...&gt;</p> <p>Sei euch vertraut,          welch hehres Wunder mir geschehn:          an meiner Seite stand ein Weib,          so hold und schön ich nie gesehn:          gleich einer Braut          umfaßte sie sanft meinen Leib;          mit Augen winkend,          die Hand wies blinkend,          was ich verlangend begehrt,          die Frucht so hold und wert          vom Lebensbaum. [8, 110-111]</p>	<p>Morgen ich leuchte in rosigem Schein,          von Blut und Duft          geht schnell die Luft;          wohl bald gewonnen,          wie zerronnen;          im Garten lud ich ein          garstig und fein. &lt;...&gt;          Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —          hol' Geld und Frucht, —          Bleisaft und Wucht... <i>(Er lugt in das Blatt.)</i>          Mich holt am Pranger          der Verlanger,          auf luft'ger Steige kaum,          häng' ich am Baum. <i>(Er wackelt wieder sehr: sucht          im Blatt zu lesen, vermag es nicht; ihm schwindelt,          Angstschweiß bricht aus.)</i> &lt;...&gt;</p> <p>Heimlich mir graut,          weil es hier munter will hergehn:          an meiner Leiter stand ein Weib; —          sie schämt und wollt' mich nicht besehn;          bleich wie ein Kraut          umfasst mir Hanf meinen Leib;          mit Augen zwinkend —          der Hund blies winkend,          was ich vor langem verzehrt,          wie Frucht so Holz und Pferd          vom Leberbaum! [8, 133-133f.]</p>

Пример 6. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (клавир). Первая столла первого «бара»: а) песни Вальтера (III/2), такты 655-667 [9, 62f.]; б) пародии Бекмессера (III/5), такты 2390-2406 [9, 277f.].

а)

**Wagner, Richard. "Nicht schleppend" (Walther)**

W. „Mor-gen - lich leuch - tend in - ro - si - gem Schein von Blut und  
 Duft geschwelt die Luft, voll al - ler Won - nen, nie er - son - nen, ein  
 Gar - ten lud mich ein, — Gast ihm zu sein.“

Str. Orch. con Serd. *p dolce* *poco cresc.* *(anschwellend)* *(voll)* *molto cresc.* *dim.* *pp* *dolciss.* *Fr.*

б)

**Beckmesser**

„Mor - gen ich leuch - te in ro - si - gem Schein,  
 von Blut und Duft geht schnell die Luft; wohl bald ge - won - nen, wie zer -  
 ron - nen, im Gar - ten lud ich ein gar - stig und fein.“

*Laute.* *pp* *vel. pp*

### Мастерский напев Вальтера (центр *mise en abyme*)

Высказывания двух противников в финальном акте (III/2 и III/5) заставляют силы *mise en abyme*, которые в первых двух действиях противопоставили друг другу Вальтера и Бекмессера (в песнях в I/3 и II/6), столкнуться друг с другом в усеченной форме и в обратном порядке. Противовес краденой песне Бекмессера составляет не столько ее неповрежденный оригинал из сцены III/2 (представленный здесь [выше]), сколько песнь сватовства, победы и мастерства в сцене III/5. Катастрофа Бекмессера противопоставлена триумфу истинного «мастера пения», который способен не только следовать заданным правилам, но также совершенствовать их и изобретать собственные. Сила воображения творца проявляется в том, что он не только исправляет и очищает слова первого «бара», искаженного «вором», но продолжает их разрабатывать. И теперь текст таков:

«Розовым утром алел свод небес... Волшебный сад нес аромат, мне в грудь вливая неги рая: земной эдем воскрес... <...> <sup>31</sup> Там дерево дивной красоты росло в плодах златистых; под ним кумир моей мечты, моих желаний чистых, в блаженно сладком сне — эдема цвет — Ева предстала мне!»	«Morgenlich leuchtend im rosigen Schein, von Blüt' und Duft geschwellt die Luft, voll aller Wonnen, nie ersonnen, ein Garten lud mich ein, — <...> dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich behangen, zu schaun in sel'gem Liebestraum, was höchstem Lustverlangen Erfüllung kühn verhieß, das schönste Weib: Eva — im Paradies!» [8, 135f.]
--	---

От правил мастерзингеров (две *столлы* и *принев* для каждого куплета *бара*) здесь остается немного. Художественная поэтика творческой оригинальности вытесняет прежнюю поэтику правил, которую Ганс Закс продолжает рекомендовать Вальтеру ради следования традиции. Тем не менее, прежнее уже утратило свою важность для искусства. Столпы реальности, подпирающие эту мета драму, — с одной стороны, любовь за пределами сферы искусства, с другой — сама художественная практика, — находят выражение в последних строчках первых двух куплетов: «Эдема цвет — Ева» («Eva — im Paradies!») и «[увидел я] Музу и Парнас!» («die Muse des Parnaß!»). А финальная строка последнего куплета сочетает в себе «Парнас и вечный рай!» («Parnaß und Paradies!») [8, 136f.].

Вторая песня Вальтера, которая обязана своим существованием художественной практике, а еще более — рецептивной поэтике советчика Закса, может быть разделена на две фазы. Сначала, в диалоге Вальтера и Закса, появляются куплеты 1 и 2 (III/2); затем мы слышим куплет 3 в ансамбле Вальтера, Закса и Евы (III/4). В первой фазе Вальтер еще ученик; о второй Закс поет Еве: «Слышишь? Ведь это мастер поет!» («Lausch, Kind! Das ist ein Meisterlied» [8, 121]). Как только Вальтер завершает исполнение (к этому времени на сцену выходят Давид и Магдалена), Закс, снова проводя терминологические параллели между жизнью и искусством, нарекает мастерский напев Вальтера характерным именем (Пример 7): «блаженного утра мечта-сновиденье» («selige Morgentraum-Deutweise» [8, 124]).

<sup>31</sup> Последняя строка («полный чудес...» — «Gast ihm zu sein») отсутствует. Это разъясняет сценическая ремарка: там, где начинается отклонение от оригинальной версии (и исчезает доказательство компетенции по части исправления), Котнер роняет листок с записью текста, сделанной Заксом.

Пример 7. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мейстерзингеры» (клавир), III/4. «Крещение»  
 Заксом мастерского напева Вальтера, такты 1673-1681, [9, 179f.].

В сцене «крещения» [напева] и следующем за ней Квинтете<sup>32</sup> — [где] Ева, согласно сценической ремарке Вагнера, стоит в центре полукруга, образованного на сцене двумя парами и Заксом, — *mise en abyme* «Нюрнбергских мейстерзингеров» предстает здесь в самой своей сути, в отражении [содержания] срединной версии песни Вальтера (Пример 8). Время останавливается, но иначе, чем в метамелодраме<sup>33</sup>, где *pezzo concertato*<sup>34</sup> посредством музыкальной гармонии (*musikalische Harmonie*) выражает противоположные точки зрения. Здесь же, в сердце метадрамы, пять фигур на сцене впервые за долгое время находятся в полном согласии друг с другом. Какие же элементы «крестильного» наименования «блаженного утра мечта-сновиденье» характеризует участников Квинтета?

— *Selig* (блаженный) относится к двум влюбленным парам, поскольку желанный союз теперь для них возможен;

— *Morgen-* (утро) — вербальный инципит песни Вальтера («*Morgenlich*»).

— *-traum* (мечта, сон) обозначает область художественного творчества, которую Вальтер, по совету Закса, стремится сформировать — контекстуализация в рамках эстетики творческого процесса, которую Вагнер позаимствовал у Шопенгауэра (см.: III/2<sup>35</sup>).

— *Deut-* (толковать, наделять значением) указывает на задачу, заключающуюся в том, чтобы не просто воспроизвести элементы «мечты-сновиденья» в искусстве, но «истолковать» их в произведении;

— *-weise* (напев), пятый элемент, который скрывает два слоя *поэзиса*: «сочинять» («*dichten*») — в двойном смысле музыкальной лирики (поэзию при помощи слов, музыку посредством мелодии) и «петь» («*singen*»), то есть исполнять то, что было создано («Мастерский напев на свет родился, / и рыцарь Вальтер его отцом объявился» — «*Eine Meisterweise ist gelungen, / von Junker Walther gedichtet und gesungen*» [8, 124]).

<sup>32</sup> Клод Леви-Стросс в начале 1980-х годов назвал этот квинтет своей самой любимой пьесой во всей музыкальной литературе.

<sup>33</sup> Вероятно, здесь имеется в виду тип мелодрамы, с которым связана указанная выше публикация «*La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*» (см. сноску 1) — *Прим. ред.*

<sup>34</sup> Букв. «эпизод состязания» (итал.). — *Прим. ред.*

<sup>35</sup> «Ваш сон мне расскажите вы» («*Erzählt mir euren Morgentraum*» [8, 110]).

Пример 8. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры» (вокальные партии), III/4, [эпизод] после «крещения» [напева] (квинтет), реплика Евы, затем Квинтет, такты 1691-1706 [9, 181-184].

Langsam, doch leicht fließend

Eva

Se - lig, wie die Son - ne mei - nes Glü - ckes lacht, —

Mor - gen vol - ler Won - ne, se - lig mir er - wacht; — Traum der

a tempo

höch - sten Hul - den, himm - lisch Mor - gen - glühn

poco rall

Deu - tung euch zu schulden, se - lig süß — Be - mühn! Ei - ner

rall

a tempo

Eva.

Wei - se, mild und hehr; sollt es hold ge - lingen, mei - nes

Magdatene

Wach, o - der

Walther

Dei - ne Lie - be ließ mir es ge - lingen,

David

Wach, oder träum ich schon so

Sachs *p*

Vor dem Kin - de lieb - lich hold, mocht ich gern wohl sin - gen:

Имя, которое Закс дает мастерскому напеву, содержит в себе все элементы метадрамы, сконцентрированные, как в фокусирующем зеркале: двойная отсылка к искусству и жизни («блаженный» — «selig»), зарождение искусства из переплавленной в творчестве грезы («утра мечта-сновиденье» — «Morgentraum»), герменевтические импликация («значение», «толкование» — «Deut-») и само произведение искусства («напев» — «Weise»). Ева, «милая кумушка» («jüngste Gvatterin»), называет каждый из пяти этих элементов в начале строфы: «selig» («блаженный») в строке 1, «Morgen» («утро») в строке 3, «Traum» («сон», «мечта») в строке 5, «Deutung» («значение») в строке 7, and «Einer Weise» («напева») в строке 9. Так она делает уместный акцент на каждом из них, развертывая долгий лирический период (Пример 8). После этой образцовой и абсолютно понятной презентации названия пятеро участников Квинтета называют эти пять элементов, разумеется, с различной плотностью: Ева и Вальтер пропевают все пять («Ob es nur ein *Morgentraum*? / *Selig deut'* ich mir es kaum. / Doch die *Weise*» — «Был ли это только сон? / Наяву мне снится он... / Песня льется»); Закс — четыре элемента («selig» — «блаженный» отсутствует), а Давид и Магдалена, согласно их статусу в социальной иерархии, участвуют в поэзии Квинтета только с двумя («Morgentraum»).

В драматургической структуре оперы Квинтет, не являясь центром произведения в математическом смысле, создает мощную, уравновешивавшую гармонизирующую силу, после того как метадрама уплотняется до состояния *mise en abyme*, а сложные структуры

проясняются посредством ступенчатой итерации. Однако поскольку Бекмессер, благодаря своему пению, постепенно все больше изолируется (достаточно обратить внимание на цитированные выше ремарки к его Серенаде), то же самое произведение — и даже то же действие — производит также и противоположный эффект *mise en abyme*: обман, порожденный ступенчатыми итерациями посредством бесконечных или парадоксальных зеркальных отражений. Откровенный конфуз Бекмессера вызван кражей оригинальной песни и его попыткой спеть ее на другом уровне как свою собственную музыку.

В сравнении с либретто метаоперы Антонио Гисланцони «L'arte di far libretti» метадрама «Нюрнбергские мастерзингеры» обнаруживает глубокие отличия. Они проявляются также и там, где Вагнер посредством драматургических приемов, — таких как смена уровней или искажение речи — казалось бы, приближается к особенностям метамелодрамы. На самом деле это приближение иллюзорно. В действительности «Нюрнбергские мастерзингеры» отличает поэзия, которая, когда она обнаруживает собственную второстепенность (как это происходит в метаопере), никоим образом не способствует повышению ценности музыки. Таким образом, «Нюрнбергские мастерзингеры» выходят за рамки парадигмы «немецкой национальной оперы» и приобретают универсальную художественную ценность метадрамы, которая является произведением искусства об искусстве. Это действительно «непревзойденный шедевр» Рихарда Вагнера.

*Перевод Ю. С. Векслер*

## Литература

1. Aus Briefen Richard Wagners an Mathilde Wesendonk über die Entstehung der «Meistersinger» // Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare / Mit einem Essay von E. Voss; hrsg. von A. Csampai und D. Holland. Reinbek bei Hamburg — München: Rowohlt; Ricordi, 1981. S. 146-151. (Rororo Sachbuch; 7419).
2. Goehr L. “— wie ihn uns Meister Dürer gemalt!”: Contest, Myth, and Prophecy in Wagner’s *Die Meistersinger von Nürnberg* // Journal of the American Musicological Society. 2011. Vol. 64. No. 1: Spring. P. 51-118.
3. Hanslick E. “Die Meistersinger” von Richard Wagner [1870] // Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare / Mit einem Essay von E. Voss; hrsg. von A. Csampai und D. Holland. Reinbek bei Hamburg — München: Rowohlt; Ricordi, 1981. S. 217-227. (Rororo Sachbuch; 7419).
4. Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe / Hrsg. von A. Nünning. Stuttgart — Weimar: J. B. Metzler, 1998. 593 S.
5. Saße G. Das Spiel mit der Rampe // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1987: Jg. 61. Heft 4: Dezember. S. 733-754.
6. Schäfer-Lembeck H.-U. Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts. Egelsbach — Frankfurt — Washington: Hänsel-Hohenhausen, 1995. 226 S.
7. Voss E. Wagners “Meistersinger” als Oper des deutschen Bürgertums // Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare / Mit einem Essay von E. Voss; hrsg. von A. Csampai und D. Holland. Reinbek bei Hamburg — München: Rowohlt; Ricordi, 1981. S. 9-31. (Rororo Sachbuch; 7419).
8. Wagner R. Die Meistersinger von Nürnberg. Textbuch // Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare / Mit einem Essay von E. Voss; hrsg. von A. Csampai und D. Holland. Reinbek bei Hamburg — München: Rowohlt; Ricordi, 1981. S. 35-139284 S. (Rororo Sachbuch; 7419).
9. Wagner R. Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96. Dritter Aufzug, Anhang (Bearbeitung: Preislied) und Kritischer Bericht / hrsg. von E. Voss. Mainz: Schott Music, 1987. 390 S. (Richard Wagner, Sämtliche Werke; [Reihe A: Notenbände mit Kritischem Bericht im Anhang]; Bd. 9, III).
10. Wagner R. Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96. Erster Aufzug (Vorspiel auch mit Konzertschluß) und Anhang (Konzertfassungen: Versammlung der Meistersingerzunft / Pogners Anrede / "Fanget an!") / hrsg. von E. Voss. Mainz: Schott Music, 1979. 340 S. (Richard Wagner, Sämtliche Werke; [Reihe A: Notenbände mit Kritischem Bericht im Anhang]; Bd. 9, I).
11. Wagner R. Eine Mitteilung an meine Freunde [1851] // Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 4. Auflage. Bd. 4 / R. Wagner. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1907. S. 230-344.