

А. Ф. ЛОСЕВ

Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера

1

В 1918 году А. Блок писал: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества».¹ Для А. Блока это не было просто торжественными и пустыми словами. Он имел в виду совершенно определенную музыку, совершенно определенного композитора (или, во всяком случае, совершенно определенный тип его) и специфически настроенную публику, слушателей такой музыки. Речь у А. Блока шла здесь именно о Рихарде Вагнере.

«Вагнер все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера; его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому — любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже заданий «реальной политики» и потому труднее воплощаются в жизни».²

По мнению А. Блока, Вагнеру были глубочайше известны идеалы духовной свободы. Но в то время как европейское мещанство всегда губило такого рода художников, как раз этого оно и не достигло в случае с Вагнером. Блок спрашивает: «Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?».³

Оказывается, Вагнер, по Блоку, не только создавал красоту и не только любил ее созерцать. Он еще отчаянно сопротивлялся превращению этой красоты в мещанскую и бытовую пошлость. Он умел не только любить, но он умел еще и ненавидеть. «Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже «семи культурных пядей во лбу», и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то «новое», которому суждено будущее».⁴

Эстетика Вагнера и есть эстетика революционного пафоса, который он сохранил на всю жизнь и который с молодым задором выразил еще в 1849 году в статье «Искусство и революция». Идеалом Вагнера, несмотря ни на какие жизненные коллизии, всегда оставалось «свободное объединенное человечество», неподвластное, по словам композитора, «индустрии и капиталу», разрушающим искусство. Это новое человечество, по мнению Вагнера, должно быть наделено «социальным разумом», овладевшим природой и ее плодами для всеобщего блага. Вагнер мечтает о «будущих великих социальных революциях», путь к которым указывает преобразующая роль искусства. Он уповает на

Печатается по: *Лосев А.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 7–48.

¹ *Блок А.* Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // Блок А. Собр. соч. в 12 тт., т. 8. М.; Л., 1936, с. 59.

² Там же, с. 62.

³ Там же, с. 67.

⁴ Там же, с. 63.

человеческую природу, из глубин которой в необъятные просторы «чистой человечности» вырастает новое художественное сознание. Он возлагает надежды на силу «божественного человеческого разума» и вместе с тем на веру в Христа, пострадавшего за людей, и Аполлона, давшего им радость. Подлинная революционность Вагнера в музыке наряду с этими противоречивыми, но устойчивыми мечтаниями, а также его глубокий антагонизм с буржуазно-торгашеской действительностью привели к борьбе вокруг творчества великого композитора, не утихавшей более ста лет.⁵

Ведь никто не мог так виртуозно бороться с пошлостью в музыке и искусстве, как это удавалось Вагнеру. Мещанин никогда не простит того убийственного для него внутреннего надлома, который был совершен творчеством Вагнера. В этом смысле Вагнер никогда не мог стать музейной редкостью; и до сих пор всякий чуткий музыкант и слушатель музыки никак не может отнестись к нему спокойно-академически и исторически-бесстрастно. Эстетика Вагнера — всегда вызов всякому буржуазному пошляку, все равно — музыкально образованному или музыкально необразованному.

Таким образом, нам предстоит сейчас кратко, но по возможности в ясной форме, вскрыть существо эстетики Вагнера и отметить в ней некоторые, хотя и немногочисленные, но все же основные черты.

Прежде чем это сделать, напомним читателям некоторые главные биографические данные Вагнера. Эти данные для наших целей должны приводиться не просто фактографически, но с определенной тенденцией, а именно, в целях выяснения исторического смысла важнейших эстетических устремлений Вагнера. А они были связаны у Вагнера с неудачами и гибелью революционного движения 40-х годов и романтическими представлениями о какой-то другой, отнюдь не буржуазной, но той революции, что обновит и преобразит человечество с помощью нового искусства.

2

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге в семье полицейского чиновника, умершего в год рождения сына. Семья Вагнера, его брат и сестры — все были страстными любителями театра, актерами и певцами. Отчим — Л. Гейер, сам актер, художник и драматург, — поощрял театральные интересы мальчика. Детство композитора проходит в Дрездене, где обосновалась его семья, а в Лейпциг он вернулся только в 1828 году, чтобы продолжать учебу в гимназии и затем в университете. Именно здесь Вагнер начинает серьезно заниматься теорией музыки, гармонией, контрапунктом, готовясь к композиторской деятельности, результатом которой явились его ранняя симфония (1832), первая опера — «Феи» (1833—1834), и пишет статью «Немецкая опера» (1834), в которой уже чувствуются раздумья Вагнера о судьбах оперной музыки.

До 1842 года жизнь Вагнера крайне неустроенна. Он посещает Вену, Прагу, Вюрцбург и Магдебург, где дирижирует в оперном театре и встречает актрису Минну Планер (1817—1866), ставшую в 1836 году его женой. Вагнер дирижирует в театрах Кёнигсберга и Риги, лелея мечту о создании грандиозной оперы на романтический сюжет. В 1840 году он завершает свою оперу «Риенци», посвященную драматической судьбе героя, пытавшегося создать республику средневековом Риме XIV века. Вагнер тщетно пытается поставить ее в Париже, где он появился впервые в 1839 году, после того как ему пришлось тайно, без паспорта покинуть Ригу из-за тяжелых материальных обстоятельств (большие долги и театральные интриги).

Честолюбивые мечты Вагнера завоевать Париж не осуществились. Но зато летом 1841 года он написал там «Летучего голландца», где разработал старинное сказание о вечно странствующем и напрасно ищущем искупления моряке. И хотя возвращение в

⁵ Оценка русскими и советскими исследователями социально-политических позиций Вагнера и их художественное отражение в его творчестве подробно рассмотрены в работе: Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики, № 8. М., 1968, с. 67—196.

Дрезден вместе с женой (1842) без малейших средств и на грани катастрофы было достаточно плачевным, все-таки его оперы «Риенци» и «Летучий голландец» были поставлены в Дрездене (1842—1843).

Увлечение Вагнера романтической оперой на этом не кончается. Наоборот, от декоративной героики «Риенци» и фантастики «Летучего голландца» Вагнер переходит к углубленным проблемам духа, борющегося с иррациональностью губительных чувств и одерживающего победу в сиянии добра, красоты и нравственного долга. Вагнер, занявший к этому времени пост придворного капельмейстера Дрезденского театра, ставит там «Тангейзера» (1845), пишет «Лоэнгрина» (1845—1848), при постановке которого уже в Веймаре дирижирует его новый друг, знаменитый пианист и композитор Ф. Лист (28 августа 1850 года). Десятки лет рука об руку шли эти два великих художника, оказывая огромное благотворное воздействие друг на друга и на музыкальную культуру своего времени. Между прочим, симфонические поэмы Листа наряду с последними сонатами Бетховена оказали большое и уже чисто музыкальное влияние на Вагнера, о чем, к сожалению, пишут гораздо реже, чем этого заслуживает предмет.

Одержимость средневековыми сюжетами, столь любимыми у романтических поэтов (а Вагнер проявлял себя как незаурядный поэт и либреттист собственных опер), ничуть не мешает романтическому, по сути дела, увлечению Вагнера революцией 1848 года и встречам с известным русским анархистом М. Бакуниным, ниспровергавшим в своих безудержных мечтах и неосуществимых планах тиранию европейских тронов. Во имя господства высшей справедливости Вагнер участвует в дрезденском народном восстании 3—9 мая 1849 года, изгнавшем короля из Дрездена. Однако через несколько дней прусские войска разгромили восставших, временное правительство во главе с Бакуниным было арестовано; Бакунин был выдан русским властям, а Вагнер спешно уехал из Дрездена к Листу в Веймар, а затем в Иену, чтобы, наконец, покинуть Германию тайно, с подложным паспортом, добытым для него с помощью все того же Листа.

Так в 1849 году Вагнер очутился в Швейцарии, откуда он сразу же, хотя и ненадолго, совершил поездку в Париж. Его десятилетнее пребывание в Швейцарии (до 1859 года) оказалось чрезвычайно творческим и плодотворным.

Вагнер живет в Цюрихе, находясь в близкой дружбе с богатым коммерсантом Отто Везендонком (1815—1896) и его женой Матильдой (1828—1902), музыкантшей и поэтессой. Вагнер наезжает в Париж и Лондон (1855), дирижируя, зарабатывает на жизнь, но быстро растрчивает на прихоти и роскошь те деньги, которые добывает огромным трудом, и те, которые часто получает в виде субсидий от друзей и покровителей. Жена Вагнера, Минна, совместная жизнь с которой совсем не удалась, тяжело болеет, и болезнь усугубляется ее неуживчивым характером, ревностью к Везендонкам, которые материально помогают композитору и обеспечивают ему независимость.

Еще в начале 1852 года в Цюрихе, когда Вагнер познакомился с семьей Отто Везендонка, Матильда начала брать у него уроки музыки. Взаимоотношения учителя и ученицы постепенно переросли в настоящую дружбу, а затем в глубочайшее чувство восторженной любви. В 1853 году Вагнер написал Матильде «Сонату в альбом», представлявшую собой, по существу, фантазию на темы его опер. Оба они, однако, понимали, что любовь их должна остаться в сфере возвышенно-идеальных отношений, так как строить свое эгоистическое счастье ценой несчастья друга — Отто Везендонка и Минны, хотя и нелюбимой, но законной жены Вагнера, было невозможно и для Вагнера и для Матильды. Матильда Везендонк, примерная мать, заботливая супруга, даже и не скрывала от мужа своего преклонения перед Вагнером, но, наоборот, всячески содействовала тому, чтобы и Отто проникся самыми дружескими чувствами к гонимому композитору и иногда помогал ему денежными субсидиями. Так, например, Отто оплачивал расходы на устройство концертов, где исполнялись произведения Вагнера и Бетховена. По просьбе Матильды Отто в 1857 году купил для композитора вблизи своей виллы небольшой участок земли с домиком, который сам Вагнер назвал «Убежищем» и

который предназначался для его постоянного местопребывания. В этом доме в конце апреля 1857 года Вагнер поселился с Минной, трезвая практичность которой никак не могла примириться с непостижимыми для нее отношениями Вагнера и Везендонков.

Когда 18 сентября 1857 года был закончен написанный в течение нескольких недель поэтический текст «Тристана» и Матильда, обняв Вагнера, сказала: «теперь у меня больше нет желаний», для него наступил миг блаженства. Однако этому блаженству не суждено было продлиться. В начале 1858 года Вагнер отправился на краткий срок в Париж для устройства своих музыкальных дел, а по возвращении в Цюрих его ожидали неприятности. Жена Вагнера, исполненная ревности и подозрений, распечатала одно из писем Вагнера к Матильде и грозила скандалом. Минне пришлось срочно отправиться лечиться на воды, Везендонки тоже уехали, чтобы прекратить досужие сплетни, в Италию, а Вагнер остался один в «Убежище», работая над композицией «Тристана». Но по возвращении Минны разрыв с Везендонками оказался неизбежным. Вагнеру стоило многих усилий убедить Отто в том, что Минна не в состоянии понять высоких и бескорыстных отношений его с Матильдой. Правда, сам Вагнер прекрасно понимал бесполезность и запоздалость этих убеждений. Желая оградить Матильду от дальнейших житейских осложнений, он уезжает в Женеву, а затем в Венецию. Минна отправляется в Дрезден на попечение вагнеровских друзей. Вагнера посещают мысли о самоубийстве. Он ведет горестный дневник, с болью вспоминая далекую возлюбленную, и посылает ей письма, которые Матильда на этот раз возвращает нераспечатанными. Воспоминанием о страстной любви и самоотречении Вагнера и Матильды остались «Пять песен для женского голоса», о которых сам Вагнер писал: «Лучшего, чем эти песни, я никогда не создавал, и лишь небольшое из моих произведений может выдержать сравнение с ними». Вагнер положил на музыку стихи Матильды Везендонк, и эти песни можно считать преддверием к «Тристану и Изольде».

Все это время Вагнер живет «Тристаном», завершая его 8 августа 1859 года, завершая тем самым и свою личную жизненную драму с Матильдой Везендонк. Когда в этот год на краткое мгновение он встречается в Цюрихе с Матильдой, между ними, как вспоминает Вагнер, густой туман, сквозь который едва различимы голоса обоих. «Тристан», поставленный впервые в Мюнхене только в 1865 году, навсегда останется символом великой любви и великого страдания.

Еще не раз Везендонки будут по-дружески ласковы с Вагнером. Но, тем не менее, даже терпение любвеобильных Везендонков иногда истощалось. В 1863 году после чрезвычайно успешных концертов в Москве и Петербурге и после неуспешных концертов в Будапеште, Праге, Карлсруэ, Левенберге и Бреслау Вагнер планирует новую поездку в Россию, занимает под эту поездку много денег на отделку роскошного особняка в Пенцинге под Веной; когда же поездка в Россию расстраивается, а кредиторы грозят Вагнеру судом, композитор оказывается в небывало затруднительном положении. И вот на его отчаянную просьбу к Везендонкам приютить его те вдруг отвечают отказом. Но этот эпизод не помешал Везендонкам быть до конца своей жизни неизменными поклонниками Вагнера и чувствовать глубочайший пиетет к его творчеству. Впоследствии они будут присутствовать на открытии Байройтского театра в 1876 году и с тех пор станут постоянными посетителями вагнеровских фестивалей в Байройте.

Наконец, для цюрихского периода Вагнера, а в значительной мере и для дальнейшего творчества композитора имело большое значение знакомство Вагнера с философией Шопенгауэра (начиная с 1854 года). Однако тема об отношении Вагнера к философии Шопенгауэра настолько важна, что в дальнейшем мы ею займемся специально.

Только после того как миновал цюрихский период жизни и творчества Вагнера, а именно только в Париже в 1860 году, Вагнер получает разрешение жить в Германии, да и то сначала вне Саксонии. Полную же амнистию по ходатайству ряда высоких покровителей Вагнера композитор получает только в 1862 году, когда ему было

разрешено жить в пределах Саксонии, где он не был целых тринадцать лет. Его «Тангейзер» скандально провалился в Париже (1861), и утешением ему служит лишь постановка «Тристана».

Среди горьких раздумий Вагнер создает текст народной немецкой оперы «Нюрнбергские майстерзингеры» (1861—1862), полной энергии и здоровой любви к жизни, в которой прославляются средневековые бюргеры и ремесленники, мастера пения, во главе, со знаменитым поэтом и башмачником Гансом Саксом. Партитура этой оперы была закончена только в 1867 году, а первая постановка была осуществлена в Мюнхене. Здесь проявились любовь Вагнера к родной немецкой старине, уважение к таланту простого народа, гордость за его мастерство и неиссякаемую жизненную силу.

Оперы Вагнера становятся известны в России, куда композитор в качестве дирижера приглашен в 1863 году. Одним из пропагандистов вагнеровской музыки в России оказывается известный композитор и музыкальный критик А.Н. Серов, ставший другом Вагнера. В ближайшие годы оперы Вагнера ставятся и в России: «Лоэнгрин» (1868), «Тангейзер» (1874), «Риенци» (1879).

Вслед за успехом в России судьба Вагнера неожиданно резко изменилась. В 1864 году его посетил в Штутгарте секретарь только что вступившего на престол юного баварского короля Людвига II с приглашением прибыть в столицу Баварии Мюнхен, где Вагнеру была обещана королевская помощь и осуществление самых смелых его надежд. Людвиг II, горячий приверженец, поклонник и заочный ученик Вагнера, тотчас же после своего прихода к власти ставит его оперы, расходуя огромные средства и на строительство специального театра, и на постановку, и на подарки, и на уплату долгов композитора, составляющих к тому времени не менее сорока тысяч гульденов. В 1866 году умирает в Дрездене жена Вагнера, и он женится на дочери Листа Козиме, разошедшейся со своим мужем, учеником Листа и другом Вагнера, известным дирижером Гансом фон Бюловым.

Ганс фон Бюлов (1830—1894), преданный ученик Листа, женился в свое время по просьбе своего учителя на внебрачной дочери его и графини д'Агу Козиме, чтобы дать этому незаконному ребенку положение в свете. Бюлов был глубочайшим почитателем Вагнера и еще в 1857 году вместе с Козимой посещал его в Цюрихе. Когда дела Вагнера в связи с его дружбой с баварским королем начали поправляться и встал вопрос о постановке его опер, Вагнер в первую очередь вспомнил о Бюлове. Тот с радостью согласился приехать к Вагнеру в Штарнберг, близ Мюнхена, и послал туда жену с двумя дочерьми. Здесь и зародилось глубокое чувство, связавшее Вагнера и Козиму Бюлов. Когда враги Вагнера вынудили короля предложить композитору покинуть Мюнхен, и тот отбыл в Швейцарию, Козима, воспользовавшись отъездом мужа, посетила Вагнера в Женеве. В мае 1866 года она совсем переселилась к нему в имение Трибшен близ Люцерна, которое они подыскивали совместно. Бюлов, законный супруг Козимы, оказавшийся жертвой ее безоглядной любви к Вагнеру, пережил тяжелейшую драму: враги обвиняли его в потворстве жене и в том, что он обязан своему влиянию в Мюнхене интригам Козимы, воздействующей через Вагнера на короля. К этому времени у Козимы родились от Вагнера уже две дочери — Изольда и Ева.

Лист тщетно пытался примирить всех близких и дорогих ему людей, и ему ничего не оставалось, как прекратить на несколько лет всякие отношения с Вагнером и дочерью. Зато Вагнер, сидя в Трибшене, диктовал Козиме свою «Автобиографию» (1865—1870) в трех томах и приобрел там еще одного нового поклонника — молодого профессора Базельского университета Фридриха Ницше. Сюда, в Трибшен, тайно приезжал навестить друга баварский король Людвиг II, Сюда же пришло решение суда о расторжении брака четы Бюловых 18 июля 1870 года. Козима, деятельная и непоколебимая, не остановилась перед тем, чтобы перейти из католичества в протестантство ради своего нового замужества. Ее бракосочетание с Вагнером произошло 25 августа 1870 года в церкви Люцерна, в день рождения короля Людвига II. Вскоре, 4 сентября, состоялось крещение

маленького Зигфрида (это был ее третий ребенок от Вагнера), а Вагнер написал в честь Козимы музыкальную поэму «Идиллия Зигфрид», которая поражает глубокой и спокойно-торжественной задумчивостью.

Годы пребывания в Трибшене (1866—1872) были важны не только для личной жизни Вагнера. В Мюнхене за это время поставили «Мейстерзингеров» (1868), «Золото Рейна» (1869) и «Валькирию» (1870). Вагнер закончил свою книгу «Бетховен» (1870) и, самое главное, завершил прерванного одиннадцать лет назад «Зигфрида», одновременно работая над «Гибелью богов», последней частью тетралогии «Кольцо Нибелунга», и обдумывая замысел будущего «Парсифаля».

И вот в 1874 году вся тетралогия «Кольца» (теперь уже в составе «Золота Рейна», «Валькирии», «Зигфрида» и «Гибели богов») была завершена, и стало возможно впервые в цельном виде исполнить ее в 1876 году в специальном вагнеровском театре, построенном в Байрейте, близ Мюнхена, с помощью все того же Людвиг II. На это представление были приглашены из всех стран известнейшие музыканты того времени, в том числе из России официально прибыли П.И. Чайковский и Ц. Кюи, передававшие свои корреспонденции в газеты Петербурга и Москвы.

Со времени сближения Вагнера с Людвигом II многое из его мечтаний в значительной мере осуществилось. У него была семья, любимая жена и дети. Он жил в Байройте на вилле «Ванфрид», подаренной ему королем, бронзовый бюст которого символически возвышался перед фасадом дома. У Вагнера был свой театр, и весь музыкальный мир был изумлен величию его грандиозной тетралогии.

Вагнеру еще оставалось увидеть на сцене своего «Парсифаля» (1882), в котором со всей полнотой зазвучала тема рыцарей св. Грааля, намеченная им еще в «Лоэнгрине». Парсифаль — герой с чистым сердцем и детски наивной душой, — побеждает силы зла волшебника Клингзора, становится врачом физических ран несчастных и исцелителем человеческих душ, вступив в число рыцарей, преданных почитанию св. Грааля (под св. Граалем понималось копьё, которым был пронзен Христос, и чаша с его кровью). Мир зла, обмана и лицемерия рушится под воздействием любви и добра, нравственного долга, ставшего реально осуществленным идеалом сердца, преодолевшего эгоистические страсти.

Вагнер, начавший свой творческий путь с красочной фантастики «Летучего голландца» и романтических порывов «Лоэнгрин», «Тристана» и «Тангейзера», после роковых страстей катастрофического героизма «Кольца» вновь возвращается в лоно средневековой легенды, но уже преображенной светом высшей, отрешенной от земных страстей, духовной и действительно-живительной любви, в «Парсифале». Перед нами великолепное завершение драматического пути великого художника.

Нам рисуется небывалый по своей законченности имманентный для композитора круг его идейно-художественного развития. Миф о Парсифале играет основную роль уже в «Лоэнгрине» (начало 40-х годов), где сам Лоэнгрин является ни больше, ни меньше, чем сыном Парсифаля. Эта же фигура не раз возникала в сознании Вагнера и во второй половине 40-х годов при изучении истории мифа о Нибелунгах. В наброске драмы «Иисус из Назарета» (1848) вагнеровскому воображению несомненно рисуется Парсифаль как предчувствие того, что в конце жизни он будет изображать в третьем и четвертом акте своего «Парсифаля».

Мысль о святом простеце Парсифале появляется у Вагнера также в 1855 году, когда составлялся первоначальный план «Тристана», в самый разгар создания «Тристана и Изольды» (а именно в третьем акте) среди всех мук и отчаяния 1858 года, потому что даже и здесь, на этой стадии глубочайшего пессимизма, жизнелюбивый дух Вагнера все еще мечтает о положительном разрешении тогдашней своей трагической ситуации. Эту мысль он, правда, отверг из-за соображений чисто художественных, чтобы не нарушать единства трагической картины «Тристана и Изольды». Однако уже к этому времени Вагнер продумал и набросал план драмы, специально посвященной просветлению

грешницы Кундри и прославлению небесной чистоты Парсифаля. Имеются сведения и о занятиях Вагнера мифом о Парсифале также и в 1865 году. И только после постановки «Кольца» Вагнер целиком погружается в музыкальную мифологию «Парсифаля». Текст всей драмы был закончен и напечатан 25 декабря 1877 года; инструментовка всей пьесы завершена 13 января 1882 года. Таким образом, идейно-художественная и литературно-музыкальная мифология «Парсифаля» вместе с мифом о св. Граале переживалась Вагнером в течение всей его жизни, начиная с периода романтического «Лоэнгрин». Постановлена драма была впервые и при жизни композитора единственный раз в Байройте 26 июля 1882 года.

А 13 февраля 1883 года Вагнер скончался от разрыва сердца в той самой Венеции, где он когда-то глубоко пережил разлуку с Матильдой Везендонк. Вагнер умер за фортепиано, проигрывая произведения разных авторов и свои собственные, – в тот момент, когда играл партию Дочерей Рейна из «Золота Рейна».

3

Никакой биографический обзор творчества любого великого художника не может дать представление о существе этого творчества. Тем более это нужно сказать о Вагнере, творчество которого представляется каким-то безбрежным морем, плохо поддающимся тем или другим формулировкам. Чтобы провести хоть одну мысль об этом творчестве для вмещения ее в пределы краткой статьи, необходимо ограничить эту безбрежность и выбрать что-нибудь одно, наиболее существенное.

Как мы уже сказали в начале статьи, наиболее существенным для Вагнера является то, что он в большей мере, чем все другие представители искусства XIX века, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира. Мы сейчас остановимся именно на этой мысли, отбрасывая все прочее у Вагнера или подчиняя все именно этой мысли. Но сейчас эту мысль уже невозможно будет формулировать в общем и неопределенном виде, так что тут потребуется от нас весьма внимательный критический подход. Однако и эта центральная особенность вагнеровского творчества все еще слишком обширна и для небольшой статьи тоже требует ограничения и уточнения.

Прежде всего, нам казалось бы чрезвычайно важным сосредоточиться на *эстетике* Вагнера, отбрасывая многие другие, хотя сами по себе и весьма ценные, материалы. Дело в том, что Вагнер был не только композитором, но и весьма плодовитым литератором. Шестнадцать томов его литературных произведений и семнадцать томов писем свидетельствуют о том, что Вагнер с самых молодых лет и в течение всей жизни выступал как писатель по вопросам музыки, и не только музыки, но и всех других искусств. В музыкальной области он не был ни специально теоретиком музыки, ни специально историком музыки. Правда, обозрение литературных материалов Вагнера свидетельствует о его глубоких познаниях в области теории и истории музыки. Нет ни одного композитора прежнего времени, которого бы Вагнер не анализировал, высказывая не только глубокие и меткие суждения, но часто также суждения односторонние, схематические и даже поверхностные, появлявшиеся у него в связи с невероятным увлечением своей собственной доктриной.

В советской литературе имеется довольно обстоятельное и ценное исследование музыкально-эстетических взглядов Вагнера, основанное на анализе не музыкальных произведений самого Вагнера, но именно этих, до чрезвычайности разнообразных, часто запутанных и противоречивых, литературных высказываний Вагнера о музыке. Это исследование принадлежит С.А. Маркусу.⁶ К нему и нужно обратиться тем читателям, которые хотели бы получить обзор фактических высказываний Вагнера о музыке в течение всей жизни композитора.

⁶ Маркус С. А. Музыкально-эстетические воззрения Вагнера и этапы их становления // История музыкальной эстетики в 2 тт. Т. 2. – М., 1968, с. 433—545. Это исследование представляет собой одну из глав книги.

Что касается нас, то, учитывая всю эту литературную фактографию Вагнера, мы хотели бы вникнуть в эстетику Вагнера, прежде всего, на основании изучения его чисто художественных произведений музыки и поэзии. Литературную фактографию Вагнера мы, конечно, будем иметь в виду все время. И без этого никак нельзя обойтись. Однако эстетика самих музыкальных произведений Вагнера настолько своеобразна и настолько далека от его прозаических высказываний, что она требует особого внимания и ясности.

Но требовать полной ясности, теоретической или исторической, от Вагнера, пожалуй, было бы несправедливо. Никто из известных композиторов не писал так много о музыке, как Вагнер. Но в своих литературных высказываниях он является более публицистом, пропагандистом или музыкальным критиком, весьма увлекающимся и мало следящим за логикой своих высказываний. Кроме того, ему ничего не стоило и публично и в частной переписке полностью отказываться от своих прежних взглядов, часто даже и весьма недавних.

Примером такой противоречивости Вагнера может стать его отношение к Фейербаху, философией которого Вагнер был увлечен в конце сороковых годов. И это его увлечение вполне соответствовало тому страстному пылу, с которым Вагнер участвовал в революционных событиях 1849 года. Более того, одному из своих сочинений — «Произведение искусства будущего» (1850) Вагнер предпослал посвящение Фейербаху, считая, что здесь он «с искренним рвением попытался пересказать мысли» философа. Вместе с тем сам Вагнер в одном из писем упоминал, что читал, да и то бегло, лишь третий том Фейербаха. При издании же впоследствии сочинений композитора посвящение Фейербаху было вообще снято. Однако, как бы ни разошлись пути Вагнера и Фейербаха (а они действительно бесповоротно разошлись), Вагнер навсегда сохранил для себя присущий Фейербаху пиетет перед величием природы, как истинной основы бытия, мечты об ее обновляющем воздействии на человека, глубокий интерес к мифу, герои которого от природы сильны своей целостностью. Если иметь в виду не случайные или поверхностные высказывания Вагнера, но его глубинное отношение к религии, то, пожалуй, влиянием Фейербаха можно объяснить неприятие Вагнером тех обязательных форм религии, которые были до него или при нем. Что же касается его подлинной и интимно переживаемой религии, то она, безусловно, была связана у него с чувством надвигающейся катастрофы мира денежного мешка и капитала, символами которой и были его главнейшие и центральные произведения. Однако об этом — ниже.

Наконец, сложно обстояло дело у Вагнера и с твердыми политическими взглядами, в связи с чем большинство знатоков и любителей творчества Вагнера утверждают, что сначала он был революционером, а потом стал реакционером. Это неверно не только по существу. Самое главное здесь то, что подобного рода критики Вагнера опять-таки не учитывают его небывало новаторского мировоззрения, которое никак нельзя свести к каким-либо определенным политическим воззрениям.

Не входя в подробный анализ всех подобного рода взглядов Вагнера (этот анализ читатель может найти в упомянутом выше исследовании С.А. Маркуса), укажем только на один курьез, обнаруживающийся при чтении сочинения Вагнера 1848 года о республике и короле в сравнении с его же работой 1864 года «О государстве и религии». В первом сочинении отменяются сословия и деньги, уничтожается не только аристократия, но вычеркивается и самая память о всех предках, проповедуются всеобщее выборное начало и абсолютное республиканство. И во главе подобной республики у Вагнера стоит король, который объявлен первым республиканцем. Спросим себя: такая ли уж здесь большая разница с прямым монархизмом, который проповедует Вагнером в 1864 году? А все дело в том-то и заключается, что и республику, и отмену сословий, и уничтожение денежного хозяйства, и королевскую власть Вагнер везде понимает вовсе не в традиционном смысле тогдашних буржуазных теорий.

Так, например, чтобы судить о вагнеровской теории денег по ее глубинному существу и по ее глубинной революционной остроте, нужно читать не только трактаты

Вагнера 1848—1850 годов, а нужно читать и слушать его тетралогия 1870-х годов «Кольцо Нибелунга». Здесь вопрос ставится *не просто общественно-политически, но космологически*; и золото трактуется здесь *не просто экономически, но по преимуществу космологически*. Вот в этом-то и заключается подлинная революционная сущность вагнеровского творчества, в сравнении с чем его прозаические общественно-политические и экономические высказывания ранних лет являются только наивными попытками выразить то, что в прозаическом слове невыразимо.

Интересно отметить одно обстоятельство, которое воочию убеждает нас в полной несравнимости прозаических высказываний Вагнера с его главнейшими музыкально-драматическими произведениями. Когда в 70-х годах Вагнер заканчивал свою тетралогия «Кольцо Нибелунга» и мечтал о создании собственного музыкального театра, то объявленная по всей Германии подписка для пожертвований дала самый ничтожный результат. И характерно, что тогдашний канцлер Бисмарк никак не отозвался на ходатайство Вагнера о предоставлении ему государственных средств на построение театра. Ясно, что этого не было бы, если бы вагнеровский монархизм 1864 года на самом деле имел что-нибудь общее с тогдашними буржуазными монархическими теориями. Бисмарк прекрасно понимал, что это не имеет никакого отношения к политике и что для тогдашней восходящей Германии все эти Нибелунги не будут иметь никакого значения. И когда на средства баварского короля Людвига II был построен знаменитый Байройтский театр недалеко от Мюнхена, то Бисмарк не явился даже и на его торжественное открытие в 1876 году с первой постановкой полной тетралогии «Кольцо Нибелунга». А вместо себя Бисмарк прислал императора Вильгельма I, который был известен своим слабохарактерным и безвольным поведением и полной зависимостью от Бисмарка. Конечно, для репутации Вагнера приезд Бисмарка в Байройт был бы несравненно более значим, чем прибытие Вильгельма I. Но рейхсканцлер прекрасно понимал, что тут нет ни грана той монархической и пангерманистской идеи, в пользу которой сам Бисмарк работал целую жизнь. Это наилучшее доказательство того, как всегда были неосновательны обвинения по адресу Вагнера в его якобы приверженности к реакционной политике.

Была единственная коронованная особа, которая глубочайшим образом оказалась преданной творчеству Вагнера. Это — баварский король Людвиг II, настоящий энтузиаст и ревностный почитатель творчества композитора. Но преданность Людвига II Вагнеру, его самая искренняя любовь к нему носили не государственный, а чисто личный характер. Министры же Людвига II всегда возражали против траты миллионов на вагнеровское дело. Поэтому можно сказать, что нашелся только единственный король, который подружился с Вагнером, да и то независимо от всяких монархических или религиозных высказываний композитора.

Вот почему все общественно-политические теории Вагнера нужно понимать совсем не буквально; и вот почему бесчисленные их противоречия и непоследовательности не имеют никакого отношения к музыкальному творчеству Вагнера. В религии Вагнер был таким же, как в области общественно-политической. Многие любители схем подводили «Тристана и Изольду» Вагнера под буддизм, «Кольцо Нибелунга» — под религию древнего германства, а «Парсифаль» — под католичество. На самом же деле, если учесть всю глубину и многообразие художественного творчества Вагнера, то, несмотря на отдельные третьестепенные совпадения, подлинная религия самого Вагнера имеет мало общего с какой бы то ни было исторически известной религией. У него была собственная религия, непонятная буржуазному миру, да и эту религию при известной точке зрения можно даже и не именовать религией.

Споры о том, является ли Вагнер революционером или реакционером и переходил ли он от одного политического мировоззрения к другому, будут совершенно бесплодны до тех пор, покамест не будут учтены полностью его философия и его эстетика, которые даются в его главнейших музыкальных драмах. Вагнер ведь не был философом по профессии, не был он и богословом, не был эстетиком, не был он и политиком, и даже не

был теоретиком музыки. Всех этих вопросов он касался только случайно, исключительно в связи с неопределенно текучей обстановкой жизни, очень часто только публицистически, мимоходом, почти всегда односторонне, а мы бы даже сказали, часто весьма наивно и поверхностно, без всякого стремления к хотя бы малейшей последовательности или системе. Это полная противоположность его чисто музыкальному миру, который он не только с необычайной гениальностью, но также с небывалой оригинальностью и железной последовательностью изображал в течение нескольких десятков лет своей творческой жизни.

Таким образом, то безбрежное море вагнеровских материалов, о необходимости ориентации в котором мы сказали выше, в настоящей работе мы намереваемся специфицировать в следующих четырех отношениях.

Во-первых, нам хотелось бы формулировать хотя бы некоторые, наиболее существенные пункты именно *эстетики* Вагнера. При этом эстетика Вагнера в ее подлинном значении может почерпаться не столько из его литературно-критических высказываний, сколько из его художественного творчества, из его общеизвестных, но еще до сих пор с большим трудом понимаемых музыкальных драм.

Во-вторых, как ни понимать эстетику Вагнера, она никогда не была у него абстрактной или только теоретической. Эстетика у него пронизана чувством катастрофы, которую переживала тогдашняя Европа. Революция, на подготовку которой европейское общество потратило несколько столетий, рухнула, не оставив после себя никаких достаточно глубоких следов и достаточно основательных надежд на будущее. Вагнер глубочайшим образом переживал этот крах революции и даже, больше того, он обобщал революцию до космических размеров, находил и во всем космосе такого же рода революции и с большим восторгом их отображал.

В-третьих, сам Вагнер всегда был весьма деятельной и страстной натурой. Он ни в коем случае не мог ограничиться только созерцанием краха революции и всегда искал выход из него. Но в те времена выход из крушения мелкобуржуазной революции был двойной. С одной стороны, Европа начинала лелеять мечты об идеальном социализме, который в смысле своей научной обоснованности превосходил бы все бывшие до него представления о социализме. Но Вагнер не был социалистом в смысле теории XIX века. С другой стороны, Европа быстро шла к империализму и к превращению мелкобуржуазных мечтаний в грандиозное буржуазно-капиталистическое строение и переустройство всей тогдашней жизни. Но Вагнер не склонялся и к империализму. А выяснение того, чем он был в этом смысле, требует тщательного анализа.

В-четвертых, центральной областью творчества Вагнера оказалось изображение *интимной судьбы* европейского индивидуума, утратившего прежние революционные идеалы и на первых порах не умевшего конкретно представить себе то идеальное будущее, ради которого совершались все революции, а также направление, в котором развивался исторический процесс. Душа этого индивидуума, наделенного необычайно страстной жадной жизни, но познавшего тщету всякого внешнего устройства жизни, в условиях полной неизвестности будущности человечества — вот что привлекало в эстетическом смысле Вагнера, и вот чем Вагнер жил в период расцвета своего творчества.

Вначале он писал романтическую музыку, высшим достижением которой явились «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Но после краха революции он перестал быть романтиком или стал романтиком совсем в другом смысле этого слова. С другой стороны, его положительные достижения, до которых он дошел в своих «Нюрнбергских мастерзингерах» или в «Парсифале», характерны не столько для периода расцвета его творчества, сколько для его последнего периода. Поэтому его «Тристан и Изольда» и «Кольцо Нибелунга», по крайней мере, в рамках нашего кратчайшего изложения, были и остаются наилучшим показателем подлинной эстетики Вагнера, по необходимости основанной не на его революционных или внереволюционных исканиях, но на его пока только еще пророчестве будущей, для него пока еще неясной, но зато обязательно

всеобщей и обязательно страстно ожидаемой революции. Эта эстетика стесненного и безвыходно чувствующего себя индивидуума, распятого между двумя великими эпохами, являлась у Вагнера в первую очередь критикой давно уже дискредитировавшего себя европейского индивидуума и страстными попытками выйти за пределы всякого субъект-объектного дуализма. Попытаться хотя бы отдаленно формулировать эту бездонно трагическую эстетику нам и хотелось бы в нашем изложении.

Вот то, чем мы ограничиваем себя в настоящей работе. Этим и определяется подбор тех вагнеровских материалов, которые нам хотелось бы здесь использовать. В частности, нам придется касаться и таких материалов биографии Вагнера, которые обычно вовсе не принимаются во внимание при изложении его эстетики. А они-то как раз и являются глубоко показательными для того трагически обреченного индивидуума, величайшим изобразителем глубин которого и явился Вагнер в «Тристане и Изольде» и в «Кольце Нибелунга». При этом нечего и говорить о том, что теоретические высказывания Вагнера так или иначе должны учитываться самым серьезным образом. Мы полностью принимаем их во внимание, но эстетику Вагнера строим, прежде всего, на анализе упомянутых выше двух его музыкальных произведений.

4

Если остановиться на *первом* литературно-критическом периоде творчества (1833–1838), его самых юношеских суждениях о музыке, то уже в первой статье, написанной Вагнером в возрасте двадцати одного года, а именно «Немецкая опера» (1834), выставляется тезис, центральный для всего творчества Вагнера и для его эстетики. В этой статье он говорит, что мастером оперы станет только тот, кто будет писать «не по-итальянски, не по-французски, а также и не по-немецки». Уже тут высказана точка зрения эстетического универсализма, с которой Вагнер никогда не расставался, в какие бы односторонности ни впадал в связи с обстоятельствами времени.

Что касается второго периода вагнеровского литературно-критического творчества, который иные называют *парижским* (1839—1842), то здесь мы отметили бы трактат «Паломничество к Бетховену» (1840), где Вагнер объявляет Бетховена с его Девятой симфонией предшественником своей музыкальной драмы и уже набрасывает то, что и останется навсегда в его собственной музыкальной драме.

В 1842 году Вагнер был приглашен капельмейстером ко двору саксонского короля в Дрездене. Из этого *дрезденского* периода творчества Вагнера (1842—1849) мы указали бы, прежде всего, на создание им четырех опер высокого художественного достоинства – «Риенци» (1842), «Летучий голландец» (1843), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1845–1848). Все эти оперы по своему стилю и мировоззрению мало отличаются от тогдашней традиционной романтической музыки. Однако нельзя не заметить того пристрастия к мифолого-героическим темам, которое резко отличало произведения Вагнера от всякой бытовой музыки для увеселения и поверхностной забавы. А этот мифологический героизм нес с собой далеко идущие жизненные обобщения, которые еще более восторжествуют у него в послеромантический период.

В 1848—1849 годах, в кратковременный период дрезденского восстания, Вагнер страстно увлекается революцией, предлагает разного рода невероятные и скоропалительные реформы, а главное, выражает свой революционный энтузиазм и свои крайне наивные политико-экономические взгляды. Вот эти статьи: «Как относятся республиканские стремления к королевству?» (май 1848 года); «Германия и ее князья» (октябрь 1848 года); «Человек и существующее общество» (февраль 1849 года), «Революция» (апрель 1849 года). Сюда примыкают стихотворения «Привет венцам из Саксонии» (май 1848 года) и «Нужда», а также письмо к интенданту королевского театра фон Люттихау. Мы обратим внимание на это письмо, написанное в середине 1848 года,

между первыми указанными у нас сейчас двумя весьма радикальными трактатами, безусловно защищающими революцию.

В письме Вагнер предстает как защитник колеблющейся саксонской монархии: заверяет интенданта королевского театра в своей верности королю, опасается революционных действий масс, предостерегает от революции, сожалеет о своем участии в ней и убеждает, что больше не будет заниматься такими делами.

После знакомства с подобными материалами из биографии Вагнера периода революции, сам собой вытекает вывод о полном легкомыслии вагнеровских суждений того времени. Однако скажем об этом несколько подробнее.

Обычно исследователи выдвигают на первый план участие Вагнера в революции 1848 года. Делается это, однако, большей частью весьма малокритически. Во-первых, это была чисто буржуазная революция, а Вагнер всегда чувствовал себя гораздо выше традиционной буржуазной культуры того времени. Во-вторых же, это участие было достаточно легкомысленным. Сам Вагнер пишет о том, что в то время его волновали уличные толпы, и он бросался в них, сам не зная, почему и зачем. Конечно, у него не было никакой продуманной идеологии; лишь экспансивная и легко возбудимая натура толкала его участвовать в революции, равно как и достаточно быстро от нее отходить. И все же мы должны учитывать, что участие Вагнера в дрезденском восстании 1849 года было, несомненно, реальностью; об этом можно судить по дошедшему до нас в дрезденских архивах делу под названием «Акты против бывшего капельмейстера Рихарда Вагнера в связи с участием его в местном восстании 1849 года».⁷

Эти вагнеровские настроения были весьма кратковременными (1848—1849). По приезде в Швейцарию он стал работать над материалами для своей будущей тетралогии «Кольцо Нибелунга», а также над «Тристаном и Изольдой», музыкальной драмой, оконченной в 1859 году. И неоконченные «Ниbelунги» и драма «Тристан и Изольда» не имеют ничего общего ни с какой буржуазной революцией. Здесь Вагнер проповедовал такую революцию, о которой в те времена едва ли кто-нибудь из деятелей искусства в Европе мог и мечтать.

Наконец, если угодно, то и в самый разгар своих революционных мечтаний Вагнер употребляет такие выражения и строит такие образы, которые весьма ощутимо свидетельствуют о жившем всегда в глубине сознания Вагнера чувстве грандиозности, доходящей до космических обобщений. Правда, в этот период революционных переживаний Вагнера такого рода картины могут нами трактоваться в виде каких-то поэтических метафор, и не больше того. Но если всерьез иметь в виду все последующее развитие Вагнера, его центральные музыкальные драмы, то едва ли будет правильным находить здесь только одну беспредметную поэтическую выдумку. Эти метафоры, которые мы сейчас приведем, можно сказать, почти уже не метафоры, а самая настоящая мифология, в которой все метафорическое мыслится уже не просто условно, но как подлинная субстанция жизни и бытия.

В указанной выше статье «Революция» Вагнер сравнивает революцию с какой-то высшей богиней и так рисует ее образ: «...она приближается на крыльях бурь, с высоко поднятым челом, озаренным молниями, карающими и холодными очами, и все же какой жар чистой любви, какая полнота счастья сияет в них для того, кто дерзает смелым взглядом посмотреть в эти тёмные очи! Она приближается поэтому в шуме бури, вечно омолаживающая мать человечества, уничтожая и воодушевляя, проходит она по земле... возникают руины того, что в суетном безумии было построено на тысячелетия... Однако за ней открывается нам освещенный ласковыми лучами солнца донныне невиданный рай счастья, и там, где, уничтожая, касалась ее нога, зацветают благоухающие цветы, и где еще недавно воздух содрогался от шума битвы, мы слышим ликующие голоса освобожденного человечества!».⁸

⁷ Эти акты переведены на русский язык в кн.: *Грубер Р.* Рихард Вагнер. 1883—1933. — М., 1934, с. 125—126.

⁸ Цит. по: *Маркус С. А.* Указ. соч. С. 473—474.

Невероятная смесь индивидуализма, космизма и мифологии звучит в этом трактате в словах самой Революции, обращенных к угнетенному человечеству: «Я собираюсь уничтожить до основания тот порядок вещей, в котором вы живете, ибо он возник из греха, его цветом является нищета, плодом — преступление... Я хочу уничтожить господство одного над другим... разрушить могущество сильных, закона и собственности... Собственная воля пусть будет господином человека, собственное желание единственным законом, собственная сила только его достоянием... я хочу разрушить существующий порядок вещей, разделяющий единое человечество на враждебные друг другу народы, могущественных и слабых, имеющих право и бесправных, богатых и бедных, ибо он делает из всех только несчастных...».⁹

Грандиозность подобных «революционных» образов Вагнера мало чем отличается от грандиозности основной концепции «Кольца Нибелунга». И если говорить о революционности Вагнера, то он в течение всей своей жизни только и был революционером, хотя каждый раз и в разных смыслах этого слова.

После ознакомления со всеми этими материалами революционных увлечений Вагнера 1848 – 1849 годов читатель получает полную возможность сам ответить на вопрос, чем была революционность Вагнера, какие в ней буржуазные и небуржуазные черты, где в ней политико-экономическое учение, а где полное общественно-политическое и экономическое легкомыслие, где, наконец, зачатки той космической мифологии, из которой в дальнейшем и будет состоять его философско-эстетическое мироощущение.

Здесь мы хотели бы подчеркнуть только одно обстоятельство, которое ни при каких подходах к жизни и творчеству Вагнера невозможно игнорировать. Это обстоятельство заключается в том, что, несмотря на свои теоретические формулы, Вагнер всегда оставался верен какому-то абсолютному идеалу, в жертву которому он приносил как все, что творилось вокруг него, так и все свои весьма изменчивые психологические настроения. В своих революционных сочинениях Вагнер как будто бы склонен к полному атеизму и материализму, и, тем не менее, его вера в идеальное будущее, пусть хотя бы и земное, нисколько от этого не уменьшается, а, скорее, даже увеличивается. Его отношение к христианству до 1848 года положительное, в период 1848—1854 годов отрицательное. Тем не менее, в своем эскизе 1848 года «Иисус из Назарета» он все же находит нечто реальное и для него близкое в этом образе, а именно самоотдание ввиду греховного состояния человечества. Но ведь идея самоотречения яснейшим образом выражена у Вагнера и в «Летучем голландце», и в «Тангейзере», и в «Лоэнгрине», то есть в операх 40-х годов.

Кроме того, эту же идею самоотречения мы найдем и в «Кольце Нибелунга» и в «Тристане и Изольде», то есть в музыкальных драмах 50-х годов. Эта же идея доминирует у него вплоть до «Парсифаля», который создавался за два-три года до его смерти. Когда в окончательном варианте поэтического текста «Нибелунгов» (1852) Брунгильда бросается в костер Зигфрида, а роковое кольцо возвращает в глубины Рейна, то ведь и здесь выступает яснейшим образом не только идея самоотречения, но и та идея искупления мира, которая является сущностью христианства. Что же касается концепции святого Грааля в «Парсифале», то здесь Вагнер выражает не только свое вполне благочестивое отношение к христианской святине, но отношение это вполне благоговейное, и благоговейное в связи с такой же оценкой евангельской священной истории. Впрочем, еще в трактате «Вибелунги» (и это все в том же революционном 1848 году) легенда о св. Граале интерпретируется тоже во вполне благочестивом и даже философско-историческом духе. Точно так же в своих работах 1848–1854 годов Вагнер проповедует примат природы как всемогущего начала и критикует теистическую философию. Но ведь это безразличное, или, лучше сказать, внеличностное, начало торжествует у него и в «Нибелунгах» и в «Тристане», то есть в драмах, противоположных всякому материализму

⁹ Цит. по: *Маркус С. А.* Указ. соч. С. 473—474.

и атеизму. Вагнер еще не расставался с учением о необходимости, принимавшим у него в период революции материалистический оттенок, но становившимся у него учением о судьбе опять-таки в этих же двух драмах.

Поэтому глубочайшим образом будет заблуждаться тот, кто среди всех бесконечных и бурных стремлений Вагнера не ощутит у него того глубочайшего единства его художественных исканий, которое, как мы увидим ниже, всегда сводилось к страстной критике субъект-объективного дуализма, то есть к критике самой основы новоевропейской культуры, и к чувству надвигающейся мировой катастрофы.

5

Итак, после подавления восстания в Дрездене в 1849 году Вагнер ради спасения своей жизни должен был эмигрировать из Германии. Он поселился в Цюрихе, где и прошел швейцарский, или, точнее, *цюрихский* период его жизни и творчества (1849—1859).

В трактате 1850 года «Произведение искусства будущего» у Вагнера уже появляется ряд глубоких идей, которые скоро лягут в основу всего его музыкального творчества.

Здесь мы обратили бы внимание, прежде всего, на рассуждение о сущности искусства, могущего, по мысли Вагнера, полностью отразить, переработать и синтезировать всю жизнь в целом. В жизни и в природе имеется необходимость, но она дана здесь нерасчлененно и бессознательно. Искусство же вскрывает эту необходимость в полной последовательности и системе, наглядно и понятно. Художественное произведение должно быть образом универсальной жизни. Отдельные герои, изображаемые в искусстве, своими подвигами и своей логически, оправданной смертью отражают целесообразность всего миропорядка и сливаются с ним. Здесь Вагнер не употребляет термина «миф». Однако ясно, что изображаемый им универсальный человек уже выявляет в себе всю сущность природы и мира и тем самым, с нашей точки зрения, а в дальнейшем и с точки зрения самого Вагнера, является не чем иным, как именно мифологическим героем.

Одной из центральных идей данного трактата является страстная проповедь единства всех искусств и их окончательного и предельного синтеза. И если сразу не понятно, как это происходит, то Вагнер делает это вполне понятным с помощью своей теории драмы. Именно в драме, где предполагаются сцена и актеры, мы находим слияние поэзии, скульптуры, живописи и архитектуры. Кроме того, настоящая драма обязательно должна быть музыкальной, потому что только музыка способна изобразить человеческие переживания во всей их интимной глубине и только оркестр может дать единую и совокупную картину всего драматически происходящего в жизни и в мире. И все подобного рода мысли Вагнера отныне останутся у него навсегда, до конца его творчества. Мы бы сказали, что, с точки зрения последующего Вагнера, музыкальная драма с ее актерами, певцами и оркестром есть ни что иное, как символ всей космической жизни со всей присущей ей органической и структурной необходимостью.

Наконец, из многочисленных идей трактата можно указать еще на роль *народа*, которая для Вагнера является основной в совершенном искусстве будущего. «Но кто же станет *художником будущего*? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ. Тот самый народ, которому мы только и обязаны еще и сегодня живущим в наших воспоминаниях и столь искаженно воспроизводимым нами единственным истинным произведением искусства, — народ, которому мы обязаны самим искусством».

Необходимо, однако, заметить, что если в этом трактате 1850 года и были остатки революционных воззрений Вагнера, то в письме к Берлиозу 1860 года он уже отмежевывается от революции. По этому поводу мы должны сказать, что Вагнер

отмежевывается не от всякой революции вообще, но от буржуазной революции. Сам же он полон самых глубоких революционных идей, поскольку его музыкальная драма в данном трактате далеко выходит за пределы того, о чем могли мечтать самые смелые музыканты буржуазного мира. Кроме того, приоритет абсолютного искусства и концепцию народа-художника едва ли можно считать революционной идеей в смысле мелкобуржуазного восстания в Дрездене в 1849 году. Вагнер был глубочайшим революционером, но только не в смысле мелкобуржуазных революций XIX века. Его революция — революция, которая должна была смести с лица земли вообще все тогдашние общественно-политические противоречия и мыслилась как глубочайшее преобразование человеческого мира вообще.

В трактате того же 1850 года «Опера и драма» Вагнер несправедливейшим образом обрушивается на всю предыдущую историю оперы, игнорируя все нововведения Глюка и Моцарта, а заодно — на всю предыдущую симфоническую музыку, не исключая Бетховена и Берлиоза. Бетховен, кроме его Девятой симфонии, изображается у Вагнера в таких тонах, которые кажутся какими-то патологическими, а у Берлиоза чудовищно принижаются или прямо игнорируются все его роскошные романтические приемы. По Вагнеру, все это происходит только потому, что до него, до Вагнера, никто не знал, что такое музыкальная драма, и потому никто не мог ее создать.

Что же касается положительных утверждений Вагнера в данном трактате, то здесь впервые, и притом в ясной форме, говорится о *мифологии*. По Вагнеру, рассудок и чувство синтезируются в фантазии, а фантазия приводит художника к чуду; и это чудо в драме есть ни что иное, как ее мифология. Конечно, эта глубочайшая, чисто вагнеровская мысль тоже выражена здесь не слишком четко в философско-эстетическом смысле слова. Вагнер должен был бы говорить не о рассудке, но, скорее, о философских идеях, о широком и глубоком мышлении, а вместо чувства яснее было бы говорить о материально-чувственном или о пространственно-временном осуществлении или воплощении мысли. Термин «чудо» тоже не очень ясен. Но зато возникающее отсюда понятие музыкально-мифологической драмы выражено у Вагнера достаточно понятно, особенно если иметь в виду позднейшие и центральные для его творчества музыкальные драмы.

Особенно интересна третья часть трактата. Здесь у Вагнера много поэтических выражений и много всякого рода логических неясностей. Но если перевести все это учение Вагнера на более понятный язык логики, то можно сказать так.

Все художественное творчество и создаваемый им предмет Вагнер понимает как область любви. Мужским началом для Вагнера является здесь поэтический вымысел, или поэтический образ. Этот образ не может быть единственно решающим в искусстве, потому что он слишком абстрактен и слишком расчленен, слишком не собран в единое и нераздельное целое. Этому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная стихия абсолютной музыки, которая, очевидно, тоже не может стать основой подлинного искусства. Зато это женское музыкальное начало призвано воплощать в себе поэтическую образность и тем самым лишать ее абстрактности, раздробленности и превращать в творческое становление. На первых порах этим детищем является мелодия. Она уже не есть просто поэзия, но все еще находится в горизонтах поэта. Более существенное воплощение музыкального образа происходит тогда, когда бесконечная музыкальная глубина тоже начинает воплощать в себе поэтическую образность. Но тогда вместо мелодии мы получаем уже гармонию, и не гармонию вообще, но такую, которая являет собою вертикальный разряд музыкальной глубины, просветленный и освещенный образами поэзии. Тем самым гармония являет собою уже некоторого рода соотношение мелодических элементов, а это соотношение, поэтически выраженное, есть музыкальная драма. Поэтому музыкальная драма вовсе не есть только поэзия или только искусство слова, как она не есть и просто музыкальное звучание как таковое, не оплодотворенное словом и мыслью, а способное только забавлять и увеселять. Итак, музыкальная драма есть полная нерасчлененность поэзии и музыки, это их

подлинное детище, которое создается в результате акта их взаимной любви и которое есть уже нечто новое, не сводимое ни к поэзии, ни к музыке.

Это наше изложение теории Вагнера не претендует на ее буквальное воспроизведение, которое невозможно ввиду нечеткости выражений, допущенных в этом трактате. Но это есть тот наш анализ теории музыкальной драмы, который, как нам кажется, в понятной и расчлененной форме воспроизводит то, что у самого Вагнера является не вполне понятным и не вполне расчлененным. Ясно, что еще за девять лет до окончания Вагнером его первой музыкальной драмы в собственном смысле слова, то есть до «Тристана и Изольды», законченной, как мы знаем, в 1859 году, здесь, в трактате 1850 года, уже почти полностью сформулировано то, что можно назвать подлинной эстетикой Вагнера, а именно его теория музыкальной драмы. С тех пор уже навсегда эстетика Вагнера останется эстетикой *музыкально-драматической*.

В трактате 1851 года под названием «Обращение к моим друзьям» мы находим увлекательную картину духовного развития Вагнера в предыдущие годы и разъяснение некоторых сторон его творчества, встречавших непонимание и прямую враждебность. Из этого сочинения прежде всего видно, что Вагнера интересовали в революции не просто политический переворот и не просто юридическая и формальная сторона, но только чистая человечность и художественные реформы. И когда он вскоре убедился, что буржуазная революция не преследует целей высокой и чистой человечности, то сразу отошел от революции. «Ложь и лицемерие политических партий наполнили меня таким отращением, что я снова вернулся к полному одиночеству».

Однако никакое одиночество не может быть у художника самоцелью или последним словом. Вагнер, как он сам говорит, искал «чистой человечности», но не мог найти ее в грубых, дробных и противоречивых фактах современного ему лицемерия и постоянно колеблющихся юридических отношений. Вагнер не употребляет здесь слова «обобщение». Но когда он здесь же заговаривает о *мифе*, то делается понятным, что не что иное, как именно *обобщенная человечность*, не мелкая и всегда изменчивая, всегда ненадежная современная человечность, но именно обобщенная человечность привела его к мифу. Он обращается сначала именно к античности и сталкивается там: с этой обобщенной человечностью мифа в аттической трагедии. Но то же самое искание обобщенной человечности, как говорит Вагнер, привело его к родной немецкой старине, и, прежде всего — к общенародному мифу о Зигфриде. «Я сбрасывал с него (то есть с мифа о Зигфриде.— *А. Л.*) одну одежду за другой, безобразно накинутые позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем ее действительные формы, — это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различал нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще».

В свете искания этой чистой человечности Вагнер в данном трактате весьма подробно и интересно рисует историю возникновения его предыдущих опер, что является важным для биографии Вагнера, но второстепенным для характеристики его теоретической эстетики.

Интересно высказываемое Вагнером понимание его брошюры «Искусство и революция» в свете именно этих исканий. Оказывается, что еще до 1848 года он уже понял всю тщету современного ему искусства и все ничтожество как публики, воспринимающей искусство, так и властей, поощряющих это искусство. В этот период он уже чувствовал себя одиноким, и дрезденское восстание 1849 года только укрепило его в сознании полной необходимости духовного одиночества. Также и два других трактата 1850 года характеризуются Вагнером как результат его глубочайшего стремления отвергнуть все существующие формы искусства, и, прежде всего — оперу, и набросать мысли о полном их преодолении. Вагнер здесь прямо говорит: «Я не пишу больше никаких «опер», а свой восторженно переживаемый миф о Зигфриде и Брунгильде он

собирается изобразить не оперно, но, как он теперь говорит, исключительно только в драме, то есть в музыкальной драме.

Весь трактат и кончается у Вагнера планом такой огромной музыкальной драмы, рассчитанной на три вечера, да еще с прологом, для которого тоже понадобится целый вечер. И хотя до последних строк трактата Вагнер не устает бранить современное ему театральное искусство и невозможность достигнуть понимания его творчества у широкой публики, он все же просит своих друзей помочь ему в этом грандиозном деле.

Остальные литературные произведения Вагнера в 50-е годы, то есть в цюрихский период его творчества, не имеют большого значения, поскольку все эти годы Вагнер восторженно предавался собственному литературно-музыкальному творчеству, создавая сначала «Нибелунгов», а потом «Тристана и Изольду». В эти годы Вагнер, можно сказать, почти оставляет всякую чисто литературную деятельность, и мало того, в своих письмах он сам считает все свои литературные трактаты чистейшей ошибкой и говорит, что они для него теперь просто «отвратительны». Не успев прибыть в Швейцарию, он тотчас же прекращает свою литературную деятельность, во многом связанную с революцией, в которую он теперь уже не верит, и составляет план своего грандиозного музыкально-драматического произведения «Кольцо Нибелунга».¹⁰

6

Теперь мы можем приступить к вопросу о том, какое эстетическое мироощущение лежит в основе тетралогии «Кольцо Нибелунга» и как можно было бы здесь формулировать его эстетику. Многие, как мы знаем, было сформулировано самим Вагнером в его литературных произведениях. Этого, правда, совершенно не достаточно, да и сам Вагнер отказался от этих своих литературных произведений. В своем отказе Вагнер, несомненно, слишком увлекается и преувеличивает негодность этих трактатов для понимания его музыки. Но, несомненно, то, что он дал в своей тетралогии «Кольцо Нибелунга», во многих отношениях трудно даже и сравнивать с его музыкальной теорией и публицистикой. Что из этих трактатов перешло к «Кольцу Нибелунга» в качестве непререкаемой эстетической основы?

Мы уже видели, что Вагнер всегда весьма восторженно призывал к музыкальному универсализму. Уже в первой своей статье 1834 года, как мы помним, Вагнера интересует не какая-нибудь отдельная и односторонне национальная музыка. Уже здесь его интересует то, что можно назвать *общечеловеческим* характером музыки. Это, конечно, не мешает пользоваться теми или другими национальными сюжетами. Но они должны трактоваться, по Вагнеру, в духе общечеловеческой проблематики. Далее, в «Кольце Нибелунга», безусловно, осуществлен еще и другой принцип, который раньше противопоставлялся Вагнером фривольному, общедоступному и, как мы теперь сказали бы, мелкобуржуазному содержанию тогдашней традиционной оперы. Сюжет подлинного художественного произведения должен трактоваться в настолько обобщенной форме, чтобы речь шла не о мелочах бытовой жизни, но о предельном обобщении всей человеческой жизни, взятой целиком. По Вагнеру, это значило, что подлинное художественное произведение всегда есть произведение *мифологическое*.¹¹ Это целиком относится к «Кольцу Нибелунга».

Далее, в этом грандиозном произведении целиком осуществились мечты Вагнера о слиянии искусств, и, прежде всего, — о слиянии поэзии с музыкой. В «Кольце» эта теория воплотилась с помощью использования *лейтмотивов*, когда каждая

¹⁰ Подробнее об истории создания «Кольца» мы говорим в нашей работе: *Лосев А.Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8. — М., 1968, с. 144—153.

¹¹ Об обязательном обобщении в мифе явлений природы и общества см. статьи: *Лосев А.Ф.* Мифология // Философская энциклопедия, т. 3. — М., 1964, с. 457; *Его же.* Мифология // БСЭ, т. 16, с. 340.

идея и каждый поэтический образ тут же специфически организованы при помощи музыкального мотива. Так, мы находим в «Кольце» мотив копья Вотана, данный в виде длинного ряда мощно нисходящих звуков, как бы повергающих всякое сопротивление до полного его уничтожения. Так, мы имеем в «Кольце» мотив меча, того богатырского меча, которым пользуется Зигфрид, совершая свои сверхчеловеческие подвиги; этот лейтмотив — мощное и непобедимое взмывание вверх. Он вложен в уста еще самого Вотана, в конце «Валькирии», когда усыпленная Брунгильда остается на горе, окруженной огнем и доступной только Зигфриду, который с мечом пробьется через этот огонь и поцелует разбудит Брунгильду.

Обилие лейтмотивов в «Кольце» часто раздражало противников Вагнера, которые критиковали его музыкальные произведения за то, что они чересчур насыщены философией и что «Кольцо Нибелунга» будто бы вовсе не есть музыка, а только философия. А мы, говорили противники Вагнера (и говорят еще и теперь), вовсе не философы, а музыканты; поэтому мы и не обязаны разбираться во всем этом философском нагромождении лейтмотивов у Вагнера. На это нужно сказать, что вагнеровские лейтмотивы действительно не есть только музыка; и кто подходит к ним исключительно как к музыке, тот лишает себя возможности разбираться в таком произведении, как «Кольцо Нибелунга». Чтобы понимать эстетику «Кольца Нибелунга», его лейтмотивы (а их здесь более девяноста), в самом деле, необходимо понимать все это не только музыкально, но и философски, а вернее, и не музыкально, и не философски, но синтетически, как этого требовал Вагнер. Кроме того, противники Вагнера забывают о том, что лейтмотивы встречаются у многих композиторов и помимо Вагнера, причем у таких, мировоззрение которых не имеет ничего общего с мировоззрением Вагнера.

Так, во всех операх Чайковского и Римского-Корсакова, хотя эти композиторы и являлись противниками Вагнера, постоянно используется метод лейтмотивов; и пришли они к этому методу, конечно, независимо от Вагнера. Снегурочка у Римского-Корсакова имеет свой вполне определенный оркестровый лейтмотив, также Берендей, также Купава, Мизгирь и т. д. Разница между Римским-Корсаковым и Вагнером — только мировоззренческая, но никак не структурно-музыкальная. Поэтому ясно, что противники Вагнера в отношении критики его лейтмотивов совсем не правы.

Наконец, из предыдущих трактатов Вагнера для анализа эстетики «Кольца Нибелунга», несомненно, нужно привлечь и его теорию *музыкальной драмы*. Если чем композиторская практика «Кольца» и отличается от предыдущей вагнеровской теории музыкальной драмы, то только еще более интенсивным проведением его принципов музыкальной драмы, еще более насыщенным и ее содержанием, и ее структурой. Таким образом, уже предыдущие трактаты Вагнера весьма выразительно рисуют эстетику «Кольца Нибелунга» как *общечеловеческую музыкально-мифологическую драму с последовательным и строго методическим использованием определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с ее философской идеей*.

Однако этого еще мало для понимания эстетики «Кольца Нибелунга»; и сейчас мы увидим, что у Вагнера были некоторые основания отказываться от своих прежних музыкально-драматических теорий. Последние оказались теперь для него слишком абстрактными и, значит, малоговорящими. Новые взгляды появились у Вагнера, во-первых, в результате изучения древнегерманского эпоса, трактуемого им теперь не оптимистически, но пессимистически, и, во-вторых, в связи с эстетикой Шопенгауэра, с которой Вагнер столкнулся в 1854 году и не расставался целую жизнь или, по крайней мере, до 1870 года, когда в своей книге о Бетховене он все еще весьма интенсивно использует именно эстетику Шопенгауэра.

С Шопенгауэром Вагнер познакомился летом. 1854 года. К этому времени, как мы знаем, текст всего «Кольца» уже был готов и начато музыкальное оформление этого текста. Уже по одному этому нужно говорить не столько о влиянии Шопенгауэра на

Вагнера, сколько о самостоятельном шопенгауэрианстве Вагнера еще до всякого знакомства с самим Шопенгауэром. Правда, основное произведение Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Вагнер читал и перечитывал много раз и был от него в невероятном восторге. Это необходимо сказать потому, что Вагнер, вообще говоря, не был особенно усердным читателем и почитателем философов. Например, заимствования, сделанные им в период революции из Фейербаха, обычно немилосердно преувеличиваются исследователями Вагнера. Доказано, что из Фейербаха Вагнер читал только «Мысли о смерти и бессмертии», да и то поверхностно. И если что имело значение из философских теорий для Вагнера в период революции, то, скорее, не сам Фейербах, но общее неогегельянское направление (Руге, Штраус, Прудон, Ламене, Вейтлинг). Но никаких неогегельянцев Вагнер и вовсе не читал; равно и мутно-анархическая проповедь Бакунина, на большом влиянии которой на Вагнера тоже настаивают исследователи, по нашему мнению, прошла для Вагнера почти бесследно.

Совсем другое — это отношение Вагнера к Шопенгауэру. И глубина этого отношения обнаруживается в том, что Вагнер вовсе не совпадает с этим философом во всех подробностях, но склонен и к критике его. Да и без этой вагнеровской критики не так трудно заметить много разных отличий вагнеровской эстетики от эстетики Шопенгауэра. В эти годы прямых печатных высказываний Вагнера о Шопенгауэре мы не имеем. Но о его восторженном отношении к этому философу явствуют письма того времени к Листу и Рекелю.

Итак, после ознакомления с философией Шопенгауэра Вагнеру нечего было менять в своем «Кольце Нибелунга», которое кончалось изображением гибели всех обладателей золота Рейна в виде кольца Альбериха и гибелью также и всех богов вместе с их Валгаллой, поскольку боги тоже перешли к незаконному и несправедливому управлению миром при помощи золота. Тем не менее, в тексте «Кольца Нибелунга», где Брунгильда перед самосожжением возвращает роковое кольцо дочерям Рейна, Вагнер все-таки нашел нужным изменить оптимистический вариант слов Брунгильды на пессимистический. До чтения Шопенгауэра Вагнер вложил в уста Брунгильды такие слова: «Племя Богов ушло, как дыхание; мир, который оставлю я, отныне без властителя; сокровище знания моего я отдаю миру. Ни богатство, ни золото, ни величие богов, ни дом, ни двор, ни блеск верховного сана, ни лживые узы жалких договоров, ни строгий закон лицемерной морали — ничто не сделает нас счастливыми; и в скорби, и в радости сделает это только одна любовь».¹² Что это за любовь — Брунгильда не говорит, да и весь текст «Кольца» тоже ничего не говорит на эту тему в положительном смысле. Ясна только отрицательная сторона: новая жизнь будет строиться уже без погони за золотом.

Но вот в 1854 году Вагнер начинает увлекаться Шопенгауэром. И оптимистические слова Брунгильды с упованием на любовь в будущем Вагнер зачеркивает, заменяя их следующей тирадой: «Я не поведу уже более героев во дворец Валгаллы, и знаете ли вы, куда я иду? Я покидаю этот мир желаний; я навсегда ухожу из этого мира иллюзий; я закрываю за собою двери вечности. В тот блаженный мир, где прекращаются желание и иллюзия, к той цели, куда направляется всеобщее развитие, туда устремляется сегодня Видящая, освобожденная от необходимости снова родиться. Знаете ли вы, как я могла добыть благословенный конец всему тому, что вечно? Глубокие страдания любви открыли глаза мне в скорби: я увидела конец мира».¹³ Эти слова Брунгильды есть ни что иное, как переложение мыслей Шопенгауэра, по которому в основе мира лежит бессознательная и злая воля; и, чтобы избавиться от нее, нужно от нее отречься и погрузиться в ничто.

Но здесь интересна и еще одна биографически-творческая подробность. Именно: когда Вагнер при создании своей партитуры дошел до финала «Гибели богов», то он исключил и эти слова Брунгильды. И нетрудно сказать, почему. Произошло это у

¹² Цит. по: *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер, как поэт и мыслитель / Пер. С. М. Соловьева. — М., 1905. С. 194.

¹³ Цит. по: *Лиштанберже А.* Указ. соч. С. 353.

Вагнера, несомненно, потому, что он все время находился во власти созданного им музыкального мифа, но не во власти каких бы то ни было теорий, хотя бы и шопенгауэровских. Для чистой и оголенной теории Вагнер просто не мог найти соответствующих музыкальных приемов. А общий миф о Нибелунгах, как он был развит во всей тетралогии, был ясен и сам по себе, без этого философско-теоретического заключения Брунгильды. По поводу совпадения взглядов Вагнера и Шопенгауэра, не механического, но, как мы сказали, творческого, пожалуй, небезынтересно будет привести и мнение самого Шопенгауэра об опере. Оно во многом совпадает с мнением Вагнера. Шопенгауэр писал: «Большая опера, в сущности, не есть продукт истинного понимания искусства; она, скорее, вызвана чисто варварской склонностью усиливать эстетическое наслаждение разнообразными средствами, одновременностью совершенно разнородных впечатлений и усилением эффекта благодаря увеличению числа действующих лиц и сил, – тогда как, напротив, музыка, как самое могущественное из всех искусств, одна может наполнять открытую для нее душу. Для того чтобы воспринимать ее совершеннейшие произведения и наслаждаться ими, необходимо нераздельное и сосредоточенное настроение, – тогда только можно вполне отдаться ей, погрузиться в нее, вполне понять ее столь искренний и сердечный язык. Сложная оперная музыка этого не допускает. Тут внимание раздвояется, так как она действует на зрение, ослепляя блеском декораций, фантастическими картинками и яркими световыми и цветовыми впечатлениями, кроме того, внимание развлекается еще и фабулой пьесы. Строго говоря, оперу можно было бы назвать немзыкальным изобретением, сделанным в угоду немзыкальным людям, для которых музыка должна быть введена контрабандой».¹⁴

Чтобы разобраться в эстетике Вагнера, в том, как она осуществилась в «Кольце Нибелунга», необходимо понимать, что такое эстетика самого Шопенгауэра, в каких отношениях эстетика Вагнера с ней совпадает и в каких расходится. Если говорить кратко, минуя всякие подробности и тем самым рискуя впасть в некоторого рода банальность, необходимо сказать следующее.

Шопенгауэр исходит из неумолимого и неисправимого хаоса жизни и потому считает, что всем бытием руководит мировая бессознательная воля, ничем не преодолимая и к тому же злая. Однако существует и объективация этой воли. *Первой* такой объективацией является мир идей, представляющих собою уже понятные разуму принципы и законы всего существующего. У Шопенгауэра это вполне платонический мир идей, на который знатоки и любители Шопенгауэра, к сожалению, обращают гораздо меньше внимания, поскольку у самого Шопенгауэра бессознательная воля, лежащая в основе мира, безусловно, изображена более ярко, чем этот мир идей, который является царством чистого интеллекта. *Другая* объективация мировой воли — это мир материи и все составляющие его материальные вещи. Он тоже полон хаоса и бессмыслицы, бесконечных страданий и катастроф; и в нем самое большее, чего можно достигнуть, — это лишь скука. Самоубийство не есть выход из этого мира бессознательной и злой воли, а, наоборот, только еще большее самоутверждение этой воли. Подлинный же выход за пределы мировой воли — это полное от нее отречение, полное отсутствие всякого действия и погружение только в один интеллект, созерцающий эту волю, но не участвующий в ней, то есть то, что Шопенгауэр называет *представлением*. Отсюда и название его главного произведения «Мир как воля и представление». Сама мировая воля ввиду своей бессмыслицы и безобразия не есть что-либо прекрасное и потому не может быть предметом искусства. Но погруженный в себя интеллект, будь то мировой интеллект или человеческий, созерцает эту мировую волю с полной независимостью от нее. И тогда она является музыкой, которая с точки зрения созерцающего интеллекта тем самым представляется основой мира, природы, общества и отдельного человека. Таким образом, музыка, как и вся мировая воля, есть чистая

¹⁴ Там же. С. 329—330.

иррациональность. Но когда эту мировую волю созерцает интеллект, отрешенный от самой мировой воли, он испытывает эстетическое наслаждение. В эстетическом наслаждении, получаемом от музыки, человек, таким образом, обретает единственное жизненное утешение и спасение.

Имея в виду подобное содержание эстетики Шопенгауэра, нетрудно дать уже в более точной форме и эстетику Вагнера в «Кольце Нибелунга».

Общим с эстетикой Шопенгауэра, несомненно, является здесь ощущение мировой основы как чего-то неблагополучного и даже бессмысленного. Общим является также и необходимость отречения от этого вечного и бессмысленного волевого процесса и потому отказ и полное отречение от этой мировой воли и жизни. Общим является, наконец, и стремление найти последний выход путем погружения в чистый интеллект и в получаемом таким образом отрешенном эстетическом наслаждении в музыке. Однако многие знатоки и любители музыки Вагнера, и, прежде всего, сам же Вагнер, не могли свести эстетику «Кольца», а в дальнейшем также и «Тристана» только к эстетике Шопенгауэра.

Уже из упомянутых у нас разных фактов биографии Вагнера видно, что Вагнер был весьма деятельной и страстной натурой, что его музыкальные восторги и сложнейшее музыкальное творчество, всегда требовавшее от него составления огромных и сложных партитур, никогда не мешало его деятельной жизни, не мешало ему постоянно переезжать с места на место и не препятствовало хлопотам о постановке своих музыкальных драм, не мешало искать всякого рода субсидий и тут же пользоваться ими для дела. Эстетика Шопенгауэра, очень близкая ему, сердцем оценивалась им все-таки как философия пассивизма и безвыходного сидения на месте. Тем не менее, Вагнер еще продолжает усиленно выдвигать понятие любви, которое сначала он был не в состоянии раскрыть, но которое все же является венцом его эстетической теории и в «Кольце» и в «Тристане».

Затем, эстетика Вагнера в «Кольце», несомненно, более конкретна, чем у Шопенгауэра, уже по одному тому, что все человеческое, да и мировое зло происходит от того, что люди и боги строят свое благополучие на незаконном использовании нетронутой мощи и красоты мироздания, символом чего является золото Рейна, и золотом этим овладевает один из Нибелунгов, Альберих, который отрекается от любви и прокликает ее. Эта идея уж совсем чужда эстетике Шопенгауэра. И даже когда, осознав всю пагубу золота, гибнут герои и боги, пытавшиеся основать свое блаженство на незаконном овладении этим золотом, и притом погибают в мировой катастрофе, по Вагнеру, остается еще какое-то человечество, о котором сам Вагнер пока еще ничего не может сказать положительного, но которое – и это совершенно ясно – будет строить свою жизнь уже не на погоне за золотом. Ничего подобного нельзя найти у Шопенгауэра. Таким образом, эстетика «Кольца» строится, в конце концов, не на отрешенном музыкальном наслаждении, но на предощущении той будущности человека, которая, по мысли Вагнера, уже лишена всякого индивидуалистического эгоизма.

Наконец, в свете предложенных у нас выше рассуждений, вопрос об *иррациональности* в эстетике «Кольца», на которой заостряют внимание почти все знатоки и любители Вагнера, становится весьма сложным, и тут у Вагнера тоже коренное расхождение с Шопенгауэром.

Правда, и у самого Шопенгауэра его почитатели и непочитатели обычно хватаются, прежде всего, за его учение о мировой бессознательной и злой воле, которая действительно трактована у Шопенгауэра вполне иррационалистически. Однако тут обычно забывают, что у того же Шопенгауэра имеется еще и учение о представлении, которое сам Шопенгауэр понимал в первую очередь как вполне осмысленную объективацию мировой воли в виде мира идей, в виде *мирового интеллекта*, весьма близкого к платоническому учению о царстве идей и о мировом Разуме. Поэтому историческая

справедливость заставляет сказать, что даже и у Шопенгауэра нельзя находить абсолютного иррационализма. Еще менее этого иррационализма в «Нибелунгах» Вагнера.

В самом деле, судьба в «Кольце» есть и даже выступает в виде глубокого символа Эрды. Влечение богов и героев к золоту у Вагнера тоже иррационально, безотчетно и слепо. Захват золотого кольца одним существом у другого тоже происходит вполне стихийно анархо-индивидуалистически. Но все дело в том, что «Кольцо» пронизано определенной идеей, а лучше сказать — целой системой идей. Золото Рейна также далеко от абсолютной иррациональности. Это символ мировой мощи и мировой сущности, наивной, нетронутой и мудрой. Иррациональности в этом символе не больше, чем в любых мировых символах у любых поэтов и музыкантов, желавших изобразить глубочайший центр всего мироздания. Герои и боги, захватывающие это кольцо, действуют у Вагнера тоже вполне сознательно. Они знают, чего хотят, хотя и ощущают полную незаконность этого желания. Брунгильда, перед смертью возвращающая золотое кольцо в недра Рейна, тоже поступает вполне сознательно и даже, можно сказать, вполне логично.

И наконец, Вотан, гораздо более центральная в «Кольце» фигура, чем Зигмунд, Зигфрид, Брунгильда и прочие герои, изображен весьма глубоким и серьезным философом, прекрасно понимающим как всю гибельность индивидуалистического овладения золотом, так и необходимость собственной гибели, поскольку сам он тоже причастен ко всеобщей погоне за золотом. В этом смысле Вотан действительно является фигурой максимально трагической. Но почему же можно утверждать, что эта фигура у Вагнера только иррациональна? Рационального самосознания у Вотана не меньше, чем когда-то бывшего у него иррационального влечения к золоту. Да и сам Вагнер писал в одном из своих писем: «Вотан до мельчайших деталей похож на нас. Он — свод всей интеллигентности нашего времени».

В своей записи 1 декабря 1858 года Вагнер, между прочим, говорит о том, что гениальность нельзя понимать как разрыв между волей и интеллектом, но что ее следует понимать «скорее как подъем интеллекта индивидуума до уровня органа познания совокупности явлений, в том числе подъем воли как вещи в себе, из чего только и можно понять удивительный энтузиазм радости и восторга в высший момент гениального познания». «Я пришел к твердому убеждению, — пишет далее Вагнер в этой же записи, — что в любви можно подняться над стремлением своей личной воли, и когда это полностью удастся, то воля, присущая людям вообще, достигает полного осознания, что на этом уровне неизбежно равносильно совершенному успокоению». Таким образом, о чистой иррациональности в эстетике Вагнера, так же как и о его безоговорочном подчинении Шопенгауэру, говорить не приходится. О том, что Вагнер хочет «исправить погрешности» Шопенгауэра, он сам пишет в своем дневнике 8 декабря 1858 года.

Да и вообще, весь сюжет «Кольца» нужно назвать историческим, или, вернее, *космически-историческим*, но уж никак не одним только иррационалистическим. Вот этого-то историзма найти у Шопенгауэра и нельзя. У Шопенгауэра мир совершенно стабилен; он действительно бурлит у него вечными стремлениями и влечениями, из которых один выход — в царство идей, или интеллекта. Но этот интеллект еще более стабилен и антиисторичен. Вообще в эстетике Шопенгауэра господствует примат природы, а не истории; а природа эта при всей своей вечной подвижности всегда является в своей последней сущности чем-то неподвижным. Поэтому в эстетике Шопенгауэра есть нечто спинозистское, но уж никак не гегелевское и никак не шеллингианское, поскольку и Гегель, и Шеллинг преисполнены чувства историзма в том или ином смысле слова. И вот этого-то историзма у Шопенгауэра нет, а в вагнеровском «Кольце» он есть.

Кроме того, если вдуматься в ту критику оперного искусства, которую мы привели выше из Шопенгауэра, то она, в сущности говоря, тоже противоречит эстетике Вагнера. Правда, со взглядами Вагнера здесь вполне совпадает шопенгауэровская критика художественной пестроты тогдашней оперы, ее составленности из отдельных изолированных номеров, ее поверхностного, забавного и увеселительного характера. Но что

предлагает Шопенгауэр вместо тогдашней оперы? Он предлагает чистую музыку, лишенную всякой поэтической образности и всякой, как часто говорили и говорят, программности. Совсем другое предлагает Вагнер. Энергично отвергая вместе с Шопенгауэром слишком дробное и рационально забавное оперное искусство того времени, Вагнер твердо стоит на почве полного слияния всех искусств, и, прежде всего, — музыки с поэзией. И его «Кольцо» не есть ни симфония, ни соната, ни какой-нибудь торжественный, хотя бы и трагический, концерт для скрипки или фортепиано, но теоретически вполне продуманная и сознательная, а фактически без всякого отклонения в сторону осуществленная *музыкальная драма*. Это тоже выходит за пределы эстетики Шопенгауэра.

На основании всего этого необходимо сказать, что, несмотря ни на какой пессимизм и самоотречение, ни на какое отречение самонаслаждения и, наконец, несмотря ни на какую судьбу, велением которой творятся и погибают все эти индивидуалистически блаженствующие боги и герои, — несмотря на все это, та мировая катастрофа, о которой вещает Вагнер в «Кольце», все же открывает путь к новому развитию человечества и к новым его достижениям уже без роковой погони за золотом.

И поэтому совершенно неожиданно оказывается, что Вагнер, внешне отошедший от революции, отошел, собственно говоря, только от ее узких общественно-политических целей. Он возвел революцию в мировой принцип, в роковую причину гибели всякого мира, который пытается основать себя на беспредельном индивидуализме, на игнорировании общечеловеческого блага, на незаконном, несправедливом, жалком, хотя и художественно красивом, овладении основами мироздания отдельным и бессильным человеком и даже теми же богами, которые тоже пытаются овладеть основой мира только ради своих индивидуалистических вожелений.

Почему мы называем «Кольцо Нибелунга» *пророчеством* революции? Ведь всякий пророк, вещающий об отдаленных судьбах жизни, вовсе не обязан представлять новый послереволюционный мир со всей научностью, системой и полнотой. Этот мир по необходимости рисуется ему в каких-то сказочных тонах, да и сам революционный переворот тоже покамест представляется ему в наивной и мифологической форме. Поэтому, имея в виду мифологическую структуру трагедии мировой жизни у Вагнера, мы с полным правом должны назвать эту грозную весть «Кольца Нибелунга» ни чем иным, как пророчеством невиданного, но по сути дела утопического переворота. Кроме того, при всех своих мифологических обобщениях Вагнер едва ли уж так целиком забывал биографически исходное для него общественно-политическое понимание революции. Во всяком случае, не какому-нибудь комментатору Вагнера, а ему самому принадлежат такие слова: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим страшный образ призрачного владыки мира».

Итак, эстетика Вагнера в «Кольце» есть подлинно революционная эстетика, которой не найти у Шопенгауэра. И эту революционность Вагнера уже нельзя ставить в кавычки. В кавычках для Вагнера было то узкое и местное, а по сути своей мелкобуржуазное революционное восстание, в котором он так неудачно участвовал в Дрездене в 1849 году. Пессимистическая эстетика Вагнера, конечно, этим вовсе не отменяется, поскольку в этой гибели мира по причине его незаконного владения золотом совершенно достаточно безотрадных черт, чтобы считать эстетику «Кольца» пессимистической. Весь этот красивый героизм, эти восторги героической любви, вся прекрасная мощь мировой истории только и могут быть поняты в свете подобного глубинного пессимизма. Но выход из этого пессимизма есть. И этим эстетическим выходом окрашена вся героика «Кольца», подобно тому, как она на каждом шагу окрашена и ее безвыходностью.

Как сказано выше, свою работу над «Кольцом Нибелунга» Вагнер прервал в 1857 году, для того чтобы заняться «Тристаном и Изольдой», музыкальной драмой, которую он написал тоже в свои цюрихские годы (1857—1859). Часто говорят о внезапности этого перехода Вагнера к другой теме или вообще никак не мотивируют этот переход. Мотивы эти были, однако, весьма важны.

Если коснуться внешней стороны дела, то, Вагнер чем дальше, тем больше убеждался в невозможности быстро поставить на сцене такое колоссальное произведение, как «Кольцо», которое потребовало бы четырех вечеров и редчайших по своему богатырскому складу исполнителей. Да и то нужно удивляться, что нетерпеливый Вагнер уже три года работал над «Кольцом» и ничего другого не предпринимал. В 1857 году он, наконец, решил написать что-нибудь более легкое и более доступное — и написал «Тристана и Изольду», наивно думая, что для европейской публики воспринять такую драму будет легче. Но эта драма только по своим размерам оказалась более доступной, так как требовала для своего исполнения только один вечер. Что же касается содержания, то эта новая музыкальная драма оказалась, пожалуй, еще более трудной и еще менее доступной для публики.

Сама тема сказания о Тристане и Изольде для Вагнера не была нова. Она пришла ему в голову еще в 1854 году, не только в период его увлечения Шопенгауэром, но и в разгар работы над «Нибелунгами». Ему не хотелось бросать своих «Нибелунгов», музыкальную партитуру которых он только что начал. Поэтому тему о Тристане и Изольде он тогда и отложил. Но к 1857 году возникли другие, внешние причины для перехода к новой музыкальной драме. Нужно сказать, что обстоятельства его жизни в Швейцарии складывались весьма неблагоприятно. Вагнер нуждался и должен был менять свое жилище, которое было слишком шумным, чтобы он мог спокойно отдаваться своему творчеству. Он чувствовал себя одиноким и несчастным, определенно скучал по Германии, а приехавший к нему его близкий друг Лист только больше пробуждал в нем стремление к нормальной для артиста музыкальной деятельности. Но, пожалуй, самой главной причиной перехода к «Тристану» были два обстоятельства, из которых одно было важнее другого.

Во-первых, Вагнер чем дальше, тем больше углублялся в философию Шопенгауэра. Ему хотелось во что бы то ни стало изобразить безнадежность всех людских стремлений и обрисовать внутреннее тождество любви и смерти. Эта тема была глубоко представлена уже и в «Кольце». Но, как мы сказали выше, «Кольцо» было по преимуществу космически-исторической драмой, а не только драмой внутренних переживаний отдельного индивидуума. Вероятно, в 1857 году Вагнер бессознательно и сам чувствовал себя еще не созревшим до такого колоссального космического историзма, который он хотел изобразить в «Кольце». Недаром «Кольцо», как мы уже знаем, было закончено Вагнером только вначале 70-х годов. Предварительно нужно было еще вникнуть в психологию именно этого отдельного индивидуума, пока еще вне всякого историзма. Этого индивидуума нужно было творчески пережить во всей его покинутости, страданиях и во всей присущей ему необходимости, даже свои глубочайшие и наивысшие переживания любви отождествить с роковой необходимостью смерти. Как художник, переживший эту трагедию индивидуальной гибели, Вагнер смог в дальнейшем расширить эту тематику до космически-исторических размеров. Тут-то и пригодилось сказание о Тристане и Изольде.

Таким образом, если общественно-политическая обстановка является решающей для всякого художественного творчества, то эмигрантская жизнь Вагнера в Цюрихе, в одиночестве, вдали от друзей, вдали от нормальной артистической деятельности, в те моменты европейской истории, когда после крушения революции 1848 года

распространялись волны политической реакции, вызывавшей пессимизм, а порой и отчаяние, естественно, вызывала такой же пессимизм и отчаяние и у самого Вагнера. Для всякого историка музыки и эстетики разработка Вагнером такой тематики, как в «Кольце Нибелунга» или в «Тристане и Изольде», оказывается и вполне естественной, и вполне понятной. Но из нашего предыдущего изложения читатель мог понять, что Вагнер не был ни общественным деятелем, ни политиком по своим наклонностям, и поэтому пессимизм такого художника, конечно, надо характеризовать не только как результат тогдашней общественно-политической обстановки, но учитывать и его подлинные внутренние потребности и чисто личные философско-музыкальные искания.

Во-вторых, Вагнер, как многие считают, вполне «случайно» столкнулся с буддийскими учениями о ничтожестве человеческой личности, да и вообще всей человеческой жизни, и с необходимостью погружения в полное небытие, в нирвану. Конечно, европейский человек середины XIX века уже не мог понимать нирвану просто как небытие или смерть. Личность Вагнера была слишком сложна, чтобы он мог остановиться на этом. Эту нирвану и эту смерть Вагнер понимал как предел наивысшего напряжения жизни личности. А так как в жизни личности для Вагнера главную роль играла любовь, то нирвана и оказалась для него ни чем иным, как слиянием *любви* и *смерти*. И сюжет сказания о Тристане и Изольде опять-таки подходил для этого больше всего.

Несомненное влияние на идеи, выраженные в «Тристане», оказало недолгое занятие Вагнера историей буддизма. В 1856 году Вагнер прочитал книгу «Введение в историю индийского буддизма», откуда он почерпнул для наброска своей так и не написанной драмы «Победители» интересовавший его сюжет об испытании любви и самоотречения. Этот сюжет волновал Вагнера и в дальнейшем, особенно когда ему пришлось расстаться со своей возлюбленной Матильдой Везендонк и в горестном уединении вести венецианский дневник. Именно там 5 октября 1858 года Вагнер опять вспоминает свои занятия буддизмом, но теперь уже в связи с «Историей буддийской религии» Кеппена. Правда, Вагнер называет этот ученый труд «неприятной книгой», полной чисто внешних подробностей об установлении и распространении буддийского культа. Насколько чужд Вагнеру был, по сути дела, именно сам буддийский культ, указывает и тот факт, что присланную ему китайскую фигурку Будды он причислил к «безвкусным», а отвращение его к подарку было столь велико, что он не мог скрыть свои чувства от приславшей этот подарок дамы; об этом Вагнер подробно пишет в той же записи.

Для Вагнера все эти буддийские реликвии есть не что иное, как «гримасы» или «карикатуры» «больного, уродливого мира». И надо приложить огромные усилия, чтобы противостоять этим внешним впечатлениям и «сохранить нетронутым чисто созерцательный идеал». Как видно, Вагнера привлекал как раз чистый, возвышенный идеал истории Будды, его ученика Ананды, возлюбленной последнего, может быть, потому, что сам композитор глубочайшим образом понял невозможность своего соединения с Матильдой в этом мире, полном зла и жизненных превратностей. Оставались мечты о единении в сфере внеличностной, внеэгоистической, возвышенно-духовной. Конечно, Вагнер сознавал, как трудно перевести на язык музыкальной драмы столь благочестивый и сакральный буддийский сюжет, да еще так, чтобы в нем были выражены обстоятельства его личной драмы.

Для самого Вагнера буддийский идеал единения с любимой оказывается абсолютно недостижимым в реальной жизни, так как он художник, который живет фактами жизни, превращая их с помощью искусства в поэтически одухотворенные образы. Вагнер — поэт, живущий настроением, воодушевлением, связан с природой и муками реального бытия. Однако, будучи художником, он не может жить и вне искусства, а значит, и достигнуть истинной свободы в нирване, которая доступна лишь тем, кто, по учению Будды, решительно отвергает все, даже и само искусство.

Поэтому Вагнер находится в плену противоречивых идей и чувств. Разлученный со своей возлюбленной, он пытается удержать хотя бы ее образ, что доступно его великому искусству. Но чем больше погружается он в создание своей художественной фантазии, тем решительнее рвутся его интимные связи с любимой, которая принадлежит миру, как принадлежит миру искусство поэта и композитора. Оказывается, что для любящих нет отречения от мира, а значит, нет ни спасения, ни единения в нирване.

Для безвыходности и драматизма жизненных отношений Вагнера и Матильды Везендонк был непригоден буддийский путь к спасению, но тем сильнее и бесповоротнее назревал сюжет поэтической трагедии Тристана и Изольды с нерасторжимостью любви и смерти.

Необходимые фактические сведения из биографии Вагнера, которые нужно иметь в виду при анализе музыкальной драмы «Тристан и Изольда», мы в общей форме изложили выше. Сейчас нам предстоит обратить внимание на одно обстоятельство, которое у биографов Вагнера часто трактуется слишком формально и из которого очень часто не делается никаких — ни подлинно общественно-политических, ни существенно эстетических — выводов. Рассуждая формально, часто думают, что «Тристан и Изольда» есть просто результат рационального образа мыслей автора, продукт послереволюционной мрачной и пессимистической эпохи. Революция, говорят, не удалась, и потому наступило мрачное отчаяние и политическая реакция. А это и есть сущность вагнеровской драмы «Тристан и Изольда».

Такой подход к драме Вагнера необходимо считать чересчур формальным и неполно рисующим внутреннее состояние Вагнера в период написания «Тристана и Изольды», стиль самой этой драмы, ярко выраженное здесь эстетическое мировоззрение. То, что обычно говорится о неудаче мелкобуржуазных революций первой половины XIX века, о пессимизме, о невозможности для мыслящего индивидуума того времени найти точку опоры и, наконец, о политической реакции тогдашних времен,— это все совершенно правильно; об этом и в нашей работе говорится не раз. Однако было бы грубым вульгарным социологизмом сводить идейно-художественный смысл «Тристана и Изольды» Вагнера только к одним общественно-политическим событиям. Эти события еще надо перевести на язык литературно-музыкального творчества Вагнера, их надо суметь понять как страстный порыв творчества великого композитора и как живой, отнюдь не рассудочно-схематический, интимный аналог того, что совершалось и в самом Вагнере и в его пьесе.

Прежде всего, несмотря ни на какой пессимизм и даже вопреки ему, Вагнер, как, впрочем, и всегда, чувствовал внутри себя никогда не иссякавший источник жизни, никогда не угасавшую веру в жизнь, в ее прогресс и в ее достижения, какой-то бесконечный и неиссякаемый источник творчества, никогда не ослабевавшие искания и веру в любовь как в последнюю опору жизни. Поэтому при создании «Тристана и Изольды» Вагнера обуревали две страсти, которые с обычной и мелкобуржуазной точки зрения являются полными противоположностями, а для Вагнера были чем-то цельным и нераздельным.

Мы имеем в виду небывалое по своей патетичности совмещение чувства *любви* и чувства *смерти* в «Тристане и Изольде». Если не подходить к этой драме глубоко исторически и в то же время глубоко биографически, становится совершенно непонятным, что же тут общего между любовью и смертью, и из-за чего так убиваются Тристан и Изольда, и почему они не находят никакого другого выхода, кроме этого ужасающего синтеза. Но суть дела в том и заключается, что вся реальная действительность в результате общественно-политических катастроф переживалась Вагнером как нечто злое, негодное, дискредитировавшее себя раз и навсегда, от чего можно было уходить только в небытие, только отречься и только прятаться в какие-то никому не доступные и темные углы человеческого духа. С другой стороны, однако, Вагнер никак не мог уничтожить эту бившую ключом жизнь в глубине своего духа, это

страстное желание вечно жить, вечно творить и вечно любить. Вот отсюда и вытекает вся идейно-художественная структура «Тристана и Изольды». Эту музыкальную драму только и можно понять социально-исторически. Но в эту социально-историческую картину входит также и творческая индивидуальность самого Вагнера. Не только философски и теоретически, но и вполне жизненно Вагнер понимал всю ложность европейского индивидуализма и крах субъект-объектного дуализма как результат европейского революционного движения последних десятилетий XVIII и первой половины XIX века.

В результате этого все материалы биографии Вагнера его цюрихского периода прямо-таки вопиют об его одиночестве, покинутости, о безвыходности его положения и полной невозможности создавать такие музыкальные произведения, которые могли хотя бы отдаленно поддерживать мечту Вагнера об их театральной постановке. И, повторяем, в то же самое время здесь неиссякаемая жажда жизни и неиссякаемая творческая страсть любить и быть любимым.

Вот почему личность Матильды Везендонк играла в эти годы в творчестве Вагнера такую небывалую роль. У Вагнера это был не просто бытовой роман. Таких романов можно сколько угодно найти в биографиях любых художников и нехудожников. Нет, это было не только жизненное, но даже и физически ощутимое торжество любви и смерти, которое, впрочем, и биографически принимало совершенно необычные формы. Охваченная таким небывалым чувством, Матильда сумела и своего супруга Отто Везендонка убедить в возвышенности своих отношений с Вагнером. Под влиянием Матильды и сам Отто сделался другом и покровителем Вагнера, строил для него виллы, снабжал его деньгами и вместе с Матильдой до конца своих дней остался страстным почитателем таланта Вагнера. И когда Вагнер женился на дочери Листа Козиме и, уже имея от нее детей, бывал в Швейцарии и встречался с Матильдой, это ощущение слияния любви и смерти никогда у них не иссякало и было совершенно не сравнимо ни с какими бытовыми отношениями.

В заключение этой характеристики «Тристана и Изольды» мы хотели бы отметить на основании высказываний самого Вагнера еще одно обстоятельство, которое часто тоже не выдвигается и которое как раз весьма отчетливо противопоставляет настроения Вагнера периода «Тристана и Изольды» как Шопенгауэру, так и буддизму, о связи с которыми говорят нам биографические источники.

Дело в том, что в музыкальном отношении и Тристан и Изольда изображены у Вагнера как весьма сильные, мощные личности. Это особенно нужно учесть тем, кто слишком сближает эту пьесу с древним буддизмом. Древний буддизм, не веря ни в человека, ни вообще в объективную действительность, был пронизан чувством полного ничтожества всего происходящего. Древний буддизм полностью отрицал эту ничтожную действительность, все слабые и безнадежные порывы человеческого существа, стремясь погрузить всю такого рода слабую и ничтожную действительность в одну бездну небытия. Вопреки этому при слушании музыкальной драмы Вагнера приходится прямо-таки удивляться внутренней силе этих двух героев, стремящихся к нирване. Какая же это нирвана при таком титанизме духа? Тут сказалась не нирвана, а глубочайшее и тончайшее развитие человеческой личности в новое время. Тристан и Изольда уходят в небытие не от своего бессилия, не от своего ничтожества и не от простой невозможности свести концы с концами на земле. Они уходят в это небытие, в эту вселенскую ночь с глубоким сознанием своего тождества с этой вселенской ночью и потому с глубоким сознанием своего величия. Правда, они хотят избежать этого противоположения субъекта объекту, на котором была основана вся европейская культура. Но это не было поражением мелкого субъекта перед великим объектом. Наоборот, это было великой победой бесконечной мощи духа над мелкой и ничтожной человеческой жизнью и богатырским слиянием с тем, что уже выше всякого субъект-объектного дуализма. Изучение дневников и писем Вагнера цюрихского периода убеждает нас, что именно в этом состояло его подлинное эстетическое мировоззрение. Еще нам хотелось бы обратить внимание на один

глубокий символ в «Тристане и Изольде» или, вернее сказать, на символический миф, тоже центральный для всей символично-мифологической концепции этой драмы. Именно: необходимо отчетливо воспринять идею *любовного напитка*, которая, как мы знаем, играет решающую роль в «Тристане и Изольде». Этот любовный напиток вовсе не какая-нибудь детская сказка или досужий вымысел субъективной фантастики. В нем выражено общечеловеческое, неизбывное, никакими силами не уничтожимое стремление вечно любить, вечно жить и вечно творить в любви и в жизни. Эта сила выражена здесь как вполне тотальная, даже не зависящая от разумных намерений человеческого индивидуума. Однако этот фатализм в то же самое время функционирует здесь вполне реалистически. Ведь все законы природы тоже не зависят от отдельного человеческого индивидуума, и в этом смысле они тоже действуют вполне фаталистически. Закон падения тел, например, тоже ведь нельзя отменить, его тоже никак нельзя избежать. И, тем не менее, все механики и физики хватаются за этот закон как за последнюю истину. Вот такой же истиной является и вечное, ничем не уничтожимое стремление человека любить и действовать по законам любви. Мы бы сказали, что это гораздо более реалистический закон человеческой жизни, чем то бесконечное море человеческих страстишек, в которых часто человек видит свою настоящую свободу. Тристан и Изольда абсолютно свободны, и их никто не принуждал любить. А так как смерть является законом для всего живого, то поэтому и нам не приходится удивляться, что любовь и смерть, взятые в своем последнем обобщении и пределе, тоже есть нечто целое и нераздельное, а к тому же еще и блаженнейшее и свободнейшее для обоих героев драмы Вагнера. Свобода, блаженство, наслаждение, смерть и фаталистическая предопределенность — вот что такое любовный напиток, так гениально изображенный у Вагнера.

В конце концов, эстетика Вагнера периода расцвета его творческой деятельности или, вернее, его эстетическое мировоззрение, рассмотренное социально-исторически, есть не что иное, как исповедь души новоевропейского индивидуума, пришедшего к своей последней катастрофе в связи с катастрофой буржуазной революции. Этот индивидуум уже проделал ложный путь абсолютного противопоставления субъекта и объекта, но, преисполненный своими неосуществленными, но все еще чудовищными силами жизни, он достиг у Вагнера всеобщей сверхиндивидуальной слитости, пророчески вещающей об общечеловеческой, а не буржуазной революции.

8

Наша задача, выраженная темой этой работы, собственно говоря, может считаться законченной. Однако ввиду того, что мы останавливались только на самом главном, надо хотя бы кратко указать на существование еще и других вагнеровских материалов, относящихся к этой теме. Выше мы уже назвали четыре первых периода творчества Вагнера — первоначальный (1833–1838), парижский (1839–1842), дрезденский (1842–1849) и цюрихский (1849–1859). Более полное изложение должно было бы захватить еще и годы скитания после Цюриха (1859–1865), трибшенский период (1866–1872) и мюнхенский, или байройтский, период (1872–1883). Однако соответствующих литературных произведений Вагнера мы здесь касаться не можем в связи с планом настоящей вступительной статьи.

С. А. Маркус, материалы которого мы использовали выше, проделал огромную работу по формулировке не только бесконечных противоречий, неправильной самокритики у Вагнера, но и несправедливой оценки им творчества многих композиторов, которых мы теперь чтим так же, как и самого Вагнера, а, кроме того, его постоянно колеблющегося, то резко отрицательного, а то и резко положительного отношения к религии, монархии и взглядов на соотношение искусства с прочими областями культуры. И тем не менее С. А. Маркус в конце концов все же не мог не сделать вывода об

отвращении Вагнера к капитализму и не мог не отметить тех революционных выводов, которые сам Вагнер делал исходя из своей даже наиболее религиозной и наиболее христианской драмы «Парсифаль».

С. А. Маркус пишет: «Можно ли сказать, что как человек и как художник Вагнер под конец жизни примирился с капиталистической действительностью? Нет, этого сказать нельзя. Немецкий музыковед Вернер Вольф справедливо указал, что не только антикапиталистическая идея «Кольца Нибелунга», но и идеи «Парсифаля» были Вагнером «решительно противопоставлены основным тенденциям господствующих агрессивных кругов в Германии»... Общеизвестное высказывание Вагнера, в котором он пытался как-то объяснить свой поворот к христианской мистике «Парсифаля», содержит уничтожающий приговор капиталистическому обществу как миру «организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием...».¹⁵

Таким образом, вольное или невольное пророчество будущей, но уже никак не буржуазной революции, при всех уклонах и шатаниях вагнеровской мысли и художественной деятельности, все же остается у композитора основной и неопровержимой идеей всего его и музыкального, и поэтического, и литературно-критического творчества.

¹⁵ Маркус С. А. Указ. соч. С. 539—540.