

**Ницше и Вагнер
(Комментарии к четвертому
несвоевременному размышлению)**

I

«Рихард Вагнер в Байройте» можно рассматривать и оценивать с двух точек зрения: вагнерианской и ницшеанской.

Наилучшие знатоки необозримой литературы о Вагнере считают это сочинение Ницше классическим наряду с книгами Чемберлена и статьями Листа¹.

«Отчетливость мыслей», пишет антиницшеанец Чемберлен (R. Wagner, S. 20), «уверенность, с которой всюду, выдвигается существенное, лапидарная сжатость этой небольшой мастерски написанной книги, благородное воодушевление, ее проникающее, и законченная красота стиля заставляют, бесспорно, причислить ее к лучшему, что было когда-либо создано этим странным человеком». В другом месте (S. 88) той же книги Чемберлен называет четвертое Несвоевременное Размышление «бесспорно прекраснейшим сочинением о Вагнере».

Действительно, невозможно было создать более совершенного введения в мировоззрение и в искусство Вагнера. Чтобы написать такую книгу, недостаточно быть гениальным мыслителем и художником слова, недостаточно быть посвященным в искусство звука; эти качества должны были сочетаться с большой любовью к Вагнеру, с пристальным, годы длившимся изучением всего явления вагнеризма и с тем редким ценным, хотя и опасным свойством все наблюдаемое превращать в личное переживание и обратно: все личные переживания выявлять, ставить перед собою и подвергать хладнокровному наблюдению.

В одном наброске письма к Вагнеру во время выхода в свет «Несвоевременного размышления» Ницше признается, что при всем желании он не смог бы справиться с задачей, поставленной в этом сочинении, если бы с 14-летнего возраста не носил в себе того, о чем на этот раз решился заговорить. Итак, со времен безумных отроческих восторгов, почти чрезмерных потрясений, испытанных от драм Вагнера, вплоть до бесстрастного скепсиса (в начале 1874 г.) и отсюда до перепутья (в середине 1876 г.), где зрелый муж отважно, но с болью в сердце и оттого резко вступает на свою антивагнеровскую дорогу, — то есть, около 18 лет тянется обдумывание основных мыслей этого небольшого сочинения.

Несмотря на раннее и притом многостороннее развитие, Ницше не был скороспелым писательским талантом; за то время, как у Шопенгауэра готова была целая философская система, Ницше успел (если не считать стихотворений, различных набросков, лекций и филологических работ) написать только эстетический опыт «Рождение трагедии».

На всех сочинениях Ницше до «Человеческого, слишком человеческого» лежит печать того, что принято называть юношеским идеализмом; в них много наивной восторженности; нет знания реальной жизни; и как странно иногда контрастируют эти черты с неюношескими: глубиной, напряженностью мысли и с первыми, но уже мощными проявлениями психогнозиса, развившегося позднее с невиданною яркостью, и остротою.

Печатается по: *Ницше Ф.* Собрание сочинений. Т. 2. М., 1912. С. 405–421.

¹ Houston Stewart Chamberlain Richard Wagner. Das Drama R. Wagners. Franz Liszt Dramaturgische Blatter II (Tannhauser, Lohengrin, Holiander, Rheingold).

«Рихард Вагнер в Байройте» — самая юношеская из юношеских вещей Ницше: ведь каждое десятилетие индивидуальной жизни имеет свой неповторяемый оттенок; одна и та же, самая внутренняя, наиболее своя мысль до 20, до 30 и после 30 лет продумывается различно; и каждое из этих трех десятилетий наложило свой отпечаток на четвертое «Несвоевременное»; преимущественно же двадцатые годы Ницше, когда он был всецело охвачен деспотическими, исключаящими все остальное, воззрениями Шопенгауэра и Вагнера. Если «Рождение Трагедии» несколько испорчено влиянием (часто отрицательным, ибо неуместным) Шопенгауэра, то многие страницы «Рихарда Вагнера в Байройте» начертаны рукою правоверного вагнерианца, говорящего словами учителя и... лучше учителя: кратче и яснее. Несмотря на различие возрастов более чем в 30 лет, ответное влияние Ницше на Вагнера несомненно; но оно заключалось не столько во внесении новых руководящих идей в систему вагнеризма, сколько в более отчетливом развитии и более строгом обосновании их. Но не надо, да и невозможно точно учесть взаимные влияния учителя и ученика. «Во всех серьезных вещах,— пишет Дейссену Ницше в самый разгар своей дружбы с Вагнером,— каждый человек свой собственный мётров. Что такое дружба? Два человека и один мётров»...

Гениальна страница четвертого «Размышления», где Ницше говорит о конце человечества, о трагическом образе мыслей, с точки зрения которого культура преследует ту цель, чтобы в великий момент гибели всего рода человеческого он согласно слился в единый индивидуум! Кто кому сказал об этой заветной идее? Ницше раньше произнес ее во всеуслышание, Вагнер отчасти повторил ее в своем опубликованном письме Генриху фон Штейну (В. X, S. 320). Замечательны (хотя уже чисто вагнерианские) места, где Ницше противопоставляет условное и естественное в искусстве, а также где проводит различие между индивидуалистической аристократической культурой Возрождения и коллективистической национальной культурой вагнерианства. Замечательно предвозвещение пластики, долженствующей родиться из музыкальной драмы Вагнера, подобно эллинской, путь которой указан Эсхилом. Уже чисто по-ницшеовски гениально передано настроение осеннего вечера, символизирующего трагическое в жизни Вагнера, только в преклонных годах достигшего своей цели; и опять-таки совершенно своеобразное великолепие в изображении действующего симфонического разума Вагнера и совершенно своеобразный прием раскрытия артистической писательской и реформаторской психологии Вагнера, в этих местах все ученическое, правоверно вагнерианское спадает с Ницше, и перед нами бессмертный учитель новой красоты и мудрости. Но рядом с такими рассуждениями и построениями встречаются детские наивности и преувеличения. Ведь можно только с горькой иронией усмехнуться, читая характеристику слушателя в Байройте или о том, как оперная реформа, пусть даже столь великая, что бессмысленная игра преобразована отныне в священную мистерию, может изменить современное культурное человечество; (не превратят ли скорее это человечество и слишком реальный, а не идеальный слушатель в Байройте мистерию обратно в любопытную вокально-инструментально-зрительную забаву?)... Я не вижу преувеличения в том, что Вагнер именуется одним из анти-Александров или сравнивается с Эсхилом (который, кстати сказать, никогда, конечно, и не мечтал о столь могучем вагнеровском действии); далее, пусть подвиг Вагнера похож на первое кругосветное путешествие, но преувеличенным будет сказать, что при этом открыто не новое искусство, а само искусство вообще; утрировано обязательное для исповедующего вагнерианскую догму сомнение в возможности ценного самостоятельного творчества изобразительного и словесного в будущем; к числу преувеличений я отношу также заявления вроде того, что все музыканты до Вагнера говорили несвободным языком или что стихийность поэтической речи Вагнера достойна изумления особенно в виду дряхлости и опустошенности немецкого языка; (это грубый промах, объяснимый лишь ослеплением и желанием еще более возвеличить Вагнера); сюда относится также это неискоренимое шопенгауэровское преувеличение значения музыки; ошибочно и

подсказано полемической целью насмешливое изъяснение архитектурных законов чистой музыки; сюда же относится и партийно-байрейтский намек на «мнимую» самостоятельность Шумана, Брамса и других композиторов, оставшихся вне течения вагнеризма. Начиная со страницы 386, замечается утрировка вагнерианского музыкального антипуризма, запутывание понятия «форма», — одним словом, начало музыкально-декадентской эстетики, от которой Ницше впоследствии решительно отрекся.

Небольшие недостатки и некоторая партийность «Четвертого несвоевременного» не мешают ему конечно быть в целом одною из тех немногих книг, прочтение которых оставляет в мозгу ощущение приятной теплоты, испытываемой от усвоенного решения какой-нибудь трудной математической задачи.

Таково это Размышление с точки зрения вагнерианской или, лучше сказать, проблемы вагнеризма. Каждый, даже ненавидящий Ницше или давший себе зарок не читать его книг, обязан, если он желает ознакомиться с *wagneriana*, прочесть это «Размышление».

II

Но что представляет собою и какое значение имеет это сочинение, если его рассматривать с точки зрения ницшеанской?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо бросить взгляд не только на то, как созидалось четвертое «Размышление», но и на то, что было там и здесь набросано Ницше о Вагнере до плана последнего. Входить в подробный анализ их личных отношений здесь не место; об этом следует говорить во введениях к другим сочинениям Ницше о Вагнере. Однако вовсе пройти молчанием некоторые моменты этой классической трагедии дружбы, не сочиненной, а пережитой двумя величайшими людьми XIX века, также невозможно.

В IX томе (Grossoktav, S. 152 и далее) напечатаны наброски 1871 года к «Рождению Трагедии»; здесь первые попытки Ницше теоретизировать столь поразившее его явление Вагнера, личное знакомство с которым состоялось в конце 1868 года. В этих набросках встречаются идеи, впоследствии развитые и в «Рождении Трагедии», и в «Четвертом размышлении». «Музыка выявляет образную сторону поэзии... С другой стороны, отступает назад мысль: через это происходит то, что мы ощущаем мифически». Или: «Вагнер заканчивает то, что начали Шиллер и Гете»... и т. п. Но уже здесь встречается двойственность в отношении к Вагнеру и всему циклу его идей. Например: «Вагнер имел в виду слушателя испытывающего аффекты, а не чисто-музыкального; сентименталиста, который немедленно глубочайшим образом растроган мифом по чувству контраста».

Дальше IX том содержит *Bayreuther Horizont-Betrachtungen* (Entwurf Sommer 1872); эти наброски относятся к тому времени, когда Ницше собирался прочесть в различных городах Германии ряд лекций о Вагнере, что, однако, не было приведено в исполнение. Здесь заслуживает внимания следующая кардинальная мысль: «Вагнер признает музыку за *боэ мой лобь стиб* немецкую музыку: по ней можно изучить будущее отношение немецкой культуры к другим культурам».

В 1873 году Ницше, придя в отчаяние от равнодушия к возникающему делу Байройта, затевает свои «Несвоевременные Размышления», число которых по первоначальному плану должно было быть более четырех. В том же году он составляет «Воззвание к немецкой нации» («*Mahnruf an die deutsche Nation*»), пессимистическая редакция которого не понравилась делегатам вагнеровских фрейеров; воззвание было поручено составить другому лицу, от чего пришел в негодование не Ницше, а Вагнер, принужденный, однако, уступить². В этом воззвании, намекая на недавнюю победу над

² Ходячее мнение, по которому Ницше сначала только хвалил, а потом вдруг стал только хулить Вагнера, обозвалось, конечно, от невежества и скудоумия; иногда — к этим качествам присоединяется еще

французами, Ницше предлагает немцам показать другим нациям, что они, правда, могут быть страшными и все-таки, чрез напряжение своих высших и благороднейших художественных и культурных сил хотят заставить забыть, что они были страшными...

Далее, когда в начале 1874 года обнаружилось, что предприятие Байройта, было подвинувшееся, близко к окончательному падению, Ницше, желая всесторонне выяснить себе причину этой неудачи, дал перевес своему скепсису и анализу над непосредственным увлечением «байрейтской мыслью» и любовью к ее творцу; отсюда ряд набросков 1874 года, то есть до плана «Четвертого размышления»; здесь (В. Х, Grossoktaw, S. 398 etc.) можно встретить в более мягкой, менее злобной форме многое, изложенное впоследствии в памфлетах «Der Fall Wagner» и «Nietzsche contra Wagner»: Вагнер — замаскированный актер, который знает, что нужно современным неврастеникам: шум, видимость богатства, экстатическое. Но ошибся Вагнер и все еще слишком идеализировал современников. Настоящий музыкант всегда будет относиться к Вагнеру, как к втируше (Eindringling) безо всякого уважения! (ср. это с вышеупомянутым местом о симфоническом разуме Вагнера)... Ницше сомневается в приемлемости искусства Вагнера Германией. (Спрашивается: какой Германией? Современным немецким культурным обществом или будущей «идеальной» германской нацией?)... И вдруг «Что нам за дело до какого-то Тангейзера, Лоэнгринга, Тристана, Зигфрида!» (опять-таки спрашивается, кому это нам?)... Далее Ницше вскрывает противоречия в самом понятии музыкальной драмы, ловит Вагнера на его неудачной (полемиического происхождения) формуле (музыка не цель, а средство для выражения целей драмы); забывает при этом то, что сам говорил в различных набросках и в Рождении Трагедии; забывает, что прежние его тезисы глубже схватывают суть музыкальной драмы, нежели наскоро сделанные определения самого Вагнера. Дальше относительная удачность музыкальной драмы (вообще будто бы невозможной), объясняется тем, что Вагнер — актер и случайно этот актер одновременно и музыкант и поэт. Если принять во внимание, что актерское дарование, по воззрению Ницше, — качество опасное, сомнительное, во всяком случае не высокое, то двойственность Ницше предстанет в особо ярком свете при сравнении того, что он говорит о совмещении в одной душе «Тристана» и «Майстерзингеров» в «Четвертом размышлении» и в этих до него сделанных набросках, где совмещение попросту объясняется актерством. Но этого мало. Колебания Ницше идут так далеко, что даже в набросках к самому «Размышлению» он на двух страницах говорит сначала об актерстве Вагнера в обычном смысле, а затем превращает это в его устах отрицательное свойство в положительное, именно в способность отвлечения даже от времени. Чтобы создать песнь меча, — музыку, которая звучит верою в чудо, надо, говорит Ницше, обладать силою отчуждения (Entausserung) от времени; об этом наши «поэты» даже и не подозревают; когда они изображают чудеса, то мошенничают подобно нашим философастерам, когда последние погружаются в мистику...

Наконец, двойственное отношение к Вагнеру не могло быть вполне устранено даже из самого Размышления. Странно, например, читать о задаче нового искусства: «притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить! Совесть, сознание превратить тем или иным способом в незнание!» (стр. 361), читать эти строки, написанные как бы не по адресу Вагнера, когда в набросках почти тождественное прямо к нему относилось.

И здесь Вагнер называется актером, правда, в том смысле, в каком Гете был живописцем (кстати сказать, большой промах ходячего мнения, рецепированного Ницше!), а Шиллер — народным оратором; резко отрицательное отношение с оттенком презрения к этому дару здесь, конечно, скрыто, однако, цитирован Платон, предлагающий оказывать художнику драмы всяческие почести, но в то же время просить его удалиться за пределы страны. Сопоставляя эти места с теми, где говорится о темной, власти и блеска

пошлость и низость; так некий Чоп утверждает, будто Ницше изменил свое отношение к Вагнеру, обидевшись, что его «Воззвание» было отклонено (см. Max Chop Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst B. V. S. 31 Verlag von Reclam).

ненасытно алчущей личной воле (в каком образе предстала впервые перед Вагнером господствующая мысль его жизни о несравненном действии через театр), и где идет речь о том, как Вагнер изучал слушателя и зрителя, и старался действовать на толпу, а не на отдельных избранных, можно было бы сказать, что Ницше непоправимо проговорился, если бы дальше на выручку не явилось «раскаяние» Вагнера, начавшего творить для себя; это раскаяние, о котором сам Ницше очень скоро совсем забывает, — выражение слишком сильное и явно притянутое для ретуши; что Вагнер изучал толпу и то, что на нее действует, даже, между прочим, оперы Мейербера, — вполне понятно для художника, задавшегося целью создать большой стиль, произведения всенародные, долженствующие обновить дух целой нации, а не вещи для знатоков музыки или для многогранно-культурного меньшинства, слишком популярные темы в «Риенци» или в «Тангейзере» — чересчур маленькие грехи, чтобы раскаяние, даже если его чувствовал сам композитор, могло изменить все его существо и весь план его дальнейших действий; Вагнер в отчаянии уверял себя, что пишет только для себя и близких, на самом же деле мечтал о Байройте и был бы не Вагнером (не драматургом и реформатором, а только симфонистом), если бы не мечтал об этом. Изучив толпу для того, чтобы овладеть ею, он сделал попытку сочетать смелые, широкие, простые очертания с утонченным благородством и сложностью, «грех» его последних великих произведений — как раз обратный: Вагнер был недостаточно прост и популярен в них; толпа его не поняла и долго еще не будет понимать, хотя уже начинает притворяться, будто понимает; а для некоторых переутонченных и культурно утомленных людей он слишком стихичен. «Идеальный» слушатель Вагнера должен быть ему подобен, то есть бесконечно сложен и утончен, но при этом не надломлен и способен воспринять «пятьдесят миров чуждых восторгов», для достижения которых, по словам Ницше (Ессе homo, S. 43), «ни у кого кроме Вагнера не было крыльев»...

Итак, двойственность Ницше в его отношении к Вагнеру очень раннего происхождения; быть может, впервые самому Ницше неясные ощущения ее присутствия были уже в 1869 году, когда Ницше часто виделся с Вагнером в его швейцарском уединении — Трибшене. Во всяком случае, в самой природе Ницше лежала эта колебательность, чрезмерная реактивность; природа же Вагнера с ее прямолинейностью, непоколебимостью, активностью во что бы то ни стало, была с самого начала не вполне ницшевский «Fall»: сперва этот контраст между ними влек Ницше к Вагнеру, но со временем, чем более фиксировались его собственные, от Вагнера отличные черты, тем все более чуждым ему становилось специфически-вагнеровское.

III

«Рихард Вагнер в Байройте» начат в Базеле в феврале 1875 года. Быть может, Ницше чувствовал, что благодаря основательному пересмотру вагнеризма, произведенному им в 1874 г., понемногу исчезает то обаяние, под властью которого он способен был на «нэан» (см. его письмо Эрвину Роде, май 1869 г.); между тем, нельзя было не закончить «Несвоевременных размышлений»; не посвятить одного из них Вагнеру; нельзя было не сочинить плана к открытию байрейтских фестшпилей; к этому его обязывало все, что он получил от Вагнера и его произведений; надо было написать «прощальное письмо»; с другой стороны, ввиду все еще не исчезнувшего колебания, попытаться в последний раз определить ближайшую из возможных для него позиций к вагнеризму, испытать прочность личной связи с Вагнером.

Работа медленно и с большими затруднениями подвигается. В середине мая — перерыв. Ницше болен. В это время начинается съезд вагнерианцев в Байройте, где должны были состояться первые репетиции. Ницше не может приехать. Сестра его утверждает, что он не был искренен, когда писал друзьям жалобы по поводу невозможности приехать в Байрейт: он благословлял тогда свою болезнь, как

благовидный предлог. В конце августа или в начале сентября, может быть действительно (как то думает Елизавета Ферстер-Ницше), под влиянием восторженных писем друзей о весьма удавшихся репетициях, Ницше снова берется за «Размышление» и на этот раз довольно быстро и с подъемом работает до октября. Затем снова бросает работу. Все увеличивающаяся двойственность сказывается в некоторых признаниях. Так, он пишет тогда же, в октябре 1875 г. (см. биографию Елизаветы Ферстер-Ницше. В. II, S. 237): «Мое рассуждение под заглавием «Р. Вагнер в Байройте» не будет напечатано; оно почти готово, но я остался далеко позади того, чего сам от себя требовал; вот почему это рассуждение имеет цену только для меня лично, как ориентировка относительно труднейшего пункта наших переживаний до сих пор. Я не стою над этим произведением и признаю, что мне самому ориентировка не вполне удалась, а, следовательно, не может быть и речи о том, чтобы я мог помочь другим». Приближалось лето 1876 года; в Байройте шли репетиции к фештпилям, которые должны были начаться в августе. Ницше хотел в мае издать то, что написано. Но во время набора он решил докончить «Размышление»; эта работа снова потрясла его здоровье, совсем больной, он не успел бы вовремя выпустить в свет свою «байрейтскую праздничную проповедь», если бы ему не помогал в переписывании и корректировании его ученик Петер Гаст; «Четвертое размышление» закончено в Баденвейлере и вышло в свет в середине июля 1876 года.

Ощущение двойственности в это время было в Ницше настолько сильно, что он боялся, как бы Вагнер и его приближенные ни заметили ее. «Читайте эту книгу», пишет он в одном из сохранившихся набросков июльского письма Вагнеру, «как если бы речь шла не о Вас, а книга была бы написана не мною»; и дальше прибавляет странные слова: «собственно говоря, живым нехорошо рассуждать о моей книге; это нечто для подземного мира». (Биография Е. Ферстер-Ницше).

Заметил ли Вагнер двойственность в присланной ему книге? Я думаю что — да! Вот его ответное письмо из Байройта от 12 июля 1876 года, последнее вообще полученное от него Ницше:

«Друг!

Ваша книга невероятна (ungeheuer!). Откуда только у вас опыт обо мне? (Die Erfahrung von mir). — Приезжайте скорее и приучите себя на репетициях к впечатлению.

Ваш Р. В.»

Мудрее нельзя было ответить в столь кратком послании, кратком не от нежелания сказать больше, от страшного утомления и полного недосуга среди торопливых подготовительных к фештпилям работ. Надо удивляться, что Вагнер нашел время внимательно прочесть книгу так, чтобы все до конца понять в ней: 1) книга именно «ungeheuer», то есть невероятна до ужаса по своей психологической прозорливости; 2) вопрос об «опыте» явно относится к опасным сторонам индивидуальности Вагнера, большею частью верно (оттого, что слегка) отмеченным в книге, двойственность Ницше не в том, что он видел полюсы и противоречия в натуре Вагнера, а в том, что колебался в общем выводе о личности своего старшего друга, что все более склонялся к преувеличению отрицательных сторон, гораздо менее ярко выражавшихся у Вагнера и им в трудном жизненном подвиге почти без остатка преодоленных; 3) Вагнер чуял это колебание, это отклонение от него и оттого торопить друга скорее приехать, чтобы постепенно приучиться к восприятию столь сложного и грандиозного явления, как музыкально-сценическое действие «Кольца Нибелунгов»...

В середине июля Ницше выехал в Байроит совсем больной и расстроенный; преувеличенные надежды и упорное предубеждение попеременно овладевали его душой; на чисто-эстетическое впечатление, получаемое человеком, изошрившимся в восприятии произведений искусства, особенно сценического, и умеющим изолировать это восприятие от случайных, иногда досадных примесей, вносимых в воспринимаемое явление «человеческим, слишком человеческим», на такое впечатление Ницше не был способен. К тому же он четыре года не слышал оркестрового исполнения вагнеровских вещей.

Встречи с Вагнером, неизбежно в то рабочее время мимолетные, не могли вернуть ему бодрую определенность. Два года друзья вовсе не виделись; Вагнер казался сильно изменившимся; Ницше писал «Рихарда Вагнера в Байройте», нося в душе образ могучего художника, уединившегося для творчества, ни о чем не думающего кроме как о «поэме своей жизни», о «Кольце», т. е. Вагнера в Трибшене; Вагнер же в Байройте — импресарио, режиссер, дирижер, раздраженный борьбой с целым рядом всевозможных препятствий и поглощенный множеством внешних забот, походил на портрет, сделанный Ницше до известной степени так, как реальный образ Наполеона во время сражения — на портрет полководца, писанный Давидом; конечно, реальные Вагнер и Наполеон несравненно выше, нежели любые идеализации их; чтобы это видеть, надо уметь не только смотреть, но и закрывать глаза; если Ницше до конца проникся образом Вагнера в Трибшене, Вагнера творящего, если он до конца усвоил себе его идеи, его цели и, его произведения, он должен был оставить без внимания все байрейтские налеты и прорехи, как несущественное...

О том, как Ницше бежал из Байройта еще до окончания репетиций в Клингенбрунн, как он в этой уединенной лесистой местности набрасывал «Человеческое, слишком человеческое», а затем, успокоившись несколько и укрепившись в своей новой позиции, возвратился (вопреки своим письменным заявлениям сестре) к первому циклу в Байройте; как совершенно разочарованный (со слезами на глазах, по словам сестры) вторично и навсегда распростился с городом, в котором он надеялся присутствовать при рождении новой культуры, новой религии, — обо всем этом и о дальнейшем из истории отношений между Ницше и Вагнером здесь уже не место распространяться...

IV

Для оценки «Четвертого размышления» с точки зрения ницшеанской чрезвычайно важно следующее место его (стр. 364 русского перевода): «Наблюдатель, как бы подчиняясь щедрой и богатой натуре Вагнера, тем самым приобщается ее мощи и становится как бы через него могущественным против него».

Итак, в самом «Размышлении» Ницше обронил намек на преодоление Вагнера через самого Вагнера; несколько позднее, в 1878 году, Ницше прямо выразился так: «натура Вагнера делает вас поэтом; вы изобретаете еще высшую природу. Одно из его великолепнейших действий, которое, наконец, обращается против него». Теперь с этим необходимо сопоставить следующие признания. В 1871 году, в ноябрьском письме Орвину Роде, Ницше пишет, что понимает именно музыку Вагнера, когда говорит о дионисическом и что, если только несколько сот человек из ближайших поколений будут иметь от музыки именно то, что она дает ему, то следует ждать совершенно новой культуры; а в 1888 году Ницше уверяет, что вкладывал в музыку Вагнера тот дионисизм, который звучал в его душе; что во всех психологически-решающих местах «Четвертого размышления» речь идет лишь о нем, Ницше; что вместо Вагнера можно не задумываясь, всюду проставить Заратустру или Ницше; что весь образ дифирамбического художника, там изображенный, ни на мгновение не касается вагнеровской реальности; что самая «мысль о Байройте» была только предвкушением «великого полдня» в Заратустре; (Ессе homo S. 68, 69) что таким же образом Платон пользовался Сократом как семиотикой для Платона³. Но задолго до ясно выраженной мысли об аналогии между платоновским Сократом и ницшевским Вагнером Ницше следующим образом коснулся платонизации Сократа. Именно в набросках 1878 г. (Grossoktav В. XI) есть афоризм, озаглавленный: Платонова зависть; «он хочет», пишет Ницше, «конфисковать Сократа для себя. Он пропитывает его самим собою, думает сделать его прекраснее (καλός Σωκράτης), изъять его у всех сократиков, себя определить как дальше живущего (Сократа?); но он

³ Последнее заявление (Ессе homo S. 74) впрочем Ницше относит одинаково и к Вагнеру и к Шопенгауэру; обоим «учителям» он посвятил по «Размышлению», написал по «прощальному письму».

обрисовывает его совершенно неисторически и ставит его на опаснейшую крайнюю грань: как Вагнер это сделал с Бетховеном и Шекспиром». Ницше здесь не прибавляет: «как я это сделал с Вагнером», но утверждает это, как было указано впоследствии.

Что же следует принять: приблизительное тождество Вагнера с образом четвертого Размышления, или приблизительное тождество этого образа с вновь «изобретенной высшей натурой», или приблизительное тождество последней с самим Ницше? Можно ли допустить, что Вагнер в «Четвертом Размышлении» только семиотичен? Что «вагнеровская реальность» никакого отношения не имеет к «дифирамбическому художнику»? Что, может быть, Ницше помимо Вагнера постиг бы непосредственное, чище образ последнего? Внимательно взглядевшись в «Рихарда Вагнера в Байройте», можно указать некоторые отдельные места, где черты Вагнера напоминают черты Ницше, но напоминают не оттого, как это думал поздний антивагнерианский Ницше, что Вагнер ими наделен милостью автора «Размышления», а оттого, что эти черты именно и были общим «метром», сделавшим возможным «дружбу». Есть однородное, не внешнее, а внутренне близкое в детстве Вагнера и Ницше, в ходе их развития (в разносторонности и в нескороспелости); далее общие черты «симфонического разума» и ликования под бременем труднейших проблем; мелькают, наконец, черты Ницше в заключительном параграфе, где характеризуется человек, искомый Вагнером. Но разве это весь Вагнер? Или весь Ницше?

Нет, конечно, «Рихард Вагнер в Байройте» есть замечательная монография о великом художнике; она характеризует Ницше как проницательного критика, историка (ведь предсказанное им значение Вагнера все растет!), как гениального эссеиста. Но с точки зрения ницшеанской, конечно, еще важнее разобраться в том, почему философ Ницше, который, как было показано, чуть ли не с самого начала своего знакомства с Вагнером чувствовал и в набросках обнаруживал двойственность своего отношения к Вагнеру, так однако прилепился душой к нему, что в форме монографии о нем как бы развивал воззрения своего первого философского периода.

В этом докритическом своем периоде Ницше учил, что метафизическая первосущность имеет в гении свое последнее намерение; отсюда, так сказать, метафизическое значение культуры; если ее творцами являются одни гении, то ее целью — другие гении еще высшего порядка и т. д. в поступательном движении; плывет по течению мирового процесса тот, кто, исповедуя культ гениев, способствует развитию такой культуры, которая отвечает этому культу. Отсюда истина, как таковая, не имеет цены, если она безразлична для этой культуры; воззрения же враждебные ей должны быть искоренены из сознания. Что же касается способа философствования Ницше, — то особенно в этот первый период он часто был произвольно-художнический, своего рода символизм.

Каждый из трех периодов философии Ницше имел свою центральную идею или, лучше сказать, трижды перемещался центр ницшеанской идеи. И каждый раз вихревое движение, возникавшее вокруг центра, быстро втягивало всю наличную совокупность знаний, наблюдений, переживаний мыслителя в свою зону. Так обозначались впервые грани владений центральных идей. Но все контуры оставались неясными и изменчивыми. Мысль Ницше слишком стремительна, чтобы терпеливо схематизировать материалы всеобщего культурного сознания, мимоходом небрежно набрасывая теоретические построения, Ницше незаметно переносился в художественное творчество, чтобы там, а не в мире понятий, обрести более устойчивую форму для основной идеи. Такою формою являлся концепируемый им образ типового выразителя данной стадии, проходимой основной идеей. Этот образ — (элемент аполлонический) — был вторичным устремлением к определенности; он высился над зоною и как магнит сдерживал все вобранное в нее, умеряя дионисическую зыбкость очертаний и противодействуя центробежным «сократическим» дифференцирующим движениям.

Дальше для мыслителя-художника возможны следующие пути: концепировать

типовой образ, организовывать содержание своей философии, пользуясь этим образом как эвристическим средством и регулятором, самый же образ очерчивать только попутно и слегка или сразу сосредоточить внимание на самом образе, развертывая все учение, то как иллюстрацию черт этого образа, то как его устремление к еще высшему типу. Так, *Freigeist*, типовой носитель ницшеанской идеи в ее втором фазисе, большею частью остается за сценой, как режиссер; лишь изредка выступает он в индивидуальном образе: *Wanderer*, *Prinz Vogelfrei*; в третьем периоде *Freigeist* превращается в Заратустру, возвещающего сверхчеловека, то есть типового носителя идеи в ее последнем фазисе.

Однако Ницше был не только мыслитель-художник; он был также практик, но лишенный сил и возможности самому преобразовывать жизнь. Эта практическая тенденция, перейдя в действие, сказалась в том, что, не довольствуясь художественными образами типовых носителей, Ницше стремился к полной конкретности, именно: в реальных личностях настоящего или прошлого увидеть самому и заставить видеть других живое воплощение его идеи. Прошло всего несколько лет со дня смерти Шопенгауэра, когда начался рост мировоззрения Ницше; тут же вскоре произошло и личное знакомство с Вагнером; не подлежит сомнению, что «гений» первого периода отчасти списан с обоих. Черты Шопенгауэра явственно различимы уже в лекциях «О будущности наших образовательных учреждений»; черты Вагнера мелькают в «Рождении трагедии». Но затем образ гения постепенно становится более ницшеанским. И вот, приступая к «Несвоевременным размышлениям», Ницше стоял перед странной задачей: сначала носимый им в душе идеальный образ невольно принял черты реальных лиц, теперь предстояла задача изобразить последних так, чтобы, сохраняя реальность, сблизить их с успешным видоизмениться, по-своему индивидуализироваться идеальным образом.

Ницше гораздо вернее, «научнее» решил эту трудную задачу, чем это он сам впоследствии думал (или только заявлял); конечно, всякий биограф, всякий критик, обладающий яркою индивидуальностью, не сохраняет при оценке скучной бесстрастности и не ограничивается в своем труде осторожною передачею объективно-установленного; тем более странно было бы ожидать этого от Ницше, для которого избранные им герои служили живыми символами его чаяний (или его отчаяния, как Давид Штраус⁴).

Итак, с точки зрения ницшеанской, «Четвертое несвоевременное размышление», во-первых, является мерою художественной и научной силы Ницше в начале его тридцатых годов, ко времени вступления его мысли в следующий критический фазис⁵, а, во-вторых, если сопоставить самое сочинение, то есть результат, с тем, как оно созидалось, с развитием отношения Ницше к Вагнеру, отразившимся в упомянутых мною набросках и письмах, то «Рихард Вагнер в Байройте» способен уяснить более нежели другие «Несвоевременные размышления» сложные и переплетающиеся изгибы души Ницше.

⁴ На Давида Штрауса Ницше обрушился руководимый все той же практической целью; ему нужна была антитеза гению: *Bildungsphilister*, но живой, а не вымышленный; он даже уважал Давида Штрауса как историка, и был очень расстроен, когда злые языки донесли ему будто Штраус был так жестоко огорчен «Размышлением», что это ускорило его кончину. А посвящение «Человеческого слишком человеческого» памяти Вольтера разве не указывает на ту же черту Ницше.

⁵ Я называю первый фазис докритическим, второй — критическим, третий — критико-созидательным.