

Э. ИЛЬЕНКОВ

Заметки о Вагнере

(фрагмент)

Обыкновенно Вагнера представляют себе как автора ярких, блистательно оркестрованных симфонических эпизодов — полета валькирий, заклинания огня, шороха леса и т. п. поражающе красочных картин. Это представление складывается совершенно естественно у всякого, кто знакомится с творчеством Вагнера по концертам, по радиопередачам, особенно по нашим, да еще подкрепляется комментариями наших музыковедов, ссылающихся, к тому же, на такие авторитеты, как Чайковский. Тот, как известно, видел в Вагнере непревзойденного мастера оркестровки, а все остальное в его творчестве считал скучным, неинтересным и бесперспективным — продуктом схоластического мудрствования. Вагнер-де варварски относился к человеческому голосу, к вокальным партиям, в итоге разрушил естественные оперные формы в угоду своим нелепым теориям о «синтезе искусств» в музыкальной драме, — теориям, которые, по мнению искусствоведов, оказались нежизнеспособными и не оправдались в практике дальнейшего развития искусства и только мешали-де самому Вагнеру полностью реализовать свой талант оперного композитора.

Это представление и связанные с ним музыковедческие рассуждения имеют очень мало общего с действительным Вагнером, с сущностью его искусства и со всем тем, что он на самом деле натворил в практике и теории. Оно столь же односторонне, глупо и ничего не объясняет, как, например, представление о Льве Толстом как о писателе, который очень умело изображал сцены охоты, русские пейзажи и батальные сцены... и ничего более.

Такое представление хотя и не неверно (мастером оркестровки и контрапункта он действительно был непревзойденным, и достижения его в этом плане повлияли на всю мировую музыку настолько, что всегда сразу можно сказать: это написано *до* Вагнера, а это — после него; в этом смысле Вагнер — такой же рубеж в развитии мировой музыки, как и Бах), но самого главного оно в нем не отражает. И чтобы вообще быть в состоянии правильно воспринимать его музыку, от такого представления надо отказаться раз и навсегда. Иначе девяносто процентов его музыки вообще пройдет мимо ушей и, слушая его драму, человек будет скучать, томиться и ждать: когда же, наконец, кончатся речитативы и начнется симфонический эпизод. А чисто симфонических эпизодов у него не так уж и много — они почти все заиграны в концертах и надоели.

На самом деле «теории», реализованные в его творчестве, вовсе не были результатом схоластического мудрствования. Сами по себе они — очень естественный и очень яркий рефлекс эпохи. Притом, эпохи весьма серьезной и содержательной. К тому же, дело обстояло совсем не так, будто Вагнер сначала придумывал теорию, а затем реализовывал ее в музыке и текстах своих трагедий. Его теории просто были очень четким и острым выражением того, что он делал в качестве поэта и композитора. Но объяснять его творчество только его теориями никак нельзя. И то, и другое объясняется совсем другой системой фактов — той самой действительностью, к которой был органически слеп и Чайковский, и многие другие профессиональные музыковеды.

Печатается по: Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал. Избранные статьи по философии и эстетике. М.: Искусство, 1984. С. 333–343.

Наиболее умные из писавших о нем (Р. Роллан, Т. Манн, Б. Шоу) видели в нем совсем другое. Есть даже совсем противоположный, по сравнению с узкомузыковедческим, крен в его понимании – когда его рассматривали, прежде всего, как философа. «Философия жизни» считала его своим предтечей. Экзистенциалисты на каждом шагу цитируют его стихи; фрейдисты видели в нем художественно высказанный гениальный психоанализ; сторонники Шопенгауэра – художественного интерпретатора его философии, и пр. И все это в нем, по-видимому, действительно есть. Неслучайно на Западе о Вагнере-философе написано больше, чем о Вагнере-музыканте, причем о философе не меньше, чем о Гегеле.

При всем том сам он как теоретик написал почти столько же, сколько Гегель и, уж во всяком случае, больше, чем Фейербах и Шопенгауэр. И это само по себе представляет большой интерес.

Но ясно, что его музыкальные трагедии интереснее и богаче, чем то, что он написал в качестве теоретика и философа.

Такой иронический ум, как Б. Шоу, без всякой иронии, на полном серьезе, ставит его рядом с Марксом – по всемирно-историческому смыслу и значению его творчества. Он говорил, что Вагнер в качестве теоретика сказал человечеству то же самое, что сделал Маркс в качестве теоретика, а именно: не больше не меньше, чем закономерность крушения цивилизации, основанной на власти золота, на базе товарно-денежных отношений. Он-де показал абсолютную неизбежность ее внутреннего разложения, логику этого разложения, однако не с помощью строгих понятий, а с помощью столь же строгих по своей необходимости чувственно-эмоциональных образов, их движением, их эволюцией, их развитием, совершающимся через столкновения, как внешние, так и внутренние – психологические.

Ставить или не ставить Вагнера рядом с Марксом по его действительному историческому вкладу – решение этого вопроса мы оставляем на совести английского драматурга, но вернее Шоу, по-моему, никто не указал на действительный ключ к пониманию всего его творчества. И не только «Кольца», где это выступает прямо, и даже разъясняется словами, текстом, но и таких вещей, как «Тристан и Изольда».

(Кстати, забавный факт. Один из биографов Шоу познакомился с ним в библиотеке Британского музея так: он обратил внимание на странного человека, который изо дня в день изучал параллельно два фолианта: «Капитал» и партитуру «Тристана»...)

Вагнер действительно в своем художественном творчестве решал своими средствами те же самые проблемы и антиномии, которые разрывали Европу XIX века и по-разному выражались в разных сферах сознания, теоретической и художественной культуры. То есть, почвой, на которой вырос Вагнер, были события действительно всемирно-исторического значения: буржуазное преобразование экономических, политических и т.п. условий жизни человеческого индивидуума, с учетом тех перспектив, которые это преобразование прорисовывает для этого индивидуума.

На протяжении всей своей жизни Вагнер разделял все главные иллюзии этого процесса, придавая им предельно острое художественное выражение, переживая последовательно крах этих иллюзий, ища новые точки опоры и приходя к новым иллюзиям.

Поэтому его творчество оказалось своеобразной «Феноменологией духа» всего XIX века — процессом последовательной смены одних состояний этого духа другими, причем каждое из этих состояний есть не что иное, как предельно остро обобщенный и крайне типичный способ мироощущения человеческого индивидуума, втянутого в мясорубку буржуазно-капиталистического преобразования всех отношений между людьми.

При этом Вагнер все эти стадии пережил лично, пытаясь каждый раз дать себе строго рациональный отчет в том, что происходит. Делая это, он все время обращался к самым значительным философским системам своего времени. Миновал он только марксизм. Левогегельянство (Д. Штраус), Фейербах, Штирнер в бакунинской редакции, в сочетании с «истинным социализмом», с Руге и Гессом, затем — Шопенгауэр в сплаве с кое-какими идеями Ницше и, наконец, — как финал и тупик этой линии развития,— соединение буддизма с христианством. Человеком он был весьма импульсивным и увлекающимся и разделял все эти способы мироощущения и миропонимания целиком и полностью.

На этой почве и вырос весь грандиозно сложный вокально-оркестровый язык Вагнера с его совершенно потрясающей внутренней напряженностью — тот самый аппарат средств выражения, о котором Р. Роллан говорил, что он «заряжен миллиардами вольт». Весь его трагически-исторический пафос, который то разражается громами и молниями невероятной силы, то сразу же после разряда энергии стихает в состоянии полного безволия и беспросветного уныния и всегда в конце концов разрешается в смерть, как в некое единственно блаженное состояние, как в идеал состояния духа, где царит абсолютное молчание, абсолютный покой и мрак — Мировая Ночь в «Тристане».

Поэтому вся система его образов движется между предельно контрастными полюсами, а самая типичная форма развития музыкальной ткани — это постепенное нарастание звуковой напряженности ритмов, интонаций, сложности оркестровой ткани, неустойчивости гармонических отношений, контрапунктических контрастов и пр., — постоянное нагнетание до предела и дальше всякого предела... Кажется, все доведено до предела напряжения нервов, восприятия слушателя, даже просто его барабанных перепонок. Но нет: Вагнер находит способы еще более увеличивать напряжение, еще болезненнее взвинчивать нервы — не громкостью и мощностью медной группы, так трагизмом текста, не остротой оркестровки, так ритмами, и т. д. и т. п. Это та самая его «неумеренность» в средствах выражения и выразительности, которую часто обзывали «безвкусицей», пренебрежением ко всем правилам «нормального» человеческого восприятия и пр., и пр., гигантоманией...

И все это нарастает, нарастает и нарастает, чтобы в конце концов с грохотом низвергнуться в бездну, в безмолвие, в небытие... По дороге, правда, он делает остановки, дает отдохнуть на островках безмятежного счастья, но при этом все время напоминает, что это только минутная остановка на пути к еще более грандиозным ураганам, то дающим о себе знать где-то на заднем плане зловещими тембрами, то глухими ритмами в басах, которые расходятся с плавно льющимися верхами и пр., — в общем, всегда находит тысячи способов, так сказать, «отразить» ощущение покоя и уравновешенности...

Музыкально, например, весь «Тристан» построен совершенно намеренно (это показывает формальный анализ его музыкальной ткани с точки зрения школьных, азбучных принципов гармонии) как постоянное накопление гармонической «неустойчивости» звучания. Есть жесткие формальные законы соединения звуков, по своей строгости подобные учению о модусах силлогизмов; на них-то и основывается вся система так называемого «ладового звучания» — до мажор, си минор, ля-бемоль мажор и т. д. Любая мелодия может быть отнесена путем чисто формального анализа к одной из тональностей. При этом переход из одной тональности в другую происходит опять-таки по жестким правилам. Они достаточно абстрактны, чтобы давать простор самым разнообразным сочетаниям, но в то же время достаточно определенны, чтобы категорически запрещать, как нечто абсолютно антиэстетическое, некоторые способы соединения мелодии с аккордовым сопровождением, или два последовательно звучащих аккорда, или две мелодии в контрапункте. Эти правила говорят о том, что звучания, построенные по определенному принципу, «естественно» тяготеют к определенным же другим звучаниям и, наоборот, активно «отталкивают» неродственные им созвучия. По этим правилам известные звуковые комплексы «разрешаются» в другие. В «Тристане»

Вагнер намеренно не дает музыкальной ткани «разрешиться» в такой аккорд, который создавал бы впечатление «законченности», «завершенности» музыкальной фразы. Мелодически-гармоническая структура, кажется, вот-вот готова разрешиться по формальному правилу в спокойный, завершающий аккорд, который звучал бы как точка в конце фразы. Но вдруг музыка делает какой-то на первый взгляд совершенно неожиданный и капризный поворот, никак не объяснимый с точки зрения строго формальных правил перехода из одной тональности в другую, — и звучание делается снова неустойчивым, требующим какого-то другого завершения. В итоге вся музыка «Тристана» оказывается с точки зрения школьных правил сочетания тональностей каким-то грандиозным парадоксом. Рассечению на ладовые элементы она явно не поддается. Чайковский обозвал за это музыку «Тристана» «пакостными хроматизмами»... «Тристан» и на самом деле ломает всю ладовую, тональную систему построения музыкальной ткани. Это — первое сочинение так называемой «атональной» музыки. Но здесь это не каприз, а выражение сознательно реализуемого замысла. И только в финале, в знаменитой «Смерти Изольды», Вагнер дает музыке разрешиться в долгожданный «спокойный» аккорд. Тот самый аккорд, наступить которому как бы «мешали» всевозможные препятствия, лежащие вне формальной структуры музыкальной ткани, — то это внешний поворот событий, то «капризный», но эмоционально оправданный изгиб в настроении действующих лиц, то контрастное столкновение таких настроений... В итоге с точки зрения формальной это — фатальный парадокс, а с точки зрения более широкой — как раз наоборот. Р. Роллан, например, категорически оценивает «Тристана» как самое высокое и правдивое выражение, которое мировое искусство сумело найти такой теме, как любовь....

Теперь, после этих предварительных соображений, коротко о том, что такое «Кольцо нибелунга». В творчестве Вагнера — это средоточие всех его художественных и теоретических принципов, дело всей его жизни. Писал он его двадцать шесть лет, а вынашивал — еще дольше.

По внешней, сюжетно-образной канве — это попытка свести воедино всю северногерманскую мифологию (вовсе не только «немецкую»), выявить ее художественно-образный смысл. Но почему именно «миф»? На этот счет у Вагнера были самые продуманные соображения. Дело в том, что весь пафос его творчества питался той самой старинной иллюзией, которую разделяли многие великие художники, в том числе Л. Толстой. Заключается эта иллюзия в том, что будто бы средствами искусства можно переделать мир. Не мир в смысле «вселенной», а мир человеческих взаимоотношений: стоит только преобразовать психологию современников, перестроить систему их нравственно-эстетических принципов — и они изменят и внешние отношения друг к другу...

Но для этого-де нужно воздействовать на самые глубинные корни всей многообразно разветвленной психологии. Мифология, по Вагнеру, — это и есть как раз такая форма сознания, в которой в течение столетий, и даже тысячелетий, откристаллизовывались самые общие принципы видения мира, характерные для «народа в целом». В виде мифа народ-де и дистиллирует, очищая от всего несущественного, случайного, преходящего, временного, самую суть своего самосознания. Поэтому миф — это концентрат, квинтэссенция народного самосознания, а тем самым — и сознания мира, миропонимания. В мифе, в системе мифологических образов, поэтому и выражена-де «сущность мира», как ее понимает народ, те идеалы или образы, которые народ стихийно стремится претворить в жизнь.

Все «Кольцо нибелунга» поэтому разрастается вокруг образа Зигфрида. Зигфрид — это тот человек, которого все мы жаждем, говорил Вагнер в 40—50-е годы XIX века, то есть в те годы, когда замысел у него уже созрел и композитор приступил к его осуществлению. В нем сосредоточен весь состав высшего идеала современности. Зигфрид — это существо, лишенное страха, страданий, чуждое педантической рефлексии,

обессиливает волю; это существо, у которого слово непосредственно сливается с делом, с действием и т.д., — короче говоря, это тот самый тип индивидуальности, который призван освободить современный мир от страданий, от зла, от нищеты и от прочих бед. Это — та самая индивидуальность, которая свободно осуществляет природу человека вообще — ту самую природу человека, о которой столь много говорил Фейербах. В образе Зигфрида этот смысл видел не только Вагнер. В нем нашла готовое образное оформление своих идеалов и устремлений вся немецкая революционная демократия 40-х годов XIX века. Это была готовая «эстетическая иллюзия», в форме которой буржуазный радикализм той эпохи возвеличивал в своем воображении совершенно реальные задачи, те самые задачи, которые пыталась разрешить революция 1848 года...

В начале 40-х годов мысль сочинить иносказательную трагикомедию, главным героем которой был бы Зигфрид, преследовала и Ф. Энгельса. Вот что он писал в 1840 году, рассказывая о своем посещении городка Ксантена на Рейне, по преданию, родины Зигфрида:

«Что захватывает нас с такой силой в сказании о Зигфриде? Не история сама по себе, не подлое предательство, жертвой которого становится молодой герой, а вложенная в него глубокая значительность. Зигфрид — представитель немецкой молодежи. Мы все, у которых бьется в груди еще не укрощенное условностями жизни сердце, мы все знаем, что это значит. Мы все чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против традиций... нам бесконечно противны вечные колебания, филистерский страх перед новым делом, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим забыть о благоразумии и бороться за венец жизни — подвиг. О драконах и великанах позаботились для нас филистеры, ими полна церковная и государственная жизнь».¹

Вот эта самая «глубокая значительность» образа Зигфрида и воодушевляла. И смысл его был очень прозрачен. С ним были связаны все эллинско-оптимистические надежды революционной демократии. Это прекрасно понимал Энгельс. Но если он замыслил своего Зигфрида как иносказательно-эзоповское изображение современности, а потому мыслил себе свое сочинение как «трагикомедию», то у Вагнера в отношении Зигфрида не было ни капельки романтической иронии. Он воспринимал образ всерьез и потому с самого начала видел в истории Зигфрида оптимистическую трагедию. Образ Зигфрида был для него высшим эстетическим идеалом задолго до того, как он начал сочинять «Кольцо». Он и революцию 1848 года воспринимал сквозь призму этого идеала. В 1848 году поэтому-то с ним и случилась крайне забавная вещь: он встретил в жизни «живого» Зигфрида, реальное воплощение идеала. Этим живым Зигфридом оказался не кто иной, как Михаил Бакунин, анархист-гегельянец, руководивший восстанием в Дрездене. Вагнер моментально проникся в него такой же беззаветной верой, какой христиане прониклись бы в Христа, если бы тот снизошел до второго пришествия... Они сразу же стали лучшими друзьями, и в качестве адъютанта Бакунина Вагнер как раз и принял участие в восстании. После разгрома восстания Бакунин попал в тюрьму, а Вагнеру удалось бежать в Швейцарию. Здесь он сразу отбросил все остальные замыслы и начал писать своего «Зигфрида». При этом не раз говорил, что пишет Зигфрида прямо с Бакунина.

Сначала он замыслил одну оперу — «Смерть Зигфрида», которая потом превратилась в четвертый день тетралогии — в «Гибель богов». Но очень быстро понял, что в одну оперу весь смысл этого образа он уложить не сможет. Стал замысливать две оперы, связанные и сюжетом и образами, — двулогию «Молодой Зигфрид» и «Смерть Зигфрида». Потом почувствовал необходимость начать с еще более ранней стадии, с истории родителей Зигфрида, что впоследствии вылилось в «Валькирию». Но и этого оказалось мало, и тогда возник замысел «Золота Рейна» — предыстории мира, которая показала бы абсолютную необходимость появления Зигфрида на свет. В «Золоте Рейна» Вагнер через систему образов замыслил доказать, что мир запутался в противоречиях,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 2. М., 1976. С. 533.

разрешить которые может только такое существо, как Зигфрид, бесстрашный герой с мечом.

Сочинение текста «Кольца» затягивалось. И здесь-то, во время сочинения текста, Вагнера стала мучить новая проблема. Для себя он ее сознательно сформулировал так. Почему современное человечество не спешит с преобразованием мира в согласии с идеалом, если этот идеал настолько ясен, настолько прекрасен и заманчив, что любой должен был бы его принять? Где причина того факта, что бешеная, зигфридовская энергия Бакунина разбилась о препятствия, захлебнулась в болоте филистерства, нерешительности, непоследовательности и прочих антизигфридовских качеств народного самосознания, реальных, живых, неидеальных людей?

И скоро уже эта проблема, а не сам по себе образ Зигфрида, стала превращаться в центральную проблему «Кольца». В ходе разработки сюжета мифа Вагнер и пытался найти ответ на этот вопрос, решить его для самого себя.

По мере того как под его пером развертывался сюжет, Вагнер все отчетливее начал осознавать смысл трагедии, заложенной в древних, в первобытных и вечных слоях народной психологии, а именно: что необходимым является не только рождение Зигфрида, но и его гибель, крушение попытки освободить мир. Поэтому убийство Зигфрида начало выглядеть не как результат подлого предательства, не как убийство из-за угла, а как абсолютно неизбежная развязка, как финал, необходимость которого заложена уже в самом начале вещей, в самой «сущности мира», как он выражается.

Этот мрачный конец тем самым превратился как бы в тайную целевую причину действий, мыслей, чувств и поступков всех героев «Кольца» — в тайную причину, которой ни один из них не сознает и, тем не менее, действует в ее пользу, в том числе и сам Зигфрид. Музыка поэтому уже с самого начала приобретает мрачно трагический оттенок, сказывающийся в самых радостных страницах партитуры.

Таким поворотом мысли Вагнер решил для себя вопрос о причинах поражения революции 1848 года. Решил, что оно было не случайно и не результатом подлого предательства, а неизбежностью. Эта неизбежность выразилась и в том, что идеал, во имя коего она совершалась, был ложен, иллюзорен, что тайная, никем из ее участников не осознаваемая цель расходилась с идеалами лучших ее участников. Это выразилось и в том, что Зигфрид — Бакунин, несмотря на всю свою субъективную честность и беззаветное мужество и даже благодаря этим качествам, был на самом деле великим обманщиком, который честно обманывал и самого себя и других. И что людей, которые ему беззаветно поверили, он в действительности с самого начала вел на гибель.

Гибель и оказывается единственным и естественным результатом столкновения прекрасной свободной индивидуальности с миром. Поэтому в самом образе Зигфрида уже с самого начала заключена смерть, гибель, и образ его развивается ей навстречу.

Но поскольку это так, постольку и внимание Вагнера как художника начинает перемещаться от Зигфрида к «миру», внутри которого он рожден, вынужден действовать и в итоге погибнуть.

«Золото Рейна» как раз эту задачу и решает.

Что это за мир? Это мир, населенным современными людьми. Это Вагнер констатирует совершенно сознательно. Основная черта этого мира — состояние Нужды, Not (это словечко лейтмотивно). В такое плачевное состояние мир впал в результате того, что подпал под власть золота. Далее начинается совершенно прозрачная символика. Золото — это волшебная сила, которая противостоит всякой индивидуальности вообще. Существо, желающее обрести золото, а с ним — власть над миром, вынуждено отречься от своей собственной индивидуальности. Власть золота безлична. Самое уродливое существо в его сиянии становится чем угодно, подчиняет себе все на свете — и трудолюбивых нибелунгов, и прекрасных богов, и могучих великанов, и гордых красавиц богинь — Фрейю, богиню молодости и свободы, и Фрикку, богиню домашнего очага. Все оказываются рабами кольца — и больше всех как раз тот, кто мнит себя его господином...

Центральной фигурой «Кольца» чем дальше, тем больше становится Вотан, обобщенно-символическая фигура современного человека. «Посмотри на Вотана — это человек, каков он есть, он похож на вас до неразличимости», — писал Вагнер в письме.

И другое забавное указание: «Представь себе в руках Альбериха вместо золотого кольца биржевой портфель с акциями — и ты получишь образ современного мира...»

В этой ситуации ни одно существо не может утвердить свое Я, не выступая против власти золота. Но ни одно существо не в силах этого сделать: любой персонаж по рукам и ногам связан путами этого мира. Любовь, которую Вагнер толкует в духе Фейербаха — как принцип индивидуального отношения к вещам и людям, как принцип, с точки зрения коего любая вещь ценится по ее индивидуальным достоинствам, — оказывается не только абсолютно бессильной противостоять безликой мощи золота, но и становится, неведомо для себя, служанкой этого золота... Вся эта символика абсолютно прозрачна, и растолковывать ее не приходится.

Такое понимание смысла современной трагедии приводит Вагнера к социальному пессимизму. Самым мудрым философом ему в это время начинает казаться Шопенгауэр. Влияние Шопенгауэра на весь строй образов и символики «Кольца» очень сильно. Иногда монологи (особенно Вотана) звучат как популярное изложение идей «Мира как воли и представления». Здесь и безвыходные антиномии между познанием и волей, между абсолютной волей и «конечной» волей, здесь и тезис о самоотрицании воли как высшего способа ее самоутверждения, и пр., и пр. То есть, Вагнер все время сталкивает в образно-символической форме такие вещи, как *познание, красота, воля, индивидуальность, свобода, заблуждение, необходимость, договор* (как принцип права), и пр., и пр., короче говоря, весь традиционный понятийный арсенал немецкой философии, чтобы посмотреть, что же из этого взаимного столкновения выйдет.

Присутствует в «Кольце» и пролетариат — в виде народа нибелунгов. Эстетически он рисуется очень непривлекательным, грязным, тупым: в музыке слышится металлический грохот молотов, визжащие, стонущие звуки и пр. И по нравственной своей природе нибелунги очень непривлекательны; они вовсе не собираются ликвидировать власть золота, они хотят только захватить его каждый для себя, чтобы использовать против других. Притом они же сами и куют свои собственные золотые цепи, делают их все толще и крепче, и на них нельзя возлагать никакой надежды. Они сами нуждаются в освободителе, а когда он приходит, коварно пытаются использовать его в своих целях, а потом убить... Похожи на них и тупые великаны — строители Валгаллы...

Начинается все с того, что Золото спит на дне Рейна, в природном лоне, и там представляет собой только эстетическую ценность, радует веселых и беззаботных красавиц — Дочерей Рейна. Но оно уже таит в себе все зло, которое свершится в будущем. Итак, начало — Природа как таковая...

Персонажи и ситуации «Золота Рейна» часто вызывают желание комментировать их иронически по многим причинам. В первую очередь именно потому, что они слишком откровенно аллегоричны и, может быть, даже откровенно рассудочно сконструированы.

Когда же говоришь о «Валькирии», то язык на иронию как-то не поворачивается. Здесь тоже вся система образов разворачивается в плане обыгрывания древнегерманских мифов, той их части, которая повествует о родителях Зигфрида — о судьбе Зигмунда и Зиглинды, о первой попытке героического восстания против власти Золота, очень быстро трагически заканчивающейся. Однако здесь гораздо больше глубокой и исторической и психологической правды — той самой реалистической правды характеров, логики их собственного развития, которая и составляет, по-видимому, главную тайну вагнеровского искусства, его околдовывающую силу.

Здесь, как и в «Зигфриде», меньше всего ощущается то влияние рассудочных схем, которые так сильно испортили всю «Гибель богов», — тех рассудочных схем, которыми Вагнер уже в это время начинает заражаться от Шопенгауэра.

«Валькирия» сочинена как раз на переломе всех его политических и философских настроений, и в тексте это влияние уже начинает сказываться. Особенно во втором акте, где Вотан произносит сорокаминутный монолог и долго повествует о том, что всем уже известно из «Золота Рейна», а заодно комментирует эту историю в духе шопенгауэровской философии, то есть говорит о бессилии человека бороться со страданиями мира, о том, что единственным выходом из них является смерть, и т. п.

Однако музыка «Валькирии» шопенгауэровским пессимизмом еще почти совсем не заражена. Больше того, чем дальше уходит Вагнер от революции, от ее идеалов, от ее надежд, тем больнее ему с ними расставаться. И тем напряженнее он старается воссоздать в музыке всю романтическую атмосферу революционного подвига, бунта против мертвечины, против традиций, против филистерства.

Поэтому музыка «Валькирии» предельно оптимистична, так же как и в следующем за нею «Зигфриде». Но, в отличие от «Зигфрида», она в то же время предельно драматична. По своему колориту она целыми огромными кусками сильно напоминает — это часто отмечали и профессионалы-музыковеды, и сами вы это отчетливо уловите — пафос таких бетховенских сонат, как «Аппассионата».

Это — оптимистическая трагедия в самом высоком смысле слова.

И если мир шопенгауэровских настроений здесь уже и сказывается, то только временами: они наплывают, как тень от облаков на картину, которая, в общем, залита солнечным светом, пронизана порывами свежего ветра, достигающего ураганной силы, всплесками пламени и т. д. и т. п.