

ХЬЮСТОН СТЮАРТ
ЧЕМБЕРЛЕН

РИХАРД ВАГНЕР

Перевод с английского
С. А. Никитина



Санкт-Петербург
«ВЛАДИМИР ДАЛЬ»
2016

УДК 82-94

ББК 85.313(3)-8

Ч-42

Чемберлен Х. С.

Ч-42 Рихард Вагнер / Пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. — СПб.: Владимир Даль, 2016. — 583 с.

ISBN 978-5-93615-175-0

Впервые опубликованная на немецком языке в 1895 году книга о Рихарде Вагнере стала первым большим теоретическим исследованием Хьюстона Стюарта Чемберлена (1855—1927), основанием всего последующего его творчества и предвосхищением всех взлетов и падений его сочинений. Описывая Вагнера, Чемберлен стремится соединить краткую биографию, разбор основных литературных произведений и общий обзор музыкальных драм. Крайняя пристрастность нарисованного Чемберленом портрета композитора позволяет вполне определенно увидеть и величие гения, и те мрачные особенности идеологии Вагнера и «вагнеритов», которые так и не позволили ему и его преемникам победить в борьбе за преобразование театральной публики и всего человечества.

УДК 82-94

ББК 85.313(3)-8

ISBN 978-5-93615-175-0

© Издательство «Владимир Даль», 2016

© Никитин С. А., перевод, предисловие,
2016

© Палей П., оформление, 2016

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Сегодня, кажется, не нужно представлять российскому читателю ни Хьюстона Стюарта Чемберлена (1855—1927), ни тем более Рихарда Вагнера (1813—1883). Интерес к творчеству Вагнера в России, пробужденный в начале 1850-х годов статьями Александра Николаевича Серова и заметно усилившийся после гастролей Вагнера в Санкт-Петербурге и Москве в 1863 году, никогда и никуда как будто и не исчезал. Творчество Вагнера оказало и оказывает заметное воздействие на русскую художественную культуру, и воздействие это заметно в поведении не одних лишь профессионалов, но и самой широкой публики. Первоначальные представления о том, кто таков Вагнер, сегодня вполне возможно получить, посетив постановки его ранних музыкальных драм, на которые время от времени отваживаются даже провинциальные российские театры, или, на худой конец, прослушав их в записи, прочитав переводы его поэтических и прозаических произведений, которые издаются, переиздаются и выкладываются в интернет, или раскрыв биографические, философские и музыковедческие работы, ему и его творчеству посвященные. Стоит ли говорить о том, насколько современность переполнена отзвуками мелодий, откликами мыслей, да попросту уместными и неуместными упоминаниями имени Вагнера?

Произведения Чемберлена, в свою очередь, переводились на русский язык, переводятся и переиздаются,¹ к переводу

¹ Чемберлен Х. С. Евреи. Их происхождение и причины их влияния в Европе. СПб., 1906; Чемберлен Х. С. Явление Христа // Theologia Teu-

его главного произведения¹ прилагается обширнейшая статья, в которой достаточно подробно рассмотрены как детали биографии Чемберлена, так и приключения его основных идей.² Поэтому, пожалуй, достаточно будет лишь указать на основные вехи того пути, что привел сына английского адмирала в Байройт. Испытывавший уже в годы учебы в Версальском лицее и в Челтенхемском колледже все возрастающую неприязнь к британскому образу жизни, якобы лицемерному и бесчеловечному, Чемберлен выбирает для дальнейшего образования Женевский университет, где занимается ботаникой и получает степень бакалавра физических и естественных наук в 1881 году. Глубокий интерес к немецкой культуре пробудил его наставник, учитель немецкого и спутник в путешествиях по курортам Европы Отто Кюнце (1841—1931), однако окончательный выбор в пользу всего немецкого Чемберлен сделал под влиянием музыки Вагнера, которую впервые услышал, по-видимому, в 1878 году; «Парсифаль», увиденный и услышанный на Байройтском фестивале 1882 года, подтвердил правильность сделанного выбора. Англичанин отныне пишет по-немецки, женится на немке и перебирается на жительство сначала в Дрезден, а затем — в Вену (1889). На смену занятиям астрономией и ботаникой приходит погружение в религии Востока, расовую теорию и теорию мирового льда, но прежде всего в любовное истолкование немецкого искусства и немецкой философии. Завязав переписку, а затем и лично познакомившись со вдовой Вагнера Козимой (1837—1930), Чемберлен сближается с «Байройтским кругом», полноправным членом которого становится, взяв в жены в 1908 году внучку Листа и приемную дочь Вагнера Еву фон Бюлов (1867—1942) и переехав в Байройт. «Основания XIX столетия» (1899) сделали ему имя;

tonica Contemporanea. СПб., 2006; Чемберлен Х. С. Арийское мирозерцание. М., 2013.

¹ Чемберлен Х. С. Основания девятнадцатого столетия: в 2 т. СПб., 2012.

² Солонин Ю. Н. Чемберлен — предтеча трагических мифов XX века // Чемберлен Х. С. Основания девятнадцатого столетия. Т. 1. С. 5—176.

славу писателя и мыслителя поддерживали книги о Генрихе фон Штейне (1903), Канте (1905) и Гёте (1912). Но основанием всего творчества Чемберлена была все-таки идея Байройта, и самым естественным образом его путь писателя начинается с истолкований творчества Вагнера в статьях и первых книгах «Заметки о „Лоэнгрине“» (1892) и «Драма Рихарда Вагнера» (1892). В этих работах поэт находит своего героя, и без них все дальнейшее его творчество вряд ли было бы вообще возможным.

Следующей и самой объемной работой Чемберлена, посвященной Вагнеру, стала опубликованная в 1895 году биография, русский перевод которой Вы держите в руках. Если и нет необходимости представлять автора и главного героя книги, саму книгу представить читателю все же стоит. Заглянув ненадолго в интернет, видишь, что книгу «Рихард Вагнер» называют «забытой», и, как и во всех подобных случаях, такое определение следует считать приглашением вспомнить и перечитать. Зачем нужна была эта книга тогда, почему стоит вспомнить о ней теперь? В общем введении, а затем и в основном тексте книги автор не раз и не два упоминает, что это далеко не первая биография Вагнера. Еще до появления ее первого немецкого издания вышло в свет немало хороших и несколько превосходных биографий Вагнера, появилась и как минимум одна классическая, а все возможные группы почитателей Вагнера уже нашли авторов, словно бы специально для них и пишущих. Право на существование еще одной книги о Вагнере обосновывается своеобразием ее жанра. «...Издатели приняли мое предложение писать не биографию в узком смысле слова, но, так сказать, *картину*, не хронологический перечень всех событий жизни в надлежащем порядке, но эскиз всего мышления и всей жизни великого человека в целом...».¹ Во исполнение желания издателей выпустить иллюстрированную биографию Вагнера, предложение автора выросло в произведение, в котором слова должны показывать, а образы рассказывать. По крайней мере в момент ее первого выхода в свет общая оценка книги зависе-

¹ С. 14 наст. изд.

ла от того, насколько удалось автору соединить в ней изображение с повествованием.

Книгу-портрет нужно писать кистью. «Портрет следует рисовать позитивными, а не негативными прикосновениями; художник должен давать, а не отнимать».¹ Этот образ любовного прибавления указывает на две существенные особенности всего повествования: его архитектурное строение и такую симпатию автора к своему герою, которую следует считать методологической. Прикосновения кисти к холсту позитивны по той причине, что отношение к тому, чей портрет пишешь, не просто может быть, но должно быть пристрастным. «Чтобы понять личность и обрисовать ее другим такой, какова она есть, нужно прежде всего испытывать к ней некоторое сочувствие. Сочувствие — внутреннее зрение, не имея которого мы будем наощупь блуждать во тьме».² Сочувствие (или сострадание) обеспечивает возможность истолкования и предоставляет единственно доступный выход тому стремлению перевоплотиться в героя, о котором Чемберлен говорит, когда ставит себе задачу «увидеть Вагнера *изнутри*, представить его самого и его мир такими, какими видел их *он*».³ Одно лишь перевоплощение позволяет увидеть сияние внутреннего света, который тотчас исчезает, стоит только любознательному исследователю прибегнуть к методу поверхностного наблюдения, сосредоточившись на фактах внешней жизни, и тем самым словно бы поместить зеркальную поверхность между собой и своим предметом. И все же перевоплощение остается регулятивной идеей, в то время как автор ограничивается сочувствием, сохраняющим расстояние между ним и героем, превращающим его в несовершенное подобие героя, но не в его глаза и не в его душу. «Партийный энтузиазм» по отношению к Вагнеру, который часто ставили и ставят в вину Чемберлену, оправдан не столько борьбой за великое дело или грандиозную идею,

¹ С. 23 наст. изд.

² С. 24 наст. изд.

³ С. 14 наст. изд.

сколько применяемой им методикой понимания героя. Поскольку Чемберлен показывает, что Вагнеру была присуща исключительно сильная воля-к-любви, постольку сочувствовать Вагнеру — значит создать в своем сознании отношение, присущее любящему взгляду Вагнера, сблизиться с ним настолько полно, насколько допускает воображение биографа, следуя правилу, что «одно лишь сердце способно понять это великое сердце».¹ Чем сильнее сочувствие, тем вернее понимание, а потому Чемберлен сознательно стремится усилить сочувствие к своему герою. «Мы можем знать его хорошо, только если любим его, другого пути нет. Именно по этой причине я так подчеркивал страдания Вагнера... Всякая действительная любовь — это сочувствие».² Защищая другого биографа Вагнера от несправедливых нападков, Чемберлен в соответствии с избранным способом постижения усматривает истинную объективность в «трудолюбии и надежности автора»,³ но никоим образом не в навязчивом поиске постыдных и недостоверных анекдотов из жизни героя или унижительных и смехотворных ошибок в его творчестве, одним словом, не в тщетных попытках уравновесить достоинства недостатками и представить великого человека малым. Скрупулезность исследователя зависит от деятельного сочувствия, поскольку лишь оно одно способно очистить облик героя от пелены мелких и несущественных деталей.

Прикосновения кисти к холсту должны быть позитивными также и ради того, чтобы скелет повествования постепенно облекался живой плотью. Вся книга разделена на четыре главы, посвященные основным событиям жизни, основным положениям учений о политике, философии, перерождении и искусстве, общей характеристике музыкальных драм и тому, что несколько условно зовется Байройтом и «идеей Байройта» соответственно. Многослойное строение книги Чемберлен

¹ С. 155 наст. изд.

² С. 154 наст. изд.

³ С. 41 наст. изд.

называет архитектурным и предлагает считать процессом постепенного создания портрета героя. В первой главе, повествуя об основных фактах того, что автор называет внешней жизнью героя, Чемберлен стремится сокращать, сводить все к простейшей схеме, отбирая для нее лишь самые значимые факты и подробности. «Одной из первых обязанностей биографа становится освобождение предмета от невероятной массы избыточной материи, которой он изначально отягощен».¹ Без жалости отбрасывая и сокращая, автор создает общий облик героя, очищенный от всего второстепенного и случайного, а не поступи он так, «образ главного героя сделался бы расплывчатым; его ясный, резкий, характерный контур был бы скрыт облаком пустяковых подробностей».² Если считать (как и делает Чемберлен) критику отделением первостепенного и наиболее важного от второстепенного и не имеющего особого значения, можно назвать первую главу книги критической биографией Вагнера, все же посетовав на то, что автобиография «Моя жизнь» и подробностями богаче и оценками разнообразнее. Но именно этот резкий и схематичный образ Чемберлен облачает в одеяние из подробностей внутренней жизни — интеллектуальной и творческой биографии Вагнера, не просто рассказывая о них, но включая в текст иллюстрации, факсимиле и фрагменты нотной записи, исходя при этом из более чем понятной и простибельной уверенности в том, что «произведение искусства описать невозможно, его следует почувствовать»,³ а цель рассказа о произведениях искусства в таком случае — привлечение к ним внимания, указание на них. Обилие сложносочиненных предложений и открытая риторичность текста способствуют поддержанию образа книги-портрета: автор словно бы постепенно накладывает мазки или добавляет штрихи, наполняя живым содержанием набросок, созданный в первой главе. Роль иллюстраций (портретов, картин, схем, факсимиле,

¹ С. 19 наст. изд.

² С. 20 наст. изд.

³ С. 31 наст. изд.

нотных записей, заставок и концовок) в тексте этой книги исключительно велика, а потому как-то странно выглядят те ее переиздания, из которых удалены почти все иллюстрации.¹

На протяжении всего повествования Чемберлен неоднократно подчеркивает, насколько важно самому приобрести опыт восприятия Вагнера: прочитать его статьи и поэмы, услышать его музыкальные драмы, увидеть их хорошие постановки и, наконец, посетить Байройт. «Строго говоря, следует только видеть или слышать — *переживать* — произведения искусства, а не говорить о них».² Невозможность полностью выразить художественный эффект, отсутствие смысла в попытках пересказать действие, описанием передать переживание, приводит к замене слов указательными жестами, призывающими смотреть, читать, слушать самим. «...Ни фестивали, ни то, что зовется „идеей Байройта“, не поддаются описанию. Такое нужно переживать».³ Используемые Чемберленом приемы зрительной риторики усиливают воздействие его книги, и вместе с тем, создавая внутреннее напряжение между словом и образом, позволяют указать на значение этой книги как для своего, так и для нашего времени. С одной стороны, использование симпатии в качестве способа постижения другого связывает книгу Чемберлена с наследием британского сенсуализма. Но, с другой стороны, используя симпатию, Чемберлен истолковывает поэтическую метафизику Вагнера так, что результаты этого истолкования оказываются удивительно похожими на некоторые идеи герменевтики и феноменологии, разрабатывавшиеся в то же самое время. Само собой разумеется, эти результаты стали следствием сотрудничества Вагнера и его истолкователя.

Метафизика художника в наиболее совершенной форме воплощена в его искусстве, даже в том случае (и это случай

¹ См., напр., третье немецкое издание: *Chamberlain H. S. Richard Wagner*. München: Bruckmann, 1904.

² С. 349 наст. изд.

³ С. 511 наст. изд.

Вагнера), когда из-под его пера выходят собственно философские работы. Обращение к метафизике такого поистине синтетического искусства, как искусство Вагнера, вынуждает пересмотреть само понятие мышления, поскольку в художественной метафизике мышление заведомо выражается не в понятиях. «Мышление, которое, в соответствии с обычным словоупотреблением, не понятийно, вовсе и не мышление в строгом смысле слова, это *видение*».¹ Это видение образов изначального откровения, доступных в понятиях метафизики или догматах религии лишь в превращенной форме. Возвращение к мифологическим первоначалам — это возвращение от того, что ныне думается, к тому, что некогда было видимо, к прозрению изначального переживания. «Понятие следует прослеживать вплоть до переживания, вплоть до того, что однажды было *видимо*».² Новому театру Вагнера нужна была новая публика, ее привлечение и воспитание обеспечивал общепонятный язык его музыкальных драм, основывающийся на символическом языке мифов и легенд. Чемберлену удастся показать, как первоначальное переживание передается в музыкальных драмах в словах и помимо слов — в музыке, образе, жесте. При этом автор биографии постоянно переходит от традиционного языка, противопоставляющего внутреннюю и внешнюю жизнь, чувственное и рациональное, только еще рождавшемуся в то время, но исключительно важному сегодня языку описания, в котором мышление в понятиях противопоставляется видению.

Пожалуй, эта книга, но уже вопреки воле автора, может предложить и объяснение того, почему неудачным в конечном итоге оказался вагнеровский проект изменения мира искусством. Вагнер прекрасно понимал, что не в одиночестве, но в контакте с публикой создается великое искусство, и величайшие эпохи в истории искусства — следствие совместного творчества поэта и его народа. Отсутствие публики у современного

¹ С. 547 наст. изд.

² С. 46—47 наст. изд.

искусства вызвано общим упадком человечества вследствие катастрофы развития, начавшейся когда-то с падением Древней Греции, и не прекращающейся по сей день и представляющей собой вырождение человека в религиозном, метафизическом и материальном плане. Вагнер считал, что эту многовековую революцию можно остановить, а вырождение человека превратить в перерождение или возрождение, если изменить искусство, религию и философию, но также и общество и государство. Лично столкнувшись с ничтожеством театральной публики и театральной жизни, Вагнер, подобно многим другим радикалам 1840-х годов, увидел причину общего упадка современного ему общества, симптомом которого и была ничтожная роль искусства в обществе, в наследственной собственности, символически выразив переживаемую им и его соотечественниками ситуацию через противопоставление золота стяжателя мечу героя. Должны были существовать какие-то причины того, почему современники предпочитали первое второму, или, иными словами, обладание собственностью праву на свободный поступок. Вагнер искал и, как ему казалось, нашел материальные причины вырождения человечества: порча крови в результате отказа от растительной диеты и смешения высшей расы с низшими и тлетворное моральное влияние иудаизма. Чемберлен любезно разъясняет несведущему читателю, насколько теоретически слабо обосновано вегетарианство вообще и вегетарианство Вагнера в частности, своим возникновением обязанное его собственным предпочтениям, а не следованию каким бы то ни было теоретическим выводам. К несчастью, он не оказывает равной любезности в том, что касается оснований теории неравенства человеческих рас или антисемитизма. Что он при этом не честен даже перед самим собой, ясно из текста книги, в которой он употребляет понятие «иудаизм» как минимум в двух взаимоисключающих смыслах и создает запутанную сеть оговорок и уклонений от обсуждения главного тезиса, своего рода победную песнь нечистой совести автора. Стремясь, на первый взгляд, обелить Вагнера, Чемберлен в действительности оправдывает и антисемитизм,

и теорию неравенства человеческих рас, которые сам он принимает и которые в своих последующих сочинениях свяжет в идеологию расового антисемитизма. Создав ее, он, помимо всего прочего, станет одним из виновников того, что наследие Вагнера и «идея Байройта» окажутся слишком тесно связанными с национал-социализмом. На деле, теории морального влияния иудаизма и смешения крови низших рас с высшей так же не обязательны ни для объяснения общего упадка человечества, ни для разработки учения о перерождении; как и вегетарианство, они так же появляются в жизни Вагнера в связи с ограничениями времени и места и обстоятельствами личной жизни. Но своим избыточным присутствием эти теории затмевают (в том числе и в той книге, которую Вы держите в руках) те положения об обществе и государстве, которые в действительности способны сыграть решающую роль в перерождении человечества. Нечто подобное, как известно, случилось (не без участия Чемберлена) и в жизни Байройта, вследствие чего, после всех катастроф XX века, центром вагнеровского театра он остался, но духовным источником перерождения человечества так и не стал. Много острее, чем в конце XIX века, нам необходимо очищение мутного потока нечистот, образуемого катастрофическим движением того, что люди зовут прогрессом, а потому так важен сегодня и этот урок книги Чемберлена.

С. А. Никитин

ПРЕДИСЛОВИЕ К НЕМЕЦКОМУ ИЗДАНИЮ^{1*}

В небольшом трактате «Das Drama Richard Wagner's»² я объявил о намерении написать более основательное исследование о байройтском Мастере. В тот самый момент, когда предварительные исследования продвинулись вперед ровно настолько, что я стал подумывать, а не попытаться ли исполнить свой план, руководители издательского дома «Фридрих Брукман» предложили мне написать текст для иллюстрированной «Жизни Вагнера». Сколько бы почетным ни было такое предложение, сначала оно мне совершенно не понравилось. В «Жизни Рихарда Вагнера» Карла Фридриха Глазенапа^{3*} мир обрел классическую биографию поэта слова и звука, несколько превосходных кратких популярных очерков жизни Вагнера написано разными авторами, сверх того, однажды издадут и

^{1*} Первое издание книги: *Chamberlain H. S. Richard Wagner*. München: Bruckmann, 1895—1896. Книга выдержала 11 изданий и была переведена на английский, французский и итальянский языки. Перевод на русский язык выполнен со второго издания английского перевода Дж. Энсли Хайта (G. Ainslie Hight), просмотренного автором, по изданию: *Chamberlain H. S. Richard Wagner*. L.: Dent; Philadelphia: Lippincott, 1900. Здесь и далее примечания, отмеченные звездочками, принадлежат переводчику на русский язык, примечания автора английского перевода обозначены *G. A. H.*

² *Chamberlain H. S. Das Drama Richard Wagner's*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892. Позднейшее, измененное и дополненное французское издание: *Chamberlain H. S. Le Drame Wagnérien*. Paris: Chailly, 1894.

^{3*} *Карл Фридрих Глазенап* (1847—1915) — русский филолог, исследователь творчества Вагнера и его биограф.

обширную автобиографию.^{1*} Вот почему мне показалось, что едва ли можно рассчитывать на то, что новая биография действительно будет кому-то нужна. Но издатели приняли мое предложение писать не биографию в узком смысле слова, но, так сказать, *картину*, не хронологический перечень всех событий жизни в надлежащем порядке, но эскиз всего мышления и всей жизни великого человека в целом, а я, в свою очередь, понял, что обязан отказаться от своего первоначального замысла и как можно лучше написать представляемую вниманию читателя работу. Другой подобной книги о Вагнере пока не существует.

Вернусь ли я к своему первоначальному замыслу когда-нибудь в будущем? Издание книги, которую Вы держите в руках, серьезно нарушит равновесие. Здесь, на этих страницах, я с начала и до конца руководствовался желанием увидеть Вагнера *изнутри*, представить его самого и его мир такими, какими видел их *он*. Таков единственный способ узнать человека. Истина — внутренний свет; внешний свет отражается от поверхности и ослепляет наблюдателя, но стоит отступить в тень, как подобно вееру раскрывается свет внутренний, наполняющий сиянием форму. Единственный предмет моей книги — индивидуальность Вагнера, занимавшая меня безраздельно и целиком, и все же, разве не интересно поупражняться в рассмотрении Рихарда Вагнера *извне*, проследить его положение в истории искусства и развитии человеческого духа, провести равнодействующую воли и познания исключительного гения, с одной стороны, и воли и познания сотен тысяч не столь одаренных людей — с другой. Быть может, однажды я отважусь и на это.

Издатели прекрасно поняли и сразу приняли мое предложение о том, как исполнить наше дело; таким образом, хотя инициатива исходила от них, нынешняя форма книги — плод совместной работы. Они также пошли навстречу моему желанию удалить все избыточные иллюстративные материалы: портреты певцов, карикатуры и т. д. Если бы они стремились спе-

^{1*} См.: Вагнер Р. Моя жизнь. М.; СПб., 2003. Есть и другие русские издания.

кулировать на дешевой сенсации, такой материал не пришлось бы долго искать. С другой стороны, они готовы были пойти на любую, самую болезненную, жертву, лишь бы достать все действительно важное и технически исполнить иллюстративную часть книги так, чтобы подчеркнуть достоинство ее предмета. Свидетельством любезности, с которой их встречали на вилле Ванфрид, а также интенданты разных придворных театров и многочисленные друзья Мастера, как на его родине, так и за границей, стал список иллюстраций. Грубый отказ «Музея Вагнера» оказывать какую бы то ни было помощь стоит упомянуть лишь как факт, подчеркивающий превосходные качества собирателей исторического материала; по причине этого отказа мы не потеряли ничего, а вынужденно более трудоемкое исследование позволило обнаружить многочисленные драгоценные документы, которые в противном случае остались бы неизвестными нам.

Что касается текста, тут я в особенности благодарен моему дорогому и прославленному другу Карлу Фридриху Глазенапу за его бескорыстную помощь. Мне также хотелось бы выразить здесь благодарность моему прежнему наставнику и давнишнему другу, учителю гимназии господину Отто Кюнце^{1*} из Щецина. Ему я обязан тем, что владею немецким, а значит способен написать на нем книгу, кроме того, именно он взял на себя хлопотную работу по проверке доказательств.

Итак, пусть эта попытка во всеобъемлющей форме нарисовать портрет великого немца выйдет в свет и внесет свой вклад в понимание того, кто был героем и ума, и сердца — ибо от избытка сердца говорят уста,^{2*} пусть она найдет дорогу ко многим другим сердцам.

Хьюстон Стюарт Чемберлен
Вена, ноябрь 1895

^{1*} Фридрих Вильгельм Отто Кюнце (1841—1931) — немецкий капеллан, учитель гимназии и переводчик, обучавший Чемберлена немецкому языку.

^{2*} Мф. 12:34

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Римские цифры: I, II, III и т. д., указывают — если не упомянут иной автор — на немецкое издание избранных сочинений и стихотворений Вагнера. Номера страниц приводятся по самому полному изданию, которое всегда обладает наивысшим авторитетом. Те, кто располагают не столь полными изданиями, не испытают ни малейших затруднений в поисках процитированного места, если воспользуются сравнительными таблицами.

E — издание «Entwürfe, Gedanken, Fragmente».

L — два тома переписки между Вагнером и Листом.

U — том переписки Вагнера с Теодором Улигом, Вильгельмом Фишером, Фердинандом Гейне.

R — небольшая подборка писем Августу Рекелю.

В каждом случае ссылка указывает на оригинальное немецкое издание.

Чтоб Прометей, воспрянув с ложа казни,
Народам возвестил: «Вот человек,
Каким его хотелось мне увидеть!».

Генрих фон Клейст

ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ

Большой ум, а не многознание
должно развивать.

Демокрит^{1*}

Старая пословица гласит: слово серебро, молчание золото. Идеальная книга приходит, чтобы исполнить обе части этой пословицы: серебряными должны быть ее высказывания, золотыми — умолчания. Вольтер весьма справедливо заметил: чтобы показаться скучным, нужно сказать все. Всю жизнь ноша излишних разговоров и обсуждений материала, накопленного во всех областях знания, угнетает наш разум и не дает нам ни видеть, ни дышать. Высказывая свое собственное мнение, Рихард Вагнер открыто заявляет, что с изобретением книгопечатания — и, конечно же, с развитием журналистики — способность человечества судить здраво уменьшилась до полной неразличимости. Сообщать все и вредно, и скучно; одной из первых обязанностей биографа становится освобождение предмета от невероятной массы избыточной материи, которой он изначально отягощен. В особенности сегодня, когда буквально каждое пустяшное обстоятельство, связанное с известным человеком, почти каждое слово, публично ниспадающее с его губ, подхватывается прессой и таким образом сохраняется в памяти; когда случайные письма, написанные ближайшим друзьям, вы-

^{1*} *Демокрит*, 372 (цит. по: Материалисты Древней Греции / Пер. А. О. Маковельского. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1955. С. 163).

сказывания, вызванные, быть может, скоропреходящим раздражением и по-настоящему понятные только другу, которому они адресованы, предаются без жалости тому, кто предложит лучшую цену; когда все без разбора предлагается публике, накапливается в музеях и архивах, чтобы однажды предоставить материал бесконечных сочинений и споров, — написание полной и исчерпывающей биографии такого значительного человека, как Рихард Вагнер, стало бы делом всей жизни. На самом-то деле и целой жизни мало; биограф уподобился бы Тристраму Шенди, ежедневно отодвигая начало своей истории на год, поскольку невозможно представить себе, что поток новых публикаций когда-нибудь иссякнет. А сам образ главного героя сделался бы расплывчатым; его ясный, резкий, характерный контур был бы скрыт облаком пустяковых подробностей. У всего человеческого своя особая мера; *слишком много* так же плохо, как *слишком мало*. Шопенгауэр говорит, что нужно суметь создать всего человека из одного поступка; и, если это и явный парадокс мыслителя, выраженный в нем принцип, вне всякого сомнения, истинен, поскольку чтобы прийти к полному пониманию любого явления, нам следует рассматривать не *как можно больше*, но *как можно меньше* обстоятельств, а именно — рассматривать лишь те из них, которые являются необходимыми. Простота — вот к чему мы должны стремиться. По закону нашего человеческого разума Многое получает жизнь только из Единого. На самом-то деле мы не сможем создать всего человека из одного поступка, но нам не удастся сформировать истинный пластичный образ его, пока мы не сможем воспринять единство его индивидуальной природы, пока не признаем, что очевидные — или реальные — противоречия, заметные в его действиях, проистекают из все того же своеобразия его характера, пока наш духовный взгляд не покажет нам, что развитие от юности к старости не происходит вдоль прямой линии, проходящей сквозь все новые миры в бесконечность, но скорее напоминает спираль, вздымающуюся ввысь вокруг неподвижной оси, и что ограниченность, всегда заметная — по меньшей мере в великих — не что иное, как формаль-

ное условие всего совершенного в себе. Поэтому мы в первую очередь должны стремиться к тому, чтобы не затмить общий взгляд избыточным материалом.

Но если чрезмерное изобилие деталей нарушает целостность картины, уравнивание важного и неважного просто искажает ее. Нигде критическая разборчивость не нужна так остро, как в сравнении различных переживаний и высказываний о жизни в их взаимных отношениях. Ведь, в отличие от живописи, здесь законы перспективы применяются не только к нашему органу восприятия и его положению по отношению к объекту, но сам объект, мыслящий и действующий индивид, представляет крупный, средний и общий планы, то прибегая к расширенному и подробному рассмотрению, то препятствуя ему, требуя четких контуров и ярко освещенных массивов здесь, удовлетворяясь только намеком там. Кто не способен произвести сравнительную оценку рассматриваемых фактов и, подобно китайскому художнику, рисует все в одном масштабе, не только портит свою работу, но и представляет ложную и искаженную картину. На нижеследующих страницах я стремился хранить верность и тому и другому принципу, правильно подбирать факты и придерживаться истинной перспективы. С другой стороны, я никогда не испытывал искушения погнаться за фата-морганой предположительной *полноты*. Здесь как нигде применимы слова Демокрита: «Большой ум, а не многознание должно развивать». Народ должен *понимать* своих великих людей, должен знать и любить их так, как мы знаем и любим дорогого друга, но забивать голову датами и именами — напрасный труд, порождающий только бесплодное знание. Чем поможет углублению моего понимания Вагнера то, что я узнаю даты первых постановок всех его произведений? Или услышу имя и увижу портрет выдающегося человека, впервые спевшего Лоэнгрина? Или просижу десять месяцев в музее Вагнера в Айзенахе и прочитаю десять тысяч критических статей о его работах и статьях? Долой! Долой все эти неуместные материалы! Человек, тридцать лет тому назад выразивший неблагоприятность

к тому, чего просто не мог понять, и напечатавший это со всей возможной поспешностью в утренней газете, был несчастным созданием. Так вынужден был он зарабатывать хлеб свой насущный, но хранить и изучать его критику, считая ее «историческим документом», просто абсурдно. Особенно абсурдно это по отношению к такому человеку, как Рихард Вагнер, самым энергичным образом отвергавшему все «попытки цепляться и держаться за прошлое», настаивавшему на том, чтобы мы «позволили прошлому быть прошлым, будущему — будущим, жили бы во имя полноты настоящего сегодня, и *творили бы для этого*» (L, I, 64), способному сжечь свои собственные партитуры, время от времени восклицавшему: «Дети! Изобретайте *новое! Новое!* Еще раз: *новое!* Стоит вам повернуться к прошлому, как дьявол непродуктивности овладеет вами, и вы станете самыми ничтожными художниками!» (L, I, 189). Да! Избавимся от бога-хранителя архивов, «дьявола непродуктивности»! Тот же самый Вагнер предупреждает нас, что приверженный букве человек превращается в идиота; с другой стороны, он говорит о наследстве, которое великий человек оставляет нам как пищу для сердца (см. введение к четвертой главе). Главная мысль, направляющая жизнь такого человека, стремление, превратившееся в путеводного ангела, что освещает путь в ночи страданий, произведение, созданное усилием его воли, — все это, конечно, не прошлое, не история, не груз старых записей, это живое семя, ищущее новую плодородную почву в наших сердцах, которая смогла бы пробудить его к новой жизни.

Я считаю задачу, которую я сам себе и задал, — нарисовать портрет жизни Вагнера — живым, а не мертвым делом, семенем, что упадет в наши сердца.

Здесь я должен вкратце объяснить свою концепцию *критики* в произведении такого жанра.

В естествознании, строгая дисциплина которого известна мне из личного опыта, критике никогда не подвергается объект исследования, но только субъект-наблюдатель и его инструментарий. Никакой натуралист и подумать не может о том,

чтобы назвать отличительную особенность, обнаруженную им у животного, *недостатком*, коль скоро его предмет — живая природа, такое утверждение будет уж слишком абсурдным. Он выясняет, как организован каждый индивид, а затем стремится, насколько возможно, объяснить, почему можно считать общее устройство приспособленным к жизни. С другой стороны, сам метод наблюдения будет подвергаться суровой и непрестанной критике, потому что нет ничего сложнее, чем *увидеть* даже чисто материальный процесс *правильно*. В других областях исследования, таких как философия, литература или история, несомненно необходима другая процедура, но не здесь, где рассматривается живой объект. Не думаю, что читатели моей книги скажут, что она написана без каких бы то ни было критических упражнений. Само распределение материала по архитектурному, а не по хронологическому принципу указывает на критический отбор и анализ. Поэтому в моем случае призванная изменить манеру представления критика использовалась по большей части (хотя читатель и не заметит этого) для отсеивания и отбрасывания избыточных материалов. Я никогда не применял критику в том смысле, который придается этому слову сегодня, — в смысле вынесения приговора Вагнеру — потому что это пошло бы вразрез с замыслом произведения, заключавшимся в улучшении *понимания* Вагнера, а не потому что я храню в памяти совет Гёте: «Пусть сравнивает обыкновенная беспомощная толпа, пусть, сравнивая, выбирает, отвергает, хвалит»,^{1*} поскольку я могу даже представить, как сделать критическое обсуждение Вагнера очень интересным. Портрет следует рисовать позитивными, а не негативными прикосновениями; художник должен давать, а не отнимать. Критическая оценка великого человека другим человеком не может не быть фрагментарной, и часто больше говорит о критике, чем о предмете его критики. Я, напротив, стремился к тому, чтобы в некотором смысле *отразить* образ

^{1*} Гёте И. В. Западно-восточный диван / Пер. А. Михайлова. М.: Наука, 1988. С. 223.

Вагнера; результатом с необходимостью должно стать только такое отражение, которое может произвести моя ограниченная способность разума, но одно дело, когда человек, который никак не может сравнивать себя с Вагнером, обращается к нему, стремясь его измерить — установить его высоту, дыхание и глубину, как уже сделано как минимум в одном объемистом томе; совсем другое дело — довольствоваться верным и честным воспроизведением *обедненного* образа, существующего в чьем-то мозгу. Вагнер прославляет Листа, поскольку «как истинный поэт, он с совершенной безучастностью постигает каждое явление Природы в его собственном бытии, так, как оно есть» (L, I, 48), нам следует практиковать такую же безучастность. Но это не все. Я отметил, что натурфилософ не критикует обнаруженных им индивидов, он не заявляет, что у жирафа слишком длинная шея или что дромадеру было бы лучше с двумя горбами, чем с одним. Пример художественного критика не должен сбивать его с толку и принуждать делать что-то подобное. Но когда нам приходится исследовать *морального* индивида, а не видимый объект, такого воздержания от суждения более недостаточно. Чтобы понять личность и обрисовать ее другим такой, какова она есть, нужно прежде всего испытывать к ней некоторое сочувствие. Сочувствие — внутреннее зрение, не имея которого мы будем на ощупь блуждать во тьме. Великие подвиги вызывает только вдохновение; лишенный вдохновения человек, хладнокровно исследующий отношения между ними, похож на слепца, пытающегося объяснить тепло дневного света, но неспособного воспринять его непосредственную причину — солнце на небе. По этой причине Гёте, воплощение воздержанности, спокойно следующий истине и справедливости, в действительности настаивает на необходимости партийного энтузиазма при рассмотрении произведений и действий, а в поддержку своей позиции приводит следующие слова, которые я хотел бы запечатлеть в душе каждого легковесного критика. «Наслаждение, радость, сопричастность ко всему — вот единственная реальность и единственный источник всего реального. Все прочее есть тлен и способно лишь

истлевать».^{1*} Вот решающий пункт! Какой метод ведет к тщете? Какой «питает семена, упавшие в наши сердца» и тем самым «вызывает реальность»? Давайте выберем все же путь к новой жизни; путь, указанный здесь Гёте. Но поскольку я слишком хорошо знаю, сколь серьезно я и мой «партийный энтузиазм» противостоят предрассудкам нашего времени с его критическим ражем, я процитирую еще одно авторитетное высказывание. Карлейль пишет в начале очерка, посвященного Магомету: «Я намерен сказать о нем все хорошее, что только могу сказать по справедливости. Для того чтобы проникнуть в его тайну, мы должны постараться узнать, что он думал о мире, и затем уже нам легче будет ответить на вопрос, как мир думал и думает о нем».^{2*} В другом месте он выражает убеждение в том, что «вообще мы придаем слишком большое значение заблуждениям, частности дела закрывают от нас действительную сущность».^{3*} Поэтому, не перечисляя предполагаемые недостатки, но приобретая точное знание о добродетелях любого человека, мы можем проникнуть в тайну его индивидуальности; таково, по крайней мере, было мнение одного из величайших исследователей истории. Той же самой верой руководствовался и я на следующих страницах. Поистине, можно и должно требовать от любого биографа непреклонной правдивости в каждой частности, но она полностью отличается от того поверхностного смысла, который обыкновенно приписывается слову «объективность». Ибо очевидно, что в делах человеческих внешнее действие вторично, и вообще интересно только как симптом существенного — субъективных впечатлений, настроений, страстей и т. д., вызывающих действие героя. Поэтому, рассуждая об объективности, мы должны понимать, что установка сознания, рассматривающая субъектив-

^{1*} Гёте И. В. Письмо Ф. Шиллеру от 14 июня 1796 года / Пер. И. Е. Бабанова // Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: в 2 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 187.

^{2*} Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории / Пер. В. И. Яковенко // Карлейль Т. Теперь и прежде. М.: Республика, 1994. С. 39.

^{3*} Там же. С. 41.

ность героя, сама и есть объект. Ее невозможно увидеть таким образом, пока мы сохраняем хотя бы остаток субъективности и продолжаем обсуждать нашего героя так, как обсуждали бы чужака. Истинная объективность очевидно состоит в отождествлении нас самих — насколько это возможно — с героем; в конструировании его слов и его действий с точки зрения его души, которая в этом случае конституирует объект восприятия. Общераспространенное превознесение «трезвой объективности» и т. п. в своем основании есть не более чем покров, который скрывает нехватку силы, способной сдержать нашу деспотическую субъективность, что пытается защититься от обвинения, предвосхищая его. Истинно справедливым и в глубочайшем смысле истинно независимым будет только тот, кто сможет настолько широко распространить объективное восприятие, что оно полностью охватит субъективность другого.

Выделенными здесь принципами я руководствовался бы при описании жизни любого великого человека. Я должен добавить лишь несколько слов для объяснения той манеры, в которой я воспринимаю особую задачу изображения жизни Рихарда Вагнера.

Жизнь Рихарда Вагнера исследуется часто, и притом с совершенно разных точек зрения. По этой самой причине я свободен удовлетворять свои собственные склонности и поступать как хочется. Кто пожелает изучить ее в мельчайших деталях, тот может прочитать Глазенапа, тем, кто любит краткость, пересыпанную солью анекдотов, стоит обратиться к Таперту.^{1*} Мункер^{2*} писал для историка, Рихард Поль^{3*} — для всех поистине культурных людей, Людвиг Ноль^{4*} — для чувствительных

^{1*} *Вильгельм Таперт* (1830—1907) — немецкий музыкальный педагог, критик. Горячий поклонник Вагнера.

^{2*} *Франц Мункер* (1855—1926) — немецкий историк литературы, преподаватель, автор биографий, в частности биографии Вагнера.

^{3*} *Рихард Поль* (1826—1896) — немецкий музыкальный критик, поэт и композитор.

^{4*} *Людвиг Ноль* (1831—1885) — немецкий музыковед, преподаватель, писатель.

натур, Бернхард Фогель^{1*} — для музыкальных критиков, отец Шмид — для ультрамонтанства^{2*} и т. д. Не стоит повторять то, что уже сделано. «Вечно будем мы изготавливать новые книги, как аптекари изготавливают новые микстуры, лишь переливая из одной посуды в другую?»,^{3*} — жаловался Стерн более ста лет тому назад. Хотя я и пишу портрет Рихарда Вагнера иначе, чем мои предшественники, я никоим образом не желал бы, чтобы это воспринималось как унижение их или их методов. Я искренне благодарен тем, кого я упомянул, и многим другим, отличия от них и в оформлении этой книги, и в фактах и вставках вызваны не тщеславной выдумкой, будто я знаю лучше них, но убеждением и, если так можно выразиться, внутренней необходимостью. Сам Рихард Вагнер часто выразительно восклицал, что «без сильной внутренней необходимости ничто истинное или подлинное никогда бы не случилось», и этой самой необходимостью я без колебаний поддаюсь. Пусть же результат подтвердит слова Ганса Сакса: «Und wie er musst', so konnt' er's».^{4*}

Рихард Вагнер часто и решительно протестует против представления искусства как «личной собственности касты художников»^{5*} (см., напр.: III, 176). Настоящее искусство, с его точки зрения, начнется, когда «каждый человек в известной мере будет действительно художником»^{6*} (III, 42), но слово «художник» здесь следует считать не названием профессии, а указанием на общую духовную культуру, поскольку в другом ме-

^{1*} Адольф Бернхард Фогель (1847—1898) — немецкий музыкальный критик и композитор.

^{2*} Термин «ультрамонтанство» в XIX веке использовался для обозначения наиболее последовательных клерикалов в католической церкви.

^{3*} Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие / Пер. А. Франковского. М.: Художественная литература, 1968. С. 292.

^{4*} И как должен, так и смог (нем.).

^{5*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Пер. С. Гиждеу // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 236.

^{6*} Вагнер Р. Искусство и революция / Пер. И. Каценеленбогена // Вагнер Р. Избранные работы. С. 134.

сте он говорит, что у нас не будет настоящих художников, пока мы не станем настоящими людьми, и с одобрением упоминает истолкование его слов Улигом:^{1*} «Не в том дело, чтобы люди стали художниками, а в том, чтобы искусство стало человеческим» (U, 80). Согласно его словам, искусство должно стать не добавочной, но существенной и важной частью нашего существования, «неотличимой от жизни, но во всем разнообразии своих проявлений полностью удерживаемой внутри нее» (V, 58). Мне кажется, отсюда прямо следует, что пытаюсь загнать Рихарда Вагнера в категорию «профессиональных художников», мы навсегда потеряем способность понять его. Его драмы отличает от опер в первую очередь то, что музыка в них — «не цель, но средство», и точно так же у самого Вагнера художественное творчество было не высшей целью жизни, но лишь самым действенным способом существования и достижения его действительной цели. «Искусство — высочайшее выражение того содержания, которое присуще жизни каждого человека», — пишет Мастер, и для него самого как индивида искусство — высочайшее выражение жизни. Но это не единственное ее выражение, и неверно понимать жизнь как искусство, не ведая о чисто человеческом основании, из которого оно проистекает. Никто, например, не станет отрицать, что музыка — самое важное средство выражения в искусстве Вагнера, сам Мастер называет свои драмы «музыкальными произведениями», но тем не менее утверждает, что незаменимым *основанием* всего художественного выражения является *язык*. Подобным же образом в самом Вагнере музыкант перевешивал мыслителя и общественного реформатора, именно так, конечно же, все и было, но он ничуть не более «абсолютный художник», чем его музыка — «абсолютная музыка», он не мог освободиться от интеллектуального основания, а энтузиазм, необходимый для создания его несравненного художественного произведения, возник из глубокого убеждения, что искусство не просто развлекает или забавляет, но проявляет высочайшее «достоин-

^{1*} Теодор Улиг (1822—1853) — скрипач, горячий сторонник Вагнера.

ство», что оно призвано влиять на человечество и придавать форму жизни людей. Если мы хотим понять Рихарда Вагнера, человек в целом — вот первое, что мы должны рассмотреть, не сосредоточивая упрямо все свое внимание исключительно на художнике. Художник в человеке в таком случае проявится даже более ясно и мощно, чем драматург в художнике, а музыкант в драматурге. Я постараюсь, не желая превращаться ни в морализатора, ни в баснописца, прояснять все больше и больше по мере дальнейшего продвижения, каким образом художник становится «ясновидцем» нового мира, как тесно художественное творчество связано со всеми человеческими интересами — с религией, обществом, философией; в частности, я надеюсь показать, как в конце его жизненного пути эта чисто человеческая стихия обрела свою определенную, видимую форму в Байройте. В «идее Байройта» художник и человек соединены так, что это убеждает даже посторонних.

Другой вопрос, как в рамках общей биографии следует рассматривать музыканта в Вагнере. Сам я считаю, что в музыке (больше, чем в других искусствах) технический элемент невозможно четко отделить от поэтического, хотя в наше время эту границу мало кто уважает как с той, так и с другой стороны. Люди, недостаточно компетентные, чтобы следовать сложной технике партитуры Вагнера во всех ее деталях или понимать ее в целом, по зову сердца любительски барахтаются в ней, часто лишенные какой бы то ни было помощи, кроме скверной аранжировки для пианино, и «объясняют» музыку Вагнера доверчивой публике, состоящей из любителей. Называется это просто: вандализм. «Технику можно обсуждать, — пишет Вагнер Луи Келеру,^{1*} — но, конечно же, только среди художников, посторонний ничего не должен слышать об этом» (ср. с введением к четвертому параграфу второй главы). Еще более смешной выглядит дерзость профессиональных музыкантов и критиков, на протяжении полувека веривших, будто они в со-

^{1*} *Христиан Луи Генрих Келер* (1820—1886) — немецкий композитор, музыковед и преподаватель игры на фортепиано.

стоянии судить или даже цензуровать Рихарда Вагнера с точки зрения контрапункта и мнимой теории гармонии — сколь бы неопределенными во многих отношениях ни были законы гармонии. Нигде вагнеровскую музыку как музыку не встречало такое упрямое и безнадежное невежество, как в среде профессиональных музыкантов. Вагнер писал в 1852 году: «Один лишь не-музыкант расчистил путь к пониманию работ Бетховена... В некотором вполне определенном смысле — может быть, в единственно истинном смысле — Бетховена вплоть до сегодняшнего дня никогда не понимали сами музыканты, но одни лишь не-музыканты» (U, 160—161). О себе самом он такого сказать бы не смог, поскольку именно музыканты — вспомним хотя бы Листа — с самого начала в восторге сплотились вокруг него, но следует отметить, что те же музыканты составили становой хребет той оппозиции, что так часто подрывала его волю — особенно такие музыканты-теоретики, как Гауптман,^{1*} Ян^{2*} и Фети,^{3*} а также профессиональные музыкальные критики почти каждой европейской газеты.⁴ В конце жизни великий поэт заявил, что его участь — «видеть, как его искусство и цели его обсуждают по большей части бездарные музыканты».⁵

^{1*} *Мориц Гауптман* (1792—1868) — немецкий музыковед, композитор, педагог.

^{2*} *Отто Ян* (1813—1869) — немецкий филолог, археолог и музыковед.

^{3*} *Франсуа-Жозеф Фети* (1784—1871) — франко-бельгийский музыковед, дирижер и композитор.

⁴ Некоторые образчики этой критики мы процитируем, когда речь пойдет о «Лоэнгрине». Едва ли необходимо напоминать моим читателям о том, что не во времена Бетховена и Вагнера профессиональные музыканты и музыкальные критики впервые показали себя глупцами по отношению к внутренней поэзии их искусства, но что они вели себя так с незапамятных времен. Сarti [*Джузеппе Сarti* (1729—1802) — итальянский композитор. — С. Н.], например, сказал о Моцарте: «Музыка погибнет от попыток таких варваров заниматься композицией». У Моцарта, который, как думал Сarti, не способен отличить ре-диез мажор от ми-бемоль мажор, «уши утюгом разглажены». Вот так и писали профессионалы в то время как обычные слушатели давно признали выдающийся гений Моцарта.

⁵ *Bayreuther Blätter*. 1879. P. 34

А в наше время как часто мы встречаем «одаренных» музыкантов, заявляющих, что Вагнер — один из них, что он занимался тем же «делом», что и они, и порой прямо-таки грубо нападающих на нас, не-музыкантов, за то, что мы вторгаемся на их территорию, — глядя на которых стоит заметить, что за исключением двух или трех небольших работ (Лист — Польша — Таперт) каждый полный и заслуживающий доверия трактат о Вагнере — с какой бы точки зрения он ни писался — был произведением не-музыканта, а сами музыканты не внесли никаких или почти никаких сколько-нибудь важных изменений в принадлежащее лично им поле — в вопросы музыкальной техники. Мейербер, безвременная смерть которого вызывает нашу общую скорбь, положил тому начало, разрозненные заметки обнаружатся в его книгах и статьях, но кроме них — ничего. Специалист может проанализировать и музыку и инструментовку, и бесспорно выиграет от этого, но описывать музыку, вдаваться во все радости, которые она вызывает, не нужно никому — любой музыкант согласится со мной в этом. Конечно же, здесь я занимаюсь только *жизнью* Вагнера, и никакой благой цели не послужили бы мои попытки обсудить его инструмент выражения. В главе о его произведениях мои замечания направлены на то, чтобы пролить свет на его поэтическое творчество, и я буду рассматривать инструмент выражения лишь постольку, поскольку это будет нужно для правильного понимания основной мысли. Такие размышления заставили меня воздержаться от попыток пересказывать *историю* драматических произведений Вагнера, это делали уже сто раз, а результат всегда был один и тот же; произведение искусства описать невозможно, его следует почувствовать. В докладе о «немецкой школе музыки», которую следует учредить в Мюнхене, Вагнер рекомендует не читать никаких академических лекций по истории и эстетике музыки. «Истинную эстетику и единственную *вразумительную* историю музыки следует изучить при посредстве точных и прекрасных исполнений классических работ» (VIII, 191). Точно так же невозможно изучить эстетику и историю искусства Вагнера по книгам, их следует преподавать при посред-

стве «точных и прекрасных» исполнений самих его произведений. Что расплывчатые описания пера едва ли смогут представить, призвано нарисовать искусство гравера. Сотрудничество художников оказывает неоценимую помощь, избавляя меня от утомительной задачи литературной анатомии или препарирования физиогномики живых существ. Читатель изучит черты великого Мастера по портретам, которые здесь представят его лучше, чем любые описания на свете. Его друзьям — тем верным, кто боролся и сражался бок о бок с ним — я могу уделить лишь несколько слов, но портреты лучше познакомят нас с ними, чем любой самый полный перечень их заслуг.

Я не могу предложить читателю слишком много того, что называют «литературной критикой». И в этом тоже я руководствуюсь самым честным желанием сделать способ чувствования, характерный для Вагнера, моим собственным, полагая, что таков единственный путь к пониманию его индивидуальности. Снова и снова он повторяет: «Меня не поймет образованный человек, только целостный или истинный художник» (L, I, 238). И, упоминая особые литературные или иные приготовления, которые многие посчитают необходимыми, он говорит: «Я ничего не требую от публики, кроме здоровых чувств и человеческого сердца, попытка вдолбить художественный разум в головы публики лишь окончательно сделает ее тупой» (L, I, 87—96). Вагнер специально говорит: «Моя цель — доказать возможность художественной формы, в которой все высочайшее и глубочайшее, что доступно человеческому духу, следует представлять так, чтобы сделать его доступным человеку со средней способностью восприятия, основываясь на чисто человеческом сочувствии, и в такой определенной и убедительной форме, чтобы критическая рефлексия стала вообще ненужной для их постижения» (VII, 118). Потому и я здесь хотел бы раз и навсегда отослать читателя, ищущего информацию об источниках, которые предположительно использовал в своих произведениях Вагнер, к многочисленным произведениям других авторов. Эти исследования, как и все, что делают люди, не лишены интереса, я и сам погружался в них. Но

они практически не в состоянии помочь нам понять Вагнера, если исключить, может быть, демонстрацию того чудесного факта, сколь малым он обязан своим источникам. Одна идея, действие, сверкающее перед воображением поэта, как молния, слово, — появляющееся, однако, лишь затем, чтобы вызывать новую картину, пролить свет на новую связь, о которой прежде и не подозревали. В общем, такие вопросы в большей степени интересны исследователям, а не художникам. Я счел за лучшее сторониться всех *истолкований* его работ — аллегорических, символических, религиозных и философских. Когда Ашер, ожидая встретить радостное одобрение, высказал Шопенгауэру свой замесел истолковать «Фауста» Гёте в свете его философии, Шопенгауэр ответил сухо: «О Вашем намерении прояснить „Фауста“ при помощи моей философии мне сказать нечего, поскольку все зависит от того, как это будет сделано. Каждый и всякий предмет можно рассмотреть в ее свете и прояснить. Все зависит от Вашей концепции предмета, Вы сами должны знать, постигли ли Вы что-то новое, ясное и истинное». То же самое верно относительно любого истолкования. В некоторых случаях они могут обнаружить потрясающую истину, но поскольку такие выводы не содержатся в самом произведении, но встраиваются в него, все должно «зависеть от того, как это будет сделано». Выдающийся пример успешного рассмотрения — разъяснение Вагнером драм об Эдипе, демонстрирующих отношения между индивидом и государством (см.: IV, 70—80). Стоит отметить, что вместо того чтобы привлечь великую и вечную общественную проблему для объяснения произведений поэта Софокла, он идет противоположным курсом и использует поэзию для того, чтобы проиллюстрировать фундаментальную проблему социологии. Комментаторы Вагнера обыкновенно поступают как раз наоборот. Уверенные в том, что они постигли нечто ясное, новое и истинное, они не видят никакого изъяна в стремлении попутно пролить яркий свет на свои собственные убеждения. Мы должны самым серьезным образом протестовать против того, чтобы приносить Вагнера в жертву индивидуальным истолкованиям такого ро-

да. Особенно неуместными будут такие попытки в биографии Вагнера. Художник предлагает нам свое произведение как искусство, таким мы и должны принимать его. «О люди! Чувствуйте верно, действуйте как чувствуете, будьте свободными, и тогда у вас будет искусство» (U, 176).

Об общем устройстве моего произведения нужно сказать лишь несколько слов. Беглый взгляд на содержание позволит увидеть простейший план, которому оно подчинено. С самого начала, в кратком очерке жизнеописания, я стремился следовать своему принципу и использовать не как можно *больше*, но как можно *меньше* фактов, и потому у меня было преимущество: я мог переносить многочисленные биографические детали во вторую, третью и четвертую части. Хотя история его жизни сведена, вследствие применения этих средств, к простому скелету, я надеюсь все же, что в нем можно будет распознать скелет живого тела, согретого живым течением жизни. Во второй главе, посвященной его литературному творчеству и учению, я рассматривал детали более подробно, чем сделал бы в другом случае, отчасти потому, что пока еще никто не пытался создать связное изложение учения Вагнера, отчасти потому, что *здесь* дискуссия вполне допустима. Деление на политику, философию, теорию перерождения и теорию искусства неестественно и дидактично. Оно введено ради ясности и не требует дальнейшего рассмотрения. С другой стороны, в третьей главе, посвященной его произведениям, я стремился говорить по возможности *меньше*, с тем чтобы не потревожить цветение этих славных продуктов человеческого духа. Внимательный читатель заметит, что я руководствуюсь желанием постепенно приблизить к нему целостную личность героя моей книги, Рихарда Вагнера, а не помочь ему понимать драмы, которые лучше говорят за себя сами. Ранние произведения на деле послужили мне живыми примерами в моем стремлении проследить развитие нового драматического идеала, драмы слова и звука, как можно реже прибегая к помощи теории; поздние подобным же образом использовались для объяснения фундаментальных принципов драмы Вагнера. В четвер-

той главе, «Байройт», эти три нити повествования — борьба, мысль, искусство, — искусственно разделенные для нужд изложения, вновь переплетены, Дворец фестивалей в Байройте становится одновременно результатом развития всех трех и памятником им.

Что же касается авторитетных источников, то с первого же самого поверхностного взгляда на страницы этой книги станет вполне очевидно, что в первую очередь и как можно чаще я позволял говорить самому Рихарду Вагнеру. Едва ли стоит указывать на то, что такое поведение необходимо при обсуждении его мыслей и художественных произведений. Но часто утверждают — якобы собственное описание Вагнера нельзя принимать безоговорочно в том, что касается биографических деталей. Это в корне неверно. Использование, как часто делалось, «Поэзии и правды» Гёте ради подкрепления рассуждения можно считать всего лишь попыткой запутать неподготовленную публику. Гёте начал писать свою автобиографию в шестьдесят лет и рассказывал в ней о событиях, произошедших более полусотни лет тому назад. Первый «Автобиографический очерк» Вагнера восходит ко времени, когда ему было тридцать, и с того момента мы встречаем среди его произведений многочисленные обсуждения и объяснения, всегда относящиеся к недавно произошедшим событиям. Например, важнейший вклад в наше знание об участии Вагнера в восстании в Дрездене в мае 1849 года, вызывающий так много споров, вносит его памфлет «Обращение к друзьям», заверченный в августе 1851 года и вышедший из печати ближе к концу того же года. Поручительством точности заявления, которое он содержит, служит не только абсолютная и бескомпромиссная любовь Вагнера к истине, но и подборки писем, написанных им собственноручно в 1847, 1848, 1849 и 1850 годах. Нет никаких сомнений в необычайной цепкости Вагнеровской памяти, никто из тех, кто способен к собственному мнению, не увидит в ней ни единого изъяна просто потому, что вся его жизнь была свидетельством в пользу этого и он не проявлял ни единой частицы мудрости змия, даже тогда, когда это позволительно и из-

винительно. «Тот, кто обвиняет меня в неискренности, ответит за это перед Богом», — написал Мастер в одном из своих личных писем. Я считаю совершенно ненужным обсуждать это. Прекрасно сказал Карлейль: «Относительно великого человека... я берусь утверждать, что невозможно поверить, чтобы он мог быть неправдивым человеком... *Искренность*, глубокая, великая, подлинная искренность составляет первую характерную черту великого человека, проявляющего тем или иным образом свой героизм».^{1*} Обыкновенные натуры не могут этого понять и всегда будут верить в очевидность человеческого ничтожества, а не величия; от этого нет лекарства.² Невозможно определить важность того, что нам доступны самые интересные рассуждения Вагнера о себе самом, и не только о мыслях, но и обо всех важных событиях в его жизни, рассуждения, которые представляют нам внешние факты двумя-тремя характерными штрихами, не останавливаясь на поверхностных деталях, но позволяя глубоко проникнуть в само сердце Мастера. Подробные «Автобиографические воспоминания» Вагнера еще не опубликованы, но многочисленные заметки, содержащиеся в его работах, позволяют нам создать полную и удовлетворительную картину его жизни, его мышления и его творчества. Произведения Вагнера, включая его письма и сочинения, всегда будут самым важным, я бы даже сказал, *единственным* источником, из которого мы будем в состоянии получить более глубокое знание об этом необычайном человеке.³ Мне придется добавить одно предупреждение, касающееся его писем. Когда умер Теодор Улиг, друг Вагнера, Мастер написал его вдове: «Вправе ли я просить Вас сохранить мои

^{1*} Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. С. 40.

² «Те, кто дальше всего от нас, действительно верят в то, что мы устроены так же, как и они, ибо они точно понимают в нас большую часть того, что объединяет нас с ними, но не знают, насколько мало, насколько бесконечно мало в нас это» (L, II, 126).

³ Все прочие библиографические подробности содержатся в приложении ко второй главе.

письма усопшему другу — если только Вы не собираетесь все их уничтожить — исключительно для Вашего прочтения? Они более никому не предназначены, и по большей части весьма конфиденциальны, большую часть их содержания правильно мог бы понять один Теодор».¹ Позднее письма Улигу вернулись в распоряжение Вагнера и были опубликованы за исключением лично им отмеченных фрагментов — именно тех, которые «никому более не предназначены» и которые «мог бы правильно понять только Улиг». Это самоочевидно — право каждого человека препятствовать тому, чтобы каждое произнесенное им необдуманное слово сообщали миру чужаков, выдавая за выражение глубочайших убеждений, столь очевидно, что не стоит тратить слова на обсуждение этого случая элементарной справедливости. Но самая несчастная нескромность была допущена по отношению к этому собранию писем к Улигу. Копии оригиналов были сохранены, и вместо того чтобы считать их строго конфиденциальными, их разослали за границу по всем направлениям, передали самым общедоступным музеям, и сегодня для сообщения обожающей скандалы, слабо информированной публике, приготовлены те самые слова, которые мог понять только один друг и которые можно оправдать его особым характером и его особенными взглядами. Это можно считать примером того, что происходило и во многих других случаях. В наши дни великий человек поставлен вне закона, даже люди вполне респектабельные в других отношениях считают, что в обращении с ним все позволено. Кроме того, письма Вагнера очень много стоят в денежном выражении и как рукописи и в особенности как материалы для публикации, сегодня, когда он мертв, самые тайные излияния его сердца покупаются и продаются, как общедоступный товар. Едва ли возможно было подумать, особенно о Вагнере, всегда предпочитавшем честную игру... но «молчание — золото». Определенный метод изучения жизни Вагнера всегда вызывает у меня в памяти слова неподдельного возмущения, которыми Фильмар,

¹ Das Orchester (Dresden). 1885. September, 10.

историк немецкой литературы, характеризует особый класс исследователей Гёте, которые «выведают с назойливым любопытством имена и обстоятельства, часто совсем по-детски, даже бесчестно». До этого исследователи Вагнера — слава Богу! — пока не дошли. Но некоторые из них уже на волосок от «детского любопытства». Совершенно очевидно, что ничего, кроме скандала и разрастающейся путаницы, невозможно получить, используя такую процедуру, на такой почве не взойдет доброе семя. Фильмар добавляет: «В ленивые и непозитические времена ленивые и непозитические головы могут заниматься такими легкомысленными банальностями и, быть может, получать от этого некоторую прибыль». Но тот, кто хочет узнать Рихарда Вагнера, поэта, мечтавшего о том, чтобы «очистить» все человечество, превращая всех в художников, не может позволить себе запутаться в сенсационных открытиях и скучных поделках этих «ленивых и непозитических голов». С другой стороны, многие сотни писем, рассудительно отобранных для публикации самим Вагнером и его наследниками, так же как и многие другие, все еще ожидающие публикации, принадлежат к числу самых важных для постижения Мастера документов. Еще один неисчерпаемый источник слов самого Вагнера — его беседы — мы утратили, и нет ни малейшей надежды его вернуть. Дар речи Вагнера, может быть, лучше всего представить себе, сравнивая его с импровизацией Бетховена на фортепиано, каждый, кто пытается представить его концепцию как-нибудь иначе, впадет в безнадежное отчаяние. Блеск, остроумие, огонь доступны и другим, и встречаются не так уж редко; необозримые поля человеческой культуры, по которым его великий ум перемещается, как по собственному дому, куда более удивительны и никого не оставят равнодушным, сперва вызывая чувство благоговения, тогда как его особенный *гений* проявляется в неожиданных сочетаниях мыслей, внезапно приближающих к нам самые отдаленные предметы, просветляющих и приводящих в надлежащий порядок путанные и заумные отношения. Обо всем этом, однако, можно получить некоторое представление из сочинений Вагнера.

Невозможно передать, невозможно удержать и воспроизвести даже тем, кто переживал это, особый настрой, который — порой — возникал после этих его живых слов. В такие моменты само слово было только сосудом беседы, полный смысл которого открывал тон его голоса, его сияющий взор, ораторский жест; здесь говорил не просто гений, но *художественный* гений, и самые удачные художественные представления порой затмевала магия его речи. Именно по этой причине я сравнил ее с импровизацией Бетховена. Никто — даже сам Мастер — не смог сохранить неповторимое впечатление от его игры или передать его грядущему веку. Даже могучий творец не может полностью отдать себя, он не может обнародовать все, что содержится в нем, это мы должны найти индивидуальную сторону его бытия в художественных произведениях, а в произведениях Вагнера, как и в произведениях Бетховена, случаются такие мгновения, когда кажется, будто он сейчас *должен* будет восстать из мертвых... и все же он не восстает; нечто невыразимое, не именуемое, тайну его личности, навеки вместе с ним поглотила могила. Поэтому строжайшая честность подобает биографу великого человека. Чем *он* был, мир не узнает никогда.

Помимо сочинений, писем и произведений Рихарда Вагнера, свои знания о нем я получил главным образом из работ пяти авторов: Ференца Листа, Фридриха Ницше, Карла Фридриха Глазенапа, Ганса фон Вольцогена^{1*} и Генриха фон Штейна.^{2*}

О Ференце Листе ниже я скажу еще многое. Тот, кто хочет узнать, кем был Вагнер, в первую очередь должен обратиться к этому благородному человеку. Я имею в виду не столько те замечательные сочинения, которые закладывают основание нашего знания о «Тангейзере», «Лоэнгрине» и т. д., сколько его собственное *отношение* к Вагнеру и к делу Вагнера на про-

^{1*} *Фрайхерр (барон) Ганс Пауль фон Вольцоген* (1848—1938) — немецкий литератор, редактор, издатель и либреттист, сторонник Вагнера.

^{2*} *Фрайхерр (барон) Карл Эдуард Генрих фон Штейн* (1857—1887) — немецкий философ, публицист, сторонник Вагнера.

тяжении сорока лет. Как много выдумок ленивых голов опровергнуто поведением одного этого человека! Сколь многое мы и в самом деле узнаем о том гении, о котором Лист писал: «Радость моя в том, чтобы чувствовать вместе с ним и следовать за ним!». Письма Листа Вагнеру, так же как и многие другие его письма, — это еще один незаменимый источник знаний о Вагнере.

Так называемая литература о Вагнере известна своей необъятностью. Ее ценность, однако, вовсе не пропорциональна ее объему, и она, к несчастью, совершенно не отвечает достоинству предмета. Из моря посредственности явно выступает одна работа, вне всякого сомнения, сохраняющая непреходящее классическое значение. Это «Рихард Вагнер в Байройте» Ницше. Полновесные мысли, безошибочная уверенность, с которой всегда выдвигаются существенные положения, эпиграмматическая краткость этого маленького шедевра, благородный энтузиазм, пронизывающий его, и совершенная красота стиля бесспорно характеризуют его как лучшее творение, когда-либо выходившее из-под пера этого замечательного человека. Не стоит обращать внимания на то, что вскоре после того как его сознание омрачилось влиянием, никоим образом не связанным ни с Вагнером, ни с Байройтом, Ницше отвернулся от истины, которую видел столь ясно, и стал публиковать глупые, полные тошнотворных банальностей памфлеты, направленные против человека, величие которого он восславил таким несравненным языком. По ту сторону фантазий, представших перед его великим духом, омраченным ужасным недугом, один образ все еще сиял в глубине его души, хотя его уже и не воспринимал смятенный разум; незадолго до последней катастрофы Ницше приехал в Люцерн, затем отправился в Трибшен (где встретился с Вагнером) и опустился наземь у озера, словно бы рассматривая знаки на песке, но когда его спутница наклонилась, чтобы заглянуть ему в лицо, она увидела, как слезы текут из его глаз.¹ Я часто буду цитировать «Рихард Вагнер в Байройте»

¹ Revue des deux Mondes. 1894. P. 795.

Ницше. Внимательное чтение этой работы необходимо каждому, кто хочет исследовать вопрос вплоть до самых корней.

Ничто лучше практикуемой в определенных кругах манеры критиковать «Жизнь Рихарда Вагнера» Глазенапа не сможет доказать, что в основании несмолкаемого плача по «объективизму» лежит самый безудержный «субъективизм». Глазенап был восторженным учеником и поклонником Вагнера, он не делал из этого тайны, и потому все сразу же говорят, что его произведение не «объективно». На мой взгляд, отличительной особенностью подробного рассмотрения жизни человека, которая и позволяет говорить о его объективности, должна быть не точка зрения, с которой оно написано, но трудолюбие и надежность автора. А в этих двух отношениях Глазенап заслуживает самой высокой похвалы. Кто не согласен с его оценкой Вагнера, может и не принимать ее; это произведение всегда будет не только единственным подробным рассмотрением жизни Мастера, которым мы располагаем, но и одной из самых надежных и тщательно собранных биографий, которые только знавала немецкая литература. От начала и до конца она основывается на оригинальных документах и добросовестной критической проработке каждого свидетельства. Первое издание книги Глазенапа появилось в 1876 году, оно уже содержало плоды многолетней работы. За двадцать лет, прошедших с той поры, автор — как будто самой судьбой предназначенный для этого как в силу своего разностороннего образования, так и в силу особенностей своего характера и духа — не переставал работать, собирать и обрабатывать информацию. Второе издание было опубликовано в 1882 году; первый том третьего издания, значительно дополненного и переработанного, появился в 1894 году, так что я мог его использовать, а первая часть второго тома — в 1896 году; вторая часть и третий том вскоре выйдут в свет. К этой работе Глазенапа¹ я отсылаю моих чи-

¹ *Glazenapp C. F. Das Leben Richard Wagner's. 3te Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1876—1911.* Английский перевод Уильяма Эштона Эллиса публикуется господами Kegan Paul & Co. Тем же автором созда-

тателей. Это единственная полная научная биография Рихарда Вагнера, которой мы располагаем, и каждый, кто хочет получить точную информацию о деталях его жизни, *должен* обратиться к ней. Мое собственное произведение, книга, которую Вы держите в руках, опирается на книгу Глазенапа в двух отношениях. Во-первых, все факты, содержащиеся в первой главе моей книги, либо заимствованы у Глазенапа, либо подтверждаются ссылкой на его книгу, и к своему авторитету я прибегаю только в том случае, если материал получен из других источников и сведениями из его книги не подкрепляется. Я считаю совершенно ненужным делать что-либо подобное каждый раз, когда я использую биографию Глазенапа. Я открыто признаюсь в этом здесь. Во-вторых, серьезным подспорьем в попытках упростить мою собственную работу стало сознание того, что все, к чему обращается сочинение Глазенапа, рассматривается в нем полно и совершенно достоверно. Сотни фактов и особенно *имен* в моей книге пропущены. Не стоит винить меня в этом, ведь все это можно найти у Глазенапа.

Этих троих: Листа, Ницше и Глазенапа, — я рекомендую всем моим читателям в дополнение к *биографическому* очерку, который они найдут в моей книге. Гансу фон Вольцогену и Генриху фон Штейну моя работа обязана не столько биографическим материалом в узком смысле слова, хотя его можно было бы назвать таковым и в более широком смысле, поскольку едва ли я смог бы добиться полного понимания мыслей и желаний Вагнера без помощи этих искусных авторов. В определенном смысле они — зеркала, отражающие свет, который излучал великий человек. Говоря это, я никоим образом не хочу выразить им свое пренебрежение, как раз наоборот. Замечательно, что все самые пылкие приверженцы Вагнера — за исключением исполнителей, искусство которых с избытком

ны другие ценные источники: Wagner Lexicon. Stuttgart: Cotta, 1883 (фундаментальные понятия искусства и философии Вагнера); Wagner Encyclopädie. Leipzig: Fritsch, 1891 (обсуждение разных предметов в свете философии Рихарда Вагнера).

возмещает свойственный им недостаток книжного образования — были людьми широчайшего образования: Лист, король Людвиг, Бодлер, Ницше, Гобино, Вольцоген, Штейн.¹ Каждое имя в этом списке (а его легко можно продолжить) принадлежит одному из тех людей, которые напоминают маленький микрокосм — проявляется ли он в поэтическом творчестве, как в случае Листа, Бодлера и Штейна, или в чем-либо другом. Образованными, поистине образованными, были они все, исполненными того самого образования, которое заключается не в прибавлении друг к другу бесчисленных цифр, но в том, что знание становится плотью и кровью, глубоким убеждением и возвышенным энтузиазмом. У них мы можем научиться если не тому, что такое гений, то тому, что такое истинная культура, поскольку в них и в самом деле «многознание» преобразуется в «большой ум». Уже зарекомендовавший себя превосходным исследователем-германистом и филологом, Ганс фон Вольцоген на протяжении многих лет все теснее и теснее связывал свою жизнь с делом Вагнера. Не стоит приводить список его многочисленных работ, я буду часто цитировать их в этой книге в дальнейшем, и каждый, кто всерьез занимается Вагнером, конечно же, рано или поздно обратится к ним. Генрих фон Штейн, если исключить его участие в «Словаре Вагнера» Глазенапа, ничего не написал о Вагнере и его работах, но он самый важный после Ницше автор, выявивший влияние художественного и творческого мышления Вагнера на разных людей, или, скорее, *привлекший внимание* к нему. Он умер молодым, в возрасте тридцати лет, в 1887 году; проживи он дольше, его бы считали одним из величайших представителей своего народа. Его имя постепенно становится известным во все более широких кругах: его «Эстетика немецких классических авторов» публикуется в библиотеке издательства «Reclam», его «Происхождение современного эстетизма» — в издательстве «Cotta». Они доступны всем, равно как и его стихотворения «Герои и мир» и «Святые». Но большая часть его произведений — фи-

¹ Здесь также следует вспомнить графиню Волькенштейн.

лософских, филологических и критических — похоронена в архивах «Bayreuther Blätter» в ожидании того, надеемся, не слишком отдаленного дня, когда собрание сочинений этого подлинного ученика Вагнера станет доступным всему миру. Наконец, как немаловажный источник для познания Вагнера я должен упомянуть само это еженедельное издание, «Bayreuther Blätter». Листок был основан в 1878 году Вагнером как «еженедельный журнал Байройтского союза покровителей» и с самого начала редактировался Гансом фон Вольцогеном, который продолжил выпускать его после смерти Вагнера как «немецкое периодическое издание в духе Рихарда Вагнера». В его номерах содержатся письма, наброски и т. д., не включенные в собрание сочинений Вагнера, и бесчисленные опыты о его жизни, мыслях и творчестве. Журнал, помимо всего прочего, служит живым свидетельством сохраняющегося влияния всех идей Вагнера.¹

Поскольку я был приговорен к чтению большей части многочисленных критических работ, направленных *против* Вагнера и разбросанных по разным газетам, журналам и памфлетам, могу засвидетельствовать, что невозможно представить себе более бессмысленную трату времени, чем такое чтение. О Вагнере из них не узнаешь ничего. Очевидна совершенная бесполезность эфемерных критических заметок в газетах, даже если они собраны в книгу в попытке продлить их существование — и поверхностное, и иллюзорное. Но даже более серьезные произведения таких авторов, как Феликс Калм,

¹ Из других бесчисленных работ о Вагнере я назову только «Richard Wagner, sein Leben und seine Werke» Таперта, «Richard Wagner, ein Vortrag» Поля, и «Richard Wagner, eine Skizze seines Lebens und Wirkens» Франца Мункера. Все три книги можно рекомендовать в качестве первого общего введения. Тратат Таперта — чудо краткости и интеллектуального воодушевления. Рассуждение Поля в основном посвящено вопросам искусства. Более пространная работа Мункера, может быть, самая подходящая для многих, поскольку она рассматривает историческую и литературную части предмета, из которых, не приобретая глубоких знаний о Рихарде Вагнере, все же возможно составить себе *внешнее* представление о нем.

Кестлин^{1*} и проч., — пустыня. Странное проклятие бесплодия всегда распространялось на все, даже самые похвальные, попытки писать против Вагнера. Оно в значительной степени вызвано общераспространенным незнанием замыслов и целей Вагнера. Цель Вагнера, которую он называл «идеей Байройта», настолько величественна и настолько далека от тех мнений и принципов, которые внушило нам наше образование, что в действительности ее не так-то просто понять всю и целиком. Через сто лет мы, быть может, сможем критиковать ее, а за это время, помимо всего прочего, стоит научиться понимать ее. Существует, однако, еще одна разновидность пишущих о Вагнере авторов, критика которых на протяжении последних пятидесяти лет заключалась в низменном поношении прославленного художника и его устремлений. По отношению к ним нужно лишь процитировать пословицу древнеиндийских мудрецов: «Злой человек видит в обладателе сотни добродетелей только свою собственную вину; боров находит в бассейне с лотосами одну лишь грязь».

Не принять ли миру ближе к сердцу слова Гёте, сказанные о критике такого рода: «Покуда произведения искусства нет и в помине, никто не имеет понятия о возможности его создания; когда же оно появляется, хвала и хула неизменно оказываются всего лишь субъективными высказываниями».^{2*} То же самое верно относительно выдающегося человека. Кто предвидел возможность появления такого человека, как Рихард Вагнер, в нашем трезвом, техническом, научном столетии, в нашем столетии великих армий, железных дорог и газет? Кто мог выработать «понятие возможности» его новой драмы, драмы слова и звука? Никто. «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры», «Кольцо Нибелунга» — все они ареопагом экспертов и величайшими театрами Германии были названы *невозможными*. Кто выработал какое бы то ни было

^{1*} *Генрих Адольф Кестлин* (1846—1907) — немецкий евангелический пастор, музыковед и музыкальный критик.

^{2*} *Гёте И. В.* Письмо Ф. Шиллеру от 6 января 1798 года. С. 11.

«понятие возможности» фестивальных постановок, занимающих место обыкновенных бездумных представлений из обычного городского репертуара? Никто! Когда Вагнер попытался провести фестиваль в Мюнхене в 1865 году, вся страна поднялась против его идеи, показавшейся безумной. Кто выработал «понятие возможности» строительства немецкого Дворца фестивалей, в который любители искусств тысячами стекались бы со всех концов света, в захолустном провинциальном городке? Никто! Кто бы поверил, что в наше время, когда все измеряется деньгами, художник отвергнет миллионы, чтобы дать своему народу и всему большому миру дом искусства на основании чистейшего идеализма при абсолютном исключении всякой идеи материальной выгоды в принципе?¹ Никто! Теперь это неоспоримо, все другие неправы. Даже и Лист сперва сомневался в возможности «Лоэнгрина»; даже могучий и победоносный император не мог заставить себя поверить в возможность Дворца фестивалей в Байройте.² Вагнер доказал свою правоту; то, по поводу чего другие не могли иметь ни малейшего «понятия», он давно уже видел, как живой факт своего внутреннего мира. Многие цели, за достижение которых он боролся, находились далеко за пределами его собственной жизни в отдаленном будущем. Разве не должны мы, размышляя о многочисленных предметах, которым он учил, за которые он боролся и которые замышлял, заключить, что его Байройт должен был стать только первым камнем фундамента? И не стоит ли нам считать, что кажущееся невозможным все же возможно? Мы не можем, например, приобрести «понятие» о ведущей роли, которую, как был убежден Вагнер, сыграет чистое, подлинное, некоммерческое искусство в благотворном воздействии на человеческое общество, но признание нашей неспособности к этому немногим способно нам помочь. У Вагнера, как у Гёте, мы учимся тому, насколько второстепенно всякое «понятийное» мышление. Понятие следует проследивать вплоть до

¹ См. четвертую главу, параграф о фестивалях.

² См. с. 101 наст. изд.

переживания, вплоть до того, что однажды было *видимо*; но цель Вагнера, великую идею «перерождения», красной нитью проходящую сквозь всю его жизнь, он видит, как художник видит незавершенное произведение, о возможности создания которого «никто не имеет понятия», пока оно не возникло. Он мог бы сказать о себе самым словами своего Вотана:

Doch was noch nie sich traf
Danach trachtet mein Sinn!*

Из нашей неспособности сформировать определенное логическое понятие об учении Вагнера, которое я вкратце изложу в последнем параграфе этой книги под названием «идея Байройта», вовсе не следует, что это понятие может и не быть истинным. Это отвергало бы всякую возможность новой жизни. Напротив, я верю, что многие из тех, кто безоговорочно доверится руководству его великого и возвышенного духа, кто проследует по пути мышления Вагнера вплоть до самых загадочных его глубин, туда, где оно дальше всего отклоняется от проторенного пути, и тем самым получит сильнейшее впечатление от его искусства во всей его полноте, убедятся в истине слов Ницше, говорящего, что Вагнер — не только великий художник, но и «является одной из крупнейших культурных сил».^{2*} Но чтобы проявить себя как силу, мысль должна сначала утвердиться в сердцах других.

Однако есть в этом замечании Ницше что-то одностороннее, уже выдающее болезненную тенденцию его проницательного ума. Он осветил самым ярким светом скрытое от других, но его самого этот свет ослепил. Он был бы ближе к истине и выразил бы гораздо более значительную мысль, если бы написал: Вагнер *служит* великой силой культуры. Вагнера часто сравнивали с метеором, в этом сравнении нет ни грана правды.

^{1*} Еще никогда не встречался мне тот, кто понял бы мой смысл! (нем.).

^{2*} Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте // Ницше Ф. Странник и его тень. М.: REFL-book, 1994. С. 92.

На протяжении нескольких последних столетий постепенно складывалась «великая культурная сила» — следующая совсем не по пути кровавой политической истории — сила *немецкого искусства*. Душа этого искусства — музыка, ее необходимая, самая совершенная форма — драма. Немцы получали, отчасти благодаря географическому положению своей страны, отчасти и главным образом благодаря их собственной способности усваивать, художественные впечатления со всех сторон, трудолюбиво разрабатывали их, но столь необычно организованная и столь несравненная в своих собственных делах раса вовсе не стремилась просто копировать греков, итальянцев, французов или англичан. Немец должен был найти свое собственное искусство, прежде неизвестное, рожденное из его внутренней необходимости и его особенных способностей, искусство, правдиво и совершенно отражающее его душу. Но высочайшее искусство непостижимо без *слова*; поэт — князь художников, даже когда кажется, что другие творят независимо от него, они лишь подчиняются ему. Это верно даже по отношению к грекам, жившим полностью при посредстве *глаза*, насколько же более справедливо это по отношению к немцам, для которых *мысль* означает ровно то же самое, что для эллинов вид! Так могло ли быть так, что одна лишь музыка удовлетворила стремления немцев создать собственное искусство? Как если бы греки попытались создать произведения пластического искусства — изящные, величественные, чудовищные формы всякого рода — из собственного сознания, без основания, без всемогущего сотрудничества с единственной созидательной силой искусства — с поэзией. Немцы давно признали музыкантов своими величайшими поэтами, им одним было дано что-то собственное, несопоставимое, исключительно немецкое, — никакое другое искусство не достигало уровня Баха или Бетховена. В поэтах немецкой литературы, с другой стороны, нас привлекает в первую очередь личность. Софокл или Шекспир находят готовую к применению форму, в которой они сразу же и производят самые совершенные творения человеческого гения. Иное дело Гёте и Шиллер. Им приходится пробовать все

виды форм — древних и новых, — и в их повседневной жизни мы обнаруживаем постоянный поиск искусства, к которому они стремились и всякий миг надеялись создать. Такова новая, особенная, несравненная *немецкая драма*. Только музыкант может создать эту драму, ведь только в музыке вполне выражает себя немецкая душа. Не только мог сделать это, но и *должен* был сделать это немецкий музыкант; как поэт впадает в отчаяние, не в состоянии высказать правильное «выражение», так отчаивается и музыкант, поскольку придав этому «выражению» высочайшее совершенство, он не способен использовать его, чтобы сочинить стихотворение, мыслимое, видимое и безошибочно постижимое. Эта проблема, а вместе с ней и проблема немецкой драмы, была решена, как только музыкант непосредственно осознал, что музыка сможет найти телесную форму только в драме. В параграфе о художественном учении Вагнера я пытался показать, как поэты и музыканты Германии одновременно искали новую всеобъемлющую художественную форму и как новая драма выростала из внутренней необходимости и богатейших способностей *всех* этих великих людей, а не из произвольного *указания* одного индивида. И необходимость, и способность были объединены в сердце и голове поэта-музыканта Рихарда Вагнера. Мне представляется, что одной из величайших особенностей Вагнера было отсутствие в нем всего случайного и произвольного. Он не мог быть никем другим, но лишь тем, кем был, его драматический идеал был логическим итогом всего прошлого. По ходу этой книги мы увидим, что логическое развитие, кроме того, весьма характерно для художественного творчества Вагнера. И этот факт еще укрепит нашу веру в Вагнера. Его собственная сильная индивидуальность подчинялась и поддавалась *неиндивидуальному, историческому*. Эта культурная сила, о которой говорит Ницше, медленно возрастала на протяжении столетий, ее питали сотни корней, и вот она в определенном смысле воплощена в этом человеке. Поэтому тщательное изучение искусства Вагнера и его философии представляет самый широкий интерес.

Теперь я хотел бы попросить серьезного читателя моей книги последовать за делом всей жизни Вагнера и прослушать его слова с честной и искренней симпатией. Карлейль уже научил нас тому, что таков единственный способ узнать его *тайну*, а узнать тайну Рихарда Вагнера — значит обогатить свою собственную жизнь. Пусть мы можем даже думать, будто там и сям он ошибается, пусть нам может показаться, будто мы открываем ограничения самого его восприимчивого разума, стоящие на пути каждой индивидуальности и обеспечивающие каждого из нас индивидуальной физиогномикой, но все же остающиеся ограничениями, но разве это причина не видеть, что мы можем чему-то научиться у человека выдающегося интеллектуального величия, хотя бы и ошибающегося? А кто утверждает, что Рихард Вагнер ошибается? Мы знаем, что *сделал* Вагнер, его дела говорят за него и вызывают доверие к его суждению; пусть же его противник укажет на *свои* деяния, вот тогда мы с радостью прислушаемся и к нему. «По их плодам узнаете их».^{1*}

Рихард Вагнер как-то писал Листу: «Когда видишь сколь немного способно придерживаться своих оснований, когда снова и снова встречаешься с тем же самым влечением к поверхностности, к тому же невероятному легкомыслию и болезненной любви к удовольствию, честность представляется просто смешной». И все же именно в духе этой честности написана моя книга и теперь она предлагается вниманию всех тех, кто вышел вместе с автором бороться за «большой ум».

Alles Halben sich entwöhnen
Und in Jahren Vollen Schönen
Resolut zu Leben!^{2*}

^{1*} Мф. 7:16.

^{2*} Все половинки взрослеют,
И в годы, преисполненные красоты,
Решительно устремляются в жизнь! (нем.).

Глава первая

ЖИЗНЬ РИХАРДА ВАГНЕРА

Полной мерой и размахом
Вдвойне благословенна его жизнь
В страдании, в успехе.

Готфрид Страсбургский

ВВЕДЕНИЕ

Не открывать новое, но своими глазами видеть, что открыто.

Иоганн Вольфганг Гёте

Превосходному биографу Рихарда Вагнера Карлу Фридриху Глазенапу понадобилось не менее чем четыре тома in octavo, каждый из которых содержал четыреста или пятьсот страниц убористого шрифта, чтобы связать между собой события жизни Вагнера, при этом не вдаваясь в подробности. Немногим художникам выпала на долю столь богатая событиями жизнь, и в этом, как и во многих других отношениях, Вагнер напоминает итальянских художников лучших времен. В его венах текла горячая и бурная кровь, редко встречающаяся у северян. Он преследовал свою цель, переезжая из города в город и из страны в страну. Сегодня дирижер в немецком «провинциальном болоте» — завтра на грани нищеты в великом городе Париже. Сегодня придворный короля Саксонии — завтра беглец в чужой стране, преследуемый выданным ордером на арест; сегодня ни лучика надежды, и лишь малый шаг отделяет от смерти в полнейшем отчаянии — завтра признанный друг и протезе могущественного монарха; сегодня погребен в крайнем одиночестве в Альпах, бежал от света и посвятил себя одному лишь искусству — завтра строит Байройтский Дворец фестивалей, принимает у себя в гостях императоров и королей и окружен

восторженными толпами, собравшимися со всех сторон света. Жизнь Вагнера — сама по себе захватывающая драма, ни один год не обходился без интересных событий.

Пределы настоящей работы, как и ее план, не позволяют мне подробно рассмотреть эти события, поэтому я собираюсь сделать что-то прямо противоположное, а именно — создать зарисовку, набросок картины. Это можно сделать только следуя курсу, противоположному хронологии по самой сути своей.¹ В сокращенном и сжатом хронологическом наброске не остается ничего, кроме имен и дат, он превращается в обыкновенный скелет. Однако, рисуя набросок, можно выразить характерные черты высоко одаренной индивидуальности несколькими штрихами — что и доказывают наброски всех великих художников. Быть может, обнаружится, что зарисовка способна исключительно сильно представить внутреннюю жизнь, *существенную* часть (как ее назвал Шопенгауэр),² просто потому, что она пренебрегает многочисленными поверхностными деталями.

Но здесь нам должен помочь не глаз, не орган, позволяющий воспринимать сложные линии рисунка как единое целое, но рассудок. Мы должны поэтому начинать с единства как формы, т. е. как *формулы*; поскольку общий образ рассудочного мышления — геометрический. Все вариации, которые мы еще пожелаем обнаружить позднее, тоже станут понятными, если их удастся свести к первоначальной «схеме», установленной раз и навсегда. А не схема ли та поверхностная жизнь в ее внешнем течении, в которой индивид выражает не свою неза-

¹ Хронологическая таблица главных событий жизни Вагнера приведена в приложении к этой главе.

² «К этому несущественному относится ближайшее определение событий и поступков, служащих материалом, на котором обнаруживается эмпирический характер... Так, например, не существенно, идет ли игра на орехи или на короны; но обманывают ли в игре или ведут ее честно, существенно» (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление* / Пер. М. И. Левиной // *Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление* М.: Наука, 1993. Т. 1. С. 280—281).

мутненную природу, но соответствие *типу*, представляющему собой отпечаток окружающих обстоятельств? Поэтому схематический метод исследования не лишен некоторого внутреннего оправдания.

Я намереваюсь в этом введении предложить очень простую схему, при помощи которой читатель может получить предварительный очерк жизни Вагнера. Я намеренно называю это *схемой*, чтобы подчеркнуть факт, что такое сведение бесконечно сложных нитей жизни к нескольким простым линиям — более или менее произвольная операция рассудка. В нижеследующих параграфах этой главы я уделю больше внимания подробностям, так что схема лишится острых углов и можно будет признать, что на самом деле она используется просто для конструирования образа.

* * *

Чем меньше мы нагружаем свою память датами и именами, тем шире сама картина, формирующаяся в нашем сознании. Одной-единственной даты и одного числа пока достаточно для того, чтобы в первый раз взглянуть на жизнь Вагнера. Так уж случилось, что и число и дата таковы, что легко и сразу запечатлеваются в памяти, без каких бы то ни было мнемотехнических приемов.

В год освобождения Германии из-под иностранного ига, в год великой «Битвы народов» под Лейпцигом, в 1813 году, родился самый немецкий из всех художников — Вагнер. В этом году врага-супостата выгнали с почвы Отчизны, но его могущественный дух остался править Германией. Никто решительнее Вагнера не боролся с чарами, которые не удалось разрушить пушками и которые заклятием лежали на немецком театре. Немецкое искусство наших дней — немецкая поэзия, немецкая музыка и прежде всего немецкая драма — господствует над всем миром; каждый год неисчислимые множества со всех сторон света приезжают в Германию ради ее искусства,

и даже французы превратились в страстных почитателей Бай-ройта. Военачальник и победитель во второй Völkerschlaft, или битве народов, — Рихард Вагнер.

Вот почему невозможно забыть год рождения Вагнера — 1813; следует только помнить, что он, предназначенный вести немецкое искусство к победе, родился в тот год, когда немецкое оружие сразило врага, и тем было заложено основание будущего величия Германии.

Псалмопевец в хорошо известном стихе говорит: «Дней лет наших — семьдесят лет»,^{1*} и жизнь Вагнера длилась ровно семьдесят лет.

Год 1813 и число 70 дают нам, если я вправе так выразиться, абстрактную форму «Вагнер во времени». Не только начальную и конечную точки — 1813 и 1883 — дают они нам, но и третью важнейшую дату.

Ибо так получилось, что жизнь Вагнера состоит из двух симметричных и равных частей. Ровно через тридцать пять лет после его рождения и за тридцать пять лет до смерти резкие и решающие перемены произошли в обстоятельствах его жизни, и эти перемены во многих отношениях оказали сильное действие и на внешние обстоятельства его будущей судьбы, и на выражение его внутреннего существования; разделение жизни Вагнера на две равные эпохи едва ли можно назвать условным, столь точно оно соответствует внешним событиям и направлению его внутреннего развития. Изменение случилось, как сказано, точно в середине его жизни — то есть в тридцать шестой год его жизни.

9 мая 1849 года Вагнеру пришлось бежать из Дрездена, где он был придворным капельмейстером, а вскоре вслед за тем и из Германии, и долгие годы жить в чужой стране, поскольку был выдан ордер на его арест как «политически опасного человека». Изгнание из Германии — видимая линия, разделяющая две половины жизни. В этой схеме я не рассматриваю внутренние процессы развития, они только вводят в заблуждение;

^{1*} Пс. 89:10.

внешних, видимых фактов достаточно для того, чтобы отделить одну часть жизни Вагнера от другой, и в этом отношении мы обнаружим, что один пункт заслуживает особого внимания.

Вплоть до этой даты, 9 мая 1849 года, Вагнер жил, как все, принимая то общество, в котором он родился, и в возрасте двадцати лет выбрал профессию музыкального дирижера, в которой он занял почтенное положение придворного капельмейстера. После 9 мая 1849 года Вагнер из принципа никогда не занимал никаких официальных должностей. Он сам писал: «Я решительно повернулся спиной к миру, которому в своем сокровенном бытии я уже давно не принадлежал» (IV, 406). Постепенно, по ходу нашей истории, станет ясно, в каком смысле следует понимать эти слова. Пока их достаточно для того, чтобы показать, что он ушел из публичной официальной жизни с ее определенными целями, но не избавился ни от причуд судьбы, ни от своих капризов. С полным сознанием того, что делает, Вагнер повернулся спиной к обществу, особенно к нашему современному публичному искусству; сохранил он свою независимость, ему не на что было бы покупать свой хлеб, но влиять на искусство так, как он хотел, можно лишь пребывая вне его. Он сознавал, что только отказавшись от ремесленного применения своих музыкальных способностей он вправе надеяться посвятить эти способности служению поэтическому вымыслу, — короче говоря, его отказ от общественной жизни профессионального музыканта выражает миг решения, и мы определенно правы в том, что, следуя нашей схеме, считаем его отказ внешним фактом, исключительно ясно отражающим процесс внутреннего развития.

Жизнь Вагнера начинается в 1813 году, она длится семьдесят лет и состоит из двух равных эпох, внешне и внутренне существенно отличающихся друг от друга.

Кроме деления на две части, его жизнь проявляет дальнейшую чрезвычайно любопытную симметрию в деталях. Теперь, когда мы ясно воспринимаем ее *во времени*, мы способны, не уклоняясь слишком далеко в сторону, представить и запечатлеть ее для себя *в пространстве*.

Каждую половину его жизни можно разделить на четыре периода, связанных с теми местами, в которых он жил. Периоды эти разной длины, но и для воображения, и для памяти важно то, что каждый период второй эпохи развивается параллельно соответствующему периоду первой и противостоит ему.

В первой половине мы можем выделить следующие четыре периода:

1. 1813—1833. Жизнь на его малой саксонской Родине (Лейпциг и Дрезден); это период ранней юности, на протяжении которого усваиваются элементы художественного выражения и предпринимаются первые попытки заниматься музыкой и поэзией — выбор оперы как профессии.

2. 1833—1839. Первые путешествия — вступление в общественную жизнь — работа дирижером в нескольких провинциальных театрах Германии (Вюрцбург, Магдебург, Кенигсберг, Рига) — изучение практической техники театра.

3. 1839—1842. Первое добровольное пребывание в чужой стране (Париж) — тщетная борьба за свой путь в великом городе.

4. 1842—1849. Дрезден — работа в качестве дирижера придворного театра (Hof-Kapellmeister) на одной из лучших немецких сцен.

Четыре периода второй половины:

1. 1849—1859. Изгнание с родины — жизнь в Цюрихе — начало его полной, сознательной мужской зрелости — создание книг, которые стали основанием его учения об искусстве («Опера и драма» и т. д.) — окончательный отказ от оперной сцены.

2. 1859—1866. Второй период странствий — постановка его произведений на сценах нескольких больших городов (Париж, Вена, Мюнхен) — под властью необходимости подведение итогов в своем отношении к современной сцене.

3. 1866—1872. Второе добровольное пребывание в чужой стране (Трибшен, недалеко от Люцерна) — полная изоляция от мира.

4. 1872—1883. Байройт — строительство Дворца фестивалей — основание немецких театральных фестивалей.

Мне кажется, что это деление говорит само за себя и едва ли нуждается в комментариях. Мне остается лишь повторить, что эта схема прямо предназначена для того, чтобы соотнести между собой внешние факты. Даты и места проживания образуют, так сказать, абсциссы и ординаты сложной кривой его жизни. Но самое поверхностное рассмотрение вопроса покажет, насколько тесно эти внешние различия соответствуют внутренним процессам, поскольку каждое изменение вызвано свободной волей Вагнера. Однако не нужно забывать о том, что эти проявления свободной воли — просто симптомы и что нет ничего более нелепого, чем отделение действия от его медленно вызревающих мотивов. Было бы чистым безумием попытаться создать схематическое изображение интеллектуального развития.

Например, не стоит особо подчеркивать то, что в каждый период первой половины жизни Вагнера создавались два произведения для сцены: в первый период — большая трагедия и пасторальная пьеса, во второй — «Феи» и «Запрет любви», в третий — «Риенци» и «Летучий голландец», в четвертый — «Тангейзер» и «Лоэнгрин». По причинам чисто мнемотехническим узнать это интересно; но многие из его работ — например «Лоэнгрин» — жили в воображении автора задолго до того, как он написал их. В запутанном клубке влияний на его творчество никто не смог бы определить важнейшую причину появления «Лоэнгрина» именно в 1847 году. Не всегда просто решить, где причина, а где — следствие. Можно предположить, что на «Риенци», например, прямо повлияли его переживания в парижской Гранд-Опера, но в действительности «Риенци» был уже наполовину закончен, когда он только приехал в Париж. Во второй половине его жизни такие неправомерные попытки приводят к еще большим заблуждениям. Например, если попытаться связать «Тристана» с первым периодом, «Мейстерзингеров» — со вторым, «Кольцо Нибелунга» — с третьим, а «Парсифаля» — с четвертым, даты завершения этих работ, и вправду, могут оправдать такой взгляд. Но в действительности создание каждой из них занимало длительные отрезки време-

ни: «Мейстерзингеры» — 1845—1867, «Кольцо Нибелунга» — 1848—1874, «Парсифаль» — 1854—1882. Только «Тристан» был написан внутри одного периода, в 1854—1859 годах.

Так пусть же схема будет тем, что она есть, — удобным средством представить предварительный очерк жизни Вагнера и способом сохранить ее в памяти.

ПЕРВАЯ ЭПОХА. 1813—1849

Сила — мораль выдающихся людей, такова и моя мораль.

Людвиг ван Бетховен

1813—1833

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге.^{1*}

Биограф смог проследить его родословную вплоть до 1643 года. Из нее мы узнаем, что семья изначально жила в Саксонии. Вплоть до нынешнего столетия ни один член ее не выезжал за пределы своей малой родины. Его предки, вплоть до второго поколения перед Рихардом Вагнером, были приходскими учителями и органистами. Его дедушка, однако, получил вполне академическое образование, изучая теологию в Лейпциге, но, осознав, что не приспособлен к священнической жизни, стал чиновником Таможенного департамента. В свете научной доктрины наследования во втором поколении было бы интересно собрать сведения об этом Готтлобе Фридрихе Вагнере; но, к несчастью, нам не известно ничего, кроме того, что он рано и счастливо женился, что «его образование было гораздо более широким, чем полагалось чиновнику в его времена», и что он дал двум своим сыновьям превосходное воспитание. Об

^{1*} На русский язык переведена и несколько раз переиздана автобиография Рихарда Вагнера. В поисках информации о его ближайших родственниках, друзьях и жене стоит обратиться к одному из ее изданий.

этих двух сыновьях — Фридрихе и Адольфе — мы располагаем гораздо более полной информацией.

Старший брат — Фридрих Вагнер, отец Рихарда Вагнера, закончив курс юриспруденции в Лейпциге, пошел по стопам отца и поступил на государственную службу, на которой он достиг весьма высокого положения. Достаточным доказательством широты его кругозора, намного превосходящей круг интересов простого секретаря городского суда, служит его богатая и разнообразная личная библиотека, в которой особенно хорошо представлена классическая литература. Но самой замечательной его чертой была восторженная любовь к театру. Многочисленные обязанности, которые накладывала на него чиновничья должность, едва ли оставляли ему достаточно досуга, чтобы посвятить себя театральному искусству, но его пристрастие к театру выходило за пределы простого дилетантизма. Например, первое представление новой пьесы Шиллера праздновалось ежегодно как семейный праздник; актеры были ближайшими друзьями дома, а сам он с определенным успехом появлялся в хороших любительских постановках. В отце Рихарда Вагнера мы обнаруживаем, таким образом, ярко выраженную естественную склонность к сцене, замечательную и саму по себе, но ставшую особенно важной для жизни его детей вследствие его преждевременной смерти. Он умер 22 ноября 1813 года, ровно через шесть месяцев после рождения сына Рихарда, и вскоре после его смерти вдова вышла замуж за Людвиг Гейера, в то время успешного актера и одного из лучших друзей ее первого мужа. Именно Фридрих Вагнер первым склонял Гейера стать артистом, и, таким образом, благодаря особенному стечению обстоятельств, своему отцу Рихард Вагнер обязан тем, что при первом пробуждении сознания он обнаружил себя в мире театра.

О Людвиге Гейере я поговорю особо. Сперва я должен сказать несколько слов о дяде Рихарда Вагнера, Адольфе. Он особенно интересен нам в двух отношениях — во-первых, как человек, в превосходной степени обладающий тем замечательным талантом, который отличал всю семью, и, во-вторых, по-

скольку он оказал благотворное влияние на образование своего племянника в решающее время: в последние школьные годы и в университете.

Имя Адольфа Вагнера известно в истории немецкой литературы, но одно лишь имя. Он был человеком огромной учености и неустанного трудолюбия и был не лишен творческой силы, что доказывают некоторые из его литературных опытов. Но при всей его удивительной многосторонности ему недоставало необходимой концентрации, а его натура была слишком художественно восприимчивой, чтобы позволить ему сохранить свою собственную индивидуальность нетронутой среди такого множества внешних влияний. Пояснить это поможет сравнение с Гердером. Гердер, несмотря на энциклопедическую образованность, остается резко ограниченной фигурой из-за своеобразного самоутверждения, проистекающего из эгоистического, не вполне художественного темперамента, сохраняющегося даже у величайшего гения. Так восстанавливается равновесие: когда мы видим человека, одаренного самой острой интуицией по отношению к душам крайне далеких от него людей и все же часто остающегося слепым по отношению к интеллектуальному величию тех, кто его окружает, очевидно, что мы видим недостатки замечательной индивидуальности, сознающей свою собственную ценность. Адольфу Вагнеру не хватало сильного стового хребта, он ни в чем не ошибался, он понимал все, от древнегреческой трагедии до Бернса и Байрона, от абстрактной метафизики Джордано Бруно до истории живописи. Неистощимые способности его художественного сердца, широкий горизонт разума позволяли ему воспринимать с симпатией все на свете. Его собственная личность терялась в тени этого процесса, и поэтому мы видим, что по большей части он был занят работой ради работы, научными публикациями, комментариями и переводами.¹ Тем не менее он — интересная лич-

¹ Из его многочисленных произведений, охватывающих самые разные области знания, от эссе о греческих поэтах до романов и комедий, самыми важными по-видимому являются его «Биографии реформато-

ность, особенно по причине его близкого родства с человеком, обладавшим универсальным интеллектом, связанным с таким творческим даром, которым были наделены лишь немногие люди во все времена. Замечательно также и то, что (согласно литературному историку Курцу)^{1*} лучшие собственные произведения Адольфа Вагнера — его комедии, так что его талант также близок к сцене. Возможно, первоисточником установки Рихарда Вагнера на протест против бесславного состояния современного искусства была работа его старого дядюшки «Театр и публика».

О матери Вагнера я скажу лишь несколько слов. Она была превосходной женщиной и превосходной матерью и сын Рихард боготворил ее;² память о ней и ее материнской любви придавала ему силы во всех жизненных бурях; вечером, накануне своей смерти, он вспоминал о ней. Каждый знавший ее произносит прочувствованные слова в ее адрес. После смерти второго мужа, Людвига Гейера, ее дом оставался центром небольшого кружка художников и любителей искусства. Мы без труда можем допустить, что доброй женщине было присуще очарование, составлявшее саму суть ее натуры. Ее портрет выражает изящество, остроумие и рассудительность.

Людвиг Гейер женился на овдовевшей матери Вагнера в 1814 году, и с этого времени заменил маленькому Рихарду отца. Во всех отношениях он заслуживал той теплой друж-

ров» и исследование «Две эпохи современной поэзии» (параллель между Данте, Петраркой и Боккаччо, с одной стороны, и Гёте, Шиллером и Виландом, с другой). Он также был трудолюбивым участником первого издания энциклопедии Брокгауза. Он переводил разных авторов от Софокла и Цезаря до «Истории живописи» Ланци. Пользуется заслуженной славой его полное собрание сочинений Джордано Бруно на языках оригинала (латинском и итальянском). В серии *Parnasso Italiano* он публиковал итальянских классиков. Ему же мы обязаны первым полным изданием стихотворений Роберта Бернса на английском языке.

^{1*} Вероятно, имеется в виду *Герман Курц* (1813—1873) — немецкий историк литературы, писатель и переводчик.

² См. прекрасное письмо матери в книге Таперта, с. 72.

бы, которую проявлял по отношению к нему Фридрих Вагнер. Повинуясь желанию отца, Гейер изучал право, но после этого последовал собственному призванию и стал художником и артистом. Известный портретист, он был приглашен писать королевские семьи Мюнхена и Дрездена. Его сценическая игра особенно славилась многосторонностью таланта; на любой сцене Германии он был желанным гостем. Наконец, Карл Мария фон Вебер открыл, что Гейер — талантливый певец, и с удовольствием приглашал его петь в своих операх. К тому же он не без успеха писал комедии.¹ Нам этот любезный и воспитанный человек интересен главным образом фактом своей женитьбы на матери Рихарда Вагнера, следствием которой стало то, что будущий Мастер был с самого рождения окружен театральной жизнью.

Стоит напомнить, что Фридрих Вагнер, отец Рихарда Вагнера, вырос в среде государственных чиновников. Его страсть к сцене проявилась постепенно; сын, с другой стороны, благодаря своему отношению к артисту Гейеру, вырос на сцене почти в буквальном смысле. В том возрасте, когда другие дети едва ли знают, что такое театр, Рихард Вагнер регулярно посещал его. Если его матери хотелось, чтобы он вечером сидел дома и делал уроки, он рыдал до тех пор, пока ему не разрешали пойти в театр. На самом деле, Гейеру настолько нравился маленький поклонник искусства, что он охотно брал его с собой на репетиции. Да и дом его родителей часто посещали артисты, здесь постоянно разговаривали о постановках. Говорят, что практический опыт для драматического поэта ничем не заменим, я не знаю ни одного драматурга, который начал бы приобретать свой опыт так же рано, как Вагнер, в особенности, я не знаю ни одного поэта, кроме Вагнера, внимание которого с самого момента пробуждения сознания столь же решительно и непреклонно привлекал театр. В конце 1821 года Гейер умер. Рихарду тогда было только восемь с половиной

¹ Его «Избиение Вифлеемских младенцев» позднее было опубликовано в универсальной библиотеке издательства Reclam.

лет, но на те влияния, о которых я только что говорил, едва ли как-либо воздействовала его смерть, если воздействовала вообще, поскольку вполне разделявший страстную приверженность к театру брат Рихарда Альберт, который был старше его на четырнадцать лет (родился в 1799 году), уже забросил свое медицинское образование и стал артистом и певцом, поскольку сестры Рихарда Розали (родилась в 1803 году), Луиза (родилась в 1805 году), Клара (родилась в 1807 году) также выступали на сцене; более того, все самые истинные и бескорыстные друзья дважды осиротевших детей были братьями Гейера по артистическому цеху.

Самое раннее, самое прочное и самое значительное впечатление первых двадцати лет его жизни, оказавшее к тому же наибольшее воздействие на его будущую жизнь, — тесный контакт и связь с театром.

Не так потрясает, но все же достойно упоминания другое обстоятельство. Из всех по-настоящему великих мастеров музыкального искусства Вагнер был единственным, получившим классическое образование.

Труд по освоению технического аппарата музыки настолько велик, особенно когда, как то обыкновенно и бывает, музыкант должен одновременно научиться играть на одном или нескольких инструментах, что почти все великие композиторы родились в семьях музыкантов-исполнителей, поскольку они одни могли сосредоточить силы и внимание своих детей с самого раннего возраста на достижении технических навыков, не обладая ими, даже самый одаренный гений никогда не добьется той степени механической виртуозности, без которой не получить ни средств к существованию, ни признания в мире. Никто не думает хуже, скажем, о Бахе, Моцарте или Бетховене из-за того, что их общее образование было скудным, тем не менее нельзя избавиться от чувства, что этим обстоятельством они в некоторой степени изгнаны за пределы высокой культуры и вынуждены оставаться внутри ограниченной сферы музыки. Этот факт переживается особенно болезненно и имеет самые фатальные последствия для искусства, когда са-

мо направление эволюции музыки прямо приводит их к драме. Насколько иные предметы выбрал бы Моцарт, будь у него широкое образование! С каким авторитетом он установил бы законы для несчастных потасканных либреттистов — если бы ему вообще понадобились либреттисты!

Рихард Вагнер получил по сути дела образование того же рода, что и, например, Гёте и Шиллер. Когда мать Вагнера вышла замуж за Людвига Гейера, семья переехала в Дрезден, где Гейер получил постоянное место в театре. После его смерти они вернулись домой в Лейпциг. В Дрездене Вагнер посещал прославленную старую *Kreuzschule*, в Лейпциге — *Nicolaigymnasium*. Затем он записался в Лейпцигский университет студентом музыки и философии. Такая программа обозначает образование не строго научное, а основательное и широкое. Направление его обучения привлекает особый интерес потому, что Вагнер, который не был чудо-ребенком в других отношениях, проявил с самых первых школьных лет необычайный талант к классическим языкам, так что его учителя считали его прирожденным филологом. Прирожденным *владельцем языков* он собственно и был. Эту любовь к классической древности, под которой я разумею в особенности древнегреческий язык и древнегреческую поэзию, и вообще к изучению языков Вагнер сохранил на всю жизнь. Кому бы ни пришлось исследовать это самое красноречивое подтверждение универсальности духа Вагнера, библиотека в Ванфрид останется указанием на то, что наука о языке была его любимой областью исследований вплоть до самой смерти.¹

Полное воздействие раннего знакомства с авторами классической Античности можно почувствовать только рассматривая его в свете другого определяющего влияния его жизни — ранней близости к театру. Именно *драматические* авторы — Эсхил и Софокл — привлекли внимание мальчика,

¹ Я особенно рекомендую этот факт вниманию тех, кто воображает, часто вследствие несовершенного освоения литературы, будто о языке вагнеровских поэм можно говорить с пренебрежением.

а в тринадцать лет Вагнер самостоятельно изучил английский, чтобы читать Шекспира в оригинале. Ребенок вырос на сцене и в то же время понимал таких авторов, как Софокл или Шекспир, если не их глубину, то все же самое правильное значение, считая их не литературными украшателями, но поэтами сцены, художественными творцами, вполне понятными только на сцене. Для него эти люди не были отдаленными объектами, перед которыми полагалось склоняться в изумлении и которых полагалось филологически *комментировать*, напротив, то, что они говорили, казалось ему ближайшей, самой понятной вещью на свете. Другим результатом раннего знакомства с великими драматургами стала привычка идеализировать детские воспоминания о театре, они неявно сообщали о том, что сцена — неизмеримая художественная сила, содержащая в себе самые великие возможности.

Оглядываясь на эти первые двадцать лет, имевшие решающее значение, мы увидим, что его выдающееся дарование было самым замечательным образом подкреплено внешними обстоятельствами: раннее знакомство с театром, общение с артистами, непреходящее впечатление от того, как дирижирует Карл Мария фон Вебер, уроки пения сестер, ежедневные посещения студии отчима, постоянный переход от чтения драматических произведений Шекспира, Шиллера и Гёте, равно как и произведений Иффланда,^{1*} Коцебу^{2*} и других менее важных авторов к их очень хорошим постановкам, позднее также частые и превосходные музыкальные постановки в Лейпцигском Gewandhaus^{3*} и воодушевляющее общение с образованным дядей Адольфом Вагнером, освоившим почти всю мировую литературу, который и сам был театральным поэтом и придерживался весьма твердых взглядов на реформу наших теа-

^{1*} *Август Вильгельм Иффланд* (1759—1814) — немецкий драматург, литературный критик и актер.

^{2*} *Август Фридрих Фердинанд фон Коцебу* (1761—1819) — немецкий драматург, немецкий и русский государственный служащий, издатель.

^{3*} Концертный зал, названный в честь здания гильдии ткачей, на месте которого первый Gewandhaus был построен в 1781 году.

тров — все это объединилось, чтобы сформировать и стимулировать его дух при помощи впечатлений чистых и вполне художественных.

Я полнее рассмотрю его художественное развитие в этот юношеский период в третьей главе. Здесь достаточно отметить, что Вагнер был поэтом всегда, поэтом слова и звука, что он считал себя с самого начала и вне всякого сомнения призванным единственно и всецело к художественной карьере, к выступлению на сцене, и от этого убеждения он не отклонялся ни вправо ни влево, не принимая в расчет никаких других возможностей.

В возрасте всего лишь двенадцати лет он сочинил стихотворение, которое получило приз и было по этой причине опубликовано его учителями из *Kreuzschule*. В это время он начинает писать трагедии. Его музыкальный дар также пробуждается под воздействием музыки фон Вебера и вскоре вслед за тем под гораздо более серьезным влиянием Бетховена. В шестнадцать он пробует себя в «пасторальной пьесе», в которой он писал *вместе слова и музыку*. Это приводит его к более серьезному образованию, в первую очередь музыкальному, которым он занимается под руководством Вейнлинга, кантора *Thomasschule* в студенческие годы. Выполняя упражнения по овладению музыкальным аппаратом, он сочинил значительное число музыкальных произведений по большей части для полного оркестра (симфонию, увертюры и т. д.). Некоторые из них были поставлены в Лейпцигском *Gewandhaus* и не без успеха. Эти композиции и постановки относятся к периоду с 1830 по 1832 год. В начале 1832 года мы обнаруживаем нашего художника, ныне в возрасте девятнадцати лет, уже вернувшегося на свое подлинное поле деятельности, на сцену, со «Сценой и арией», она была представлена Лейпцигским придворным театром, а летом 1832 года он создал набросок оперы «Свадьба», которая никогда не была закончена.

Вскоре вслед за тем он начал практическую карьеру в театре в качестве дирижера хора и написал свою первую вещь для сцены — «Фей».

Счастливым для Рихарда Вагнера обстоятельством стало то, что когда он достиг возраста, в котором мог начинать свою практическую карьеру, его брат Альберт занимал пост артиста, певца и помощника режиссера в театре Вюрцбурга. Рихард отправился туда по приглашению брата в январе 1833 года приобретать свой первый опыт хормейстера. Здесь, в самом начале карьеры, он, живое подтверждение слов Гоббса о том, что гений на три четверти заключается в трудолюбии, проявил неукротимую активность, отличавшую его вплоть до самой смерти. Мы слышим о том, что кроме обязанностей в театре он сочиняет для брата дополнительные вставки в его постановки и помогает в музыкальном обществе, помимо всего прочего, слова и музыка его первой большой оперы «Феи» сочинены на протяжении этих нескольких месяцев в Вюрцбурге.

В связи с той реальной помощью, которую оказал ему брат Альберт, пригласив в Вюрцбург, я, пользуясь случаем, скажу несколько слов об отношении Рихарда Вагнера к братьям, сестрам и другим членам семьи.

В действительности никто из его ближайших родственников не сыграл в его жизни сколько-нибудь существенной роли, или по крайней мере роли, достойной пристального внимания со стороны всего мира. Им в сущности никогда не нравились творения его гения, и, вероятно, по этой причине и в долгие часы горькой нужды, которых было так много в жизни Вагнера, и в последующие годы они никогда не оказывали ему той активной помощи, которая позволила бы приобщиться к его славе. Единственное яркое исключение — старшая сестра Розали Вагнер. В историю Рихарда Вагнера ее имя должно быть вписано золотыми буквами. Блестяще одаренная актриса и привлекательная женщина, она была, возможно, первым человеком, которому открылось величие Рихарда Вагнера, как бы то ни было, она пользовалась привилегией сестры: она любила брата, поддерживала его, храбро воодушевляла, и когда другие скептически смеялись, ее вера оставалась нерушимой. Но

этот великодушный друг умер в 1837 году. Через двух других сестер Вагнер был связан с издательской семьей Брокгаузов, они часто готовы были оказать ему реальную помощь, но, к несчастью, великая фирма пренебрегла возможностью получить немеркнущую славу, позднее она даже позволила посвятить страницы своего прославленного «Konversations Lexicon» распространению неистинных отчетов, против которых Вагнер выступал с публичными протестами. Несмотря на это, он сохранил крепкую привязанность к сестрам, особенно к Оттилии Брокгауз. Со своей единоутробной сестрой Сесилией Гейер — позднее вышедшей замуж за издателя Авенариуса — он был связан прекрасными воспоминаниями о раннем детстве и Париже, но мы не обнаруживаем ни единого случая близкого сочувственного общения, по крайней мере по отношению к великому делу всей его жизни. Только с племянницами — Иоганной и Франциской Вагнер, дочерьми Альберта, брата Рихарда, — связывали Вагнера настоящие узы единства, но даже прославленная певица Иоганна Яхманн-Вагнер лишь очень поверхностно представляла себе своего великого дядю; настоящая артистическая кровь текла в ее венах, в роли Елизаветы и в других ролях ее игра была несравненной, но великий поэт так и остался чужим для нее. Мы можем понять признание, сделанное Вагнером в пятидесятых, что ему безразлична вся семья. «Почти единственное исключение — Франциска», — сказал он сам. Эта выдающаяся актриса Франциска Вагнер, позднее вышедшая замуж за композитора Александра Риттера,^{1*} быть может единственный член семьи, следивший за карьерой великого родственника с действительными пониманием и симпатией, но обстоятельства не позволили ей сыграть какую бы то ни было роль в его жизни.

В январе 1834 года Вагнер вернулся из Вюрцбурга в Лейпциг. Он закончил «Фей» в первый день нового года. Он надеялся, что его родной город, где первые пробы пера окружала

^{1*} *Александр Риттер* (1833—1896) — немецкий скрипач, дирижер и композитор, исследователь и пропагандист музыки Листа и Вагнера.

такая дружественная атмосфера, примет его дебютную оперу. Казалось, фортуна улыбается ему, не только его сестра Розали, служившая в то время в Городском театре, вместе с многочисленными друзьями, выступала от его имени, но и внимание нескольких влиятельных литераторов, и в том числе Генриха Лаубе,^{1*} было привлечено необычайным талантом и они поддержали его своими статьями. Директор театра сам был не прочь принять работу к постановке. Но здесь путь самой первой предназначенной для сцены работы Вагнера был прегражден неумолимой судьбой, преследовавшей его всю жизнь. Франц Хаузер,^{2*} друг Мендельсона,^{3*} отверг оперу, поскольку «вся тенденция неприятна для него», и заявил, что причина такого его мнения, а оно было решающим, заключается в том, что Вагнер проявил «полное неведение того, как использовать свои ресурсы», и что у него «не обнаруживается ничего, что идет от самого сердца». Буквально те же самые выражения в то же самое время в тех же кругах высказывались по адресу великого предшественника Вагнера — Бетховена! Мнение Хаузера о нежелательной тенденции напоминает нам замечание Мендельсона⁴ о девятой симфонии: «*Sie macht mir kein Plaisir*».⁵ «Феи», произведение исполненное глубокой поэтической и музыкальной прелести, согретое теплой и живой кровью этого двадцатилетнего юноши, поставлено не было.

^{1*} *Генрих Лаубе* (1803—1884) — немецкий писатель и политический деятель, близкий к «Молодой Германии».

^{2*} *Франц Хаузер* (1794—1870) — немецкий певец и музыкальный педагог.

^{3*} *Якоб Людвиг Феликс Мендельсон Бартольди* (1809—1847) — немецкий композитор.

⁴ См. работу сердечного друга Мендельсона, А. Б. Маркса: *Marx A. B. Erinnerungen aus meinem Leben*. II, 135 [*Генрих Адольф Бернхард Маркс* (1795—1866) — немецкий композитор и музыкальный педагог, близкий друг, а затем противник Мендельсона. — С. Н.].

⁵ Буквально: «Мне она не приносит удовольствия», но я считаю невозможным точно передать значение немецкого слова *Plaisir* на английском. Может быть, ближайшим эквивалентом предложения было бы «она меня не забавляет». — *Г. А. Н.*

Под впечатлением от этого горького разочарования Вагнер уезжает (в конце июля 1834 года) в Магдебург, где получает место дирижера. Там он остается до разорения театра весной 1836 года. Здесь, в этом необычном театре, директор которого пребывал «в состоянии постоянного банкротства», Вагнер впервые смог упражнять свой удивительный талант дирижера в более широком диапазоне и смог оказать влияние на мизансцены многочисленных опер, поставленных на сцене, его успех отмечают газеты тех дней. Единственное представление второго произведения, которое он тем временем написал — «Запрета любви» — было не столь успешным, труппа уже была в процессе увольнения. Из любви к капельмейстеру певцы остались еще на несколько дней в Магдебурге без оплаты и всю изучали оперу. «Все же, — пишет Вагнер, — несмотря на все мои старания, певцы знали наизусть лишь половину своих партий. Представление всем казалось похожим на сновидение, никто не мог понять его идею». Второе представление должно было быть лучше первого, но прямо перед ним два певца поссорились, ссора переросла в драку, с примадонной случилась истерика и представление отменили, на следующий день труппа была распущена.

Вагнер обратился в Берлин, где директор театра Königsstadt обещал организовать постановку «Запрета любви». Но из этого ничего не вышло, и в 1836 году Вагнер переехал в Кенигсберг, где начал работать дирижером концертных оркестров и постепенно сделался дирижером театра. Но и здесь директор вскоре объявил о банкротстве, и летом 1837 года наш юный Мастер, тем временем женившийся на актрисе Вильгельмине Планер, снова взял в руки посох странника. Он был назначен капельмейстером в городской театр Риги, директором которого тогда был Карл фон Хольтей.^{1*} Здесь он оставался с августа 1837 года до конца 1839 года, когда смена директора привела к его увольнению.

^{1*} *Карл фон Хольтей* (1798—1880) — немецкий драматург, автор водевилей, прозванный «немецким Скрибом», позднее — писатель.

В Риге Вагнер впервые нашел длительную постоянную работу в хорошо организованном театре. Ведущим его мотивом здесь стало то же, что сорок лет спустя станет первым принципом в Байройте, вместо неопрятного безразличия, обыкновенно обнаруживающегося в театрах, он стремился к возможно большему совершенству представления, даже в самых небольших работах. «Вагнер мучил моих людей, — говорил Хольтей, — долгими часами бесконечных репетиций, ничто ему не нравилось, ничто не было достаточно хорошим, ни один нюанс не удовлетворял его». Интересно отметить, что в постановке Вагнера прошло несколько представлений Моцарта. «Иосиф» Мегуля^{1*} изучался с заметным энтузиазмом и имел необычайный успех, равно как и «Два дня» Керубини.^{2*} Позднее Вагнер говорил об этих мастерах французской школы — Мегюле, Керубини и Спонтини,^{3*} — что после Глюка и Моцарта они остались «одинокими путеводными звездами в пустынном море оперной музыки». Те, кто представляет Вагнера только по обычным карикатурам на него, с удивлением узнают, что в газетах Риги именно он защищал «Норму» Беллини^{4*} от нападок псевдо-немецких клеветников. «Быть может, это не грех, — написал он, — если перед тем как уйти на покой возносят такую молитву Небесам, что немецким композиторам повезло, если бы однажды они написали такую мелодию, приобрели такой подход к песне. Песня! Песня! И еще раз песня! Эй, немцы!».

Очевидно, что такой человек, как Вагнер, не мог долго терпеть работу дирижера. «Типичный дух наших оперных пред-

^{1*} *Этьенн Никола Мегуль (Меюль)* (1763—1817) — французский композитор, его опера «Иосиф» закончена в 1807 году.

^{2*} *Мария Луиджи Карло Зенобио Сальваторе Керубини* (1760—1842) — итальянский композитор, педагог и музыкальный эстетик; его французская опера «Два дня» впервые поставлена в 1800 году.

^{3*} *Гаспаре Луиджи Пачифико Спонтини* (1774—1851) — итальянский композитор, один из основоположников жанра большой оперы.

^{4*} *Винченцо Сальваторе Кармело Франческо Беллини* (1801—1835) — итальянский композитор, его прославленная опера «Норма» (1831) считается замечательным образцом традиции бельканто.

ставлений вызывал отвращение... Когда я дирижировал нашими обычными операми, боль терзала меня», — написал он о времени, проведенном в Риге. Его собственная творческая работа дала ему силу продолжать, в ней он постепенно приобретает зрелость и мастерство. Темный, узкий, туманный горизонт его настоящей жизни начал освещаться рассветом славного будущего. В Риге Вагнер написал слова «Риенци» и первые два действия музыки. Эта работа не предназначалась для провинциальной сцены, он давно переписывался со Скрибом,^{1*} и хотя переговоры — вполне естественно — ни к чему не привели, он не падал духом. В письме из Риги он пишет: «Я просто не должен уничтожать свои планы и стремления». Внезапно собравшись с духом, он через Лондон отправился с женой в Париж, намереваясь добиться принятия одной из его вещей к постановке в Гранд-Опера.

Период его странствий по маленьким провинциальным театрам на этом заканчивается. Он не прошел незамеченным для его дальнейшей карьеры: Вагнер приобрел опыт в делах театра, познакомился со сценическим миром Германии в тех местах, где таланты растут и формируются, он видел то, что движет художником в его развитии, а что препятствует ему, он тщательно изучил материал, находящийся в распоряжении немецкого драматурга. Кроме того, он научился узнавать свое немецкое Отечество и своих немецких соотечественников в самых разных районах от Майна до Двины, и тем самым заложил основание точного знания немецкого гения.

1839—1842

Вагнер жил в Париже с сентября 1839 года до апреля 1842 года.

^{1*} Огюстен Эжен Скриб (1791—1861) — французский драматург и либреттист.

Одна за другой надежды сменялись разочарованиями. Рекомендательные письма Мейербера¹ директору Гранд-Опера и другим лицам, визиты к Скрибу, знакомство с Галеви,^{2*} Берлиозом,^{3*} Абенком,^{4*} Вьётаном^{5*} и т. д., явная поддержка издательства Шлезингер — все оказалось недостаточным для того, чтобы открыть ему двери Гранд-Опера. Единственным результатом этих крайне неприятных переговоров стало то, что директор оперы за спиной Вагнера передал набросок «Летучего голландца» неизвестному композитору для того, чтобы завершить произведение, предложив Вагнеру компенсацию в 500 франков! Казалось, что ему больше повезет с «Запретом любви» в театре «Ренессанс», но и здесь случилось то же самое, что и в Магдебурге: стоило завершить перевод и начать репетиции, как было объявлено о банкротстве театра. Начались трудности с заработками на хлеб насущный для себя и своей жены, он сочинял песни, писал многочисленные статьи в немецкие и французские газеты, но больше всего денег ему принесла работа по расписыванию арий из опер Галеви и Доницетти^{6*} для всех инструментов и аранжировка самих опер для фортепиано.

¹ В то время Вагнер был убежден, что Мейербер [*Джакомо Мейербер* (1791—1864) — немецкий и французский композитор, один из создателей жанра «большой французской оперы». — С. Н.] стремится работать именно с ним, это подтверждали письма, излучающие признательность. Только позднее он обнаружил, что эти любезности были «притворными, презренными и абсолютно безрезультатными». Сегодня понятно, что и эти слова не выражают всю истину. Глазенап говорит: «Бесспорно, Мейербер на самом деле дал Вагнеру рекомендации только в такие места, где его рекомендации, как он мог определенно предсказать по лежащим на поверхности или глубоко скрытым причинам, не смогли бы сыграть никакой роли» (I, 416).

^{2*} *Жак Франсуа Фроманталь Эли Галеви* (1799—1862) — французский композитор.

^{3*} *Луи-Гектор Берлиоз* (1803—1869) — французский композитор.

^{4*} *Франсуа Антуан Абенек* (1781—1849) — французский скрипач, дирижер и композитор.

^{5*} *Анри Вьётан* (1820—1881) — бельгийский скрипач и композитор.

^{6*} *Доменико Газтано Мария Доницетти* (1797—1848) — итальянский оперный композитор.

В годы лишений в Париже молодая жена Вагнера Вильгельмина предстала в самом выгодном свете. Почти сразу стало очевидно, что искусство мужа ей не нравится, что она плохо понимает его натуру в целом, так что брак, не благословенный детьми, стал для нее несчастьем, а для ее мужа — самой настоящей трагедией. Если бы не парижский эпизод, если бы не благодарность за мужество и преданность и за неисчерпаемый здравый смысл, которые она проявила в этих обстоятельствах, мы не смогли бы понять, за что Вагнер любил ее так нежно вплоть до самой ее смерти в 1866 году. Не стоит нам забывать и кружок немецких друзей, объединившийся вокруг Вагнера, ближе всех ему были филолог по имени Лер, Андерс, библиотекарь и ученик Бетховена, и художник Эрнст Китц, — все юные и все бедные как церковные мыши. В этом веселом сообществе молодой Мастер часто забывал о своих бедах и держал в узде свои чудовищные перепады настроения! Как часто на протяжении жизни его хранил неистощимый запас веселья!

Три года тянулись как вечность. Забота не позволяла выспаться по ночам, нередко единственным гостем за столом был голод. Нужду и бедность того времени не опишешь в двух предложениях. Истинную картину можно создать только терпеливо перечисляя безутешные повседневные подробности. Даже детального рассмотрения в работе Глазенапа недостаточно для того, чтобы вполне передать, насколько бедным был Вагнер, поскольку большая часть его материала получена из бесед со знакомыми той поры, которые видели жизнь Вагнера лишь извне. Всякому, кто захотел бы увидеть изнутри его душу на протяжении этого периода, когда бедность его внешних обстоятельств была ничтожной в сравнении с отчаянием, охватившим его от крушения всех надежд, стоит прочитать маленькие рассказы, озаглавленные «Немецкий музыкант в Париже» в первом томе собрания его сочинений. «В них, — говорит он, — я рассматриваю в форме рассказов, и не без юмора, свои собственные приключения, особенно в Париже, вплоть до самой голодной смерти, которой в действительности я счастливо избежал. Каждое написанное мной предложение — это призыв

к восстанию против условий, в которых существует современное искусство» (IV, 324).

Из этих последних слов мы узнаем о том, что пребывание в Париже вызвало первый кризис самоопределения в жизни Вагнера. «Я вступил на новый путь, говорит он, на путь восстания против популярного искусства нашего времени» (IV, 323). Крайне важно отметить, что это восстание происходит в 1840 году. Ибо восстание против популярного искусства с математической необходимостью приводит к восстанию против общественных условий, неизбежно ввергающих популярное искусство в такое состояние, а порядок появления на свет его взглядов показывает, что так называемые революционные тенденции Вагнера покоятся на художественном, а не политическом основании; он сам говорит, что «мотивом моего восстания была любовь, а не зависть или раздражение». Поэтому Вагнер стал революционером не в 1848, а в 1840 году. Позднее волны политической революции увлекли его, но не потому, что он на самом деле принадлежал к ней, но оттого, что и его самого и его соперников временно обманула ее внешность. Восстает именно художник, драматический поэт. Он познакомился с театрами своей Родины, как в больших, так и в малых городах, видел их бедственное состояние, он устремился в Париж, художественный центр того времени, управлявший всей Германией, и не нашел там ничего, кроме нравственной трясины; все, что он считал святым, было предметом торга, и ему пришлось признаться самому себе, что «все создающие мир художественные стихии наполняют его отвращением и презрением» (IV, 322). Теперь Вагнер знал, как он относится к современному театру. Подчиняясь давлению обстоятельств, он вынужден был еще несколько лет работать для театра. Он пытался вызвать театральную реформу. Однако в конце концов, в 1849 году, повернувшись наконец спиной к нашему популярному искусству, испорченному не столько искусством, сколько всем обществом, он просто действовал в соответствии с внутренними убеждениями, которых придерживался с 1840 года.

Это, вне всякого сомнения, самый важный для внутреннего течения его жизни результат пребывания Вагнера в Париже. Из всех его многочисленных впечатлений стоит отметить еще два. В Париже Вагнер обнаружил, какое невероятное воздействие производит *точность* и техническое *совершенство* музыкальных и драматических представлений — того, за что, как мы видели, он и сам боролся, в Париже Вагнер научился совершенно ясно отличать то, что по сути своей характерно для немецкого духа, получив опыт того, что было *не-немецким*.

Французская публика сильнее стремилась к техническому совершенству, чем немецкая, ей была присуща бесконечная утонченность вкуса по отношению к каждому *нюансу*. Исполнение девятой симфонии в консерватории после трехлетнего изучения, совершенное исполнение квартетов Бетховена, беспредельное внимание, тяжелый и хорошо организованный труд на репетициях в Гранд-Опера — таковы некоторые парижские впечатления Вагнера, на основе которых в конце концов будет построен Байройт, а в нем французский реализм впервые приобретет смысл, поступив на службу к немецкому идеализму. Возможно, это и было самое ценное впечатление, но не менее важным для всего его развития было впечатление отрицательное.

Когда Вагнер приехал в Париж, ему и в самом деле казалось, что он сможет сочинять музыку на французские *либретто*. Однако уже Моцарт вынужден был отказаться от такой попытки. «Этот язык, — в отчаянии восклицал он, — создал дьявол!». И это свидетельствует о глубине его драматического инстинкта. Вагнер, для которого поэма, состоящая из звуков, неотделима от поэмы, состоящей из слов, мог говорить только на одном языке — немецком, он и сам обнаружил это в Париже. Если Моцарту в Париже «ничто не доставляло удовольствия», кроме чувства, «что он был честным немцем»,¹ то и Вагнер чувствовал себя так же, сердце его оставалось немецким; он познакомился с немцами самого разного рода, но отличительные черты немца стали ясны ему лишь в ходе знаком-

¹ См. письмо отцу от 29 мая 1778 года.

ства с совершенно противоположными отличительными чертами француза. И тут проснулась горячая любовь к немецкой Отчизне, впервые он поклялся ей в «вечной верности» (I, 24), пробудилось стремление ко всему, что родилось на его родной почве, и впервые возникла убежденность в том, что его искусство может пустить корни только в эту почву. «Феи» списаны с драматической сказки Гоцци, «Запрет любви» — с комедии Шекспира, «Риенци» — с романа Бульвер-Литтона. Но в парижских страданиях первым, кто — после Бетховена — утешал его, стал Гёте,¹ и «Фауст» привел Мастера — немецкое сознание которого теперь пробудилось — обратно к немецкой легенде. В Париже проклюнулись первые ростки «Тангейзера» и «Лоэнгрина», в Париже он заложил основание все улучшающегося знания немецкой легенды и тевтонского мифа, в Париже Вагнер написал «Летучего голландца» — произведение, затрагивающие «струны, звучащие только в немецких сердцах» (I, 24).

1842—1849

Уезжая за границу, Вагнер надеялся, что ему удастся распространить свое влияние на Германию, он не обманулся, одна эта надежда и сбылась, но не так, как он себе представлял. Его «Риенци» был прислан из Парижа и принят к постановке в придворном театре в Дрездене, чего, конечно же, не случилось бы, если бы партитуру получили из Магдебурга или Риги. Даже абсурдный слух, что Вагнер был «учеником Мейербера» сыграл ему на руку. В этот момент один простой и способный человек сказал свое решающее слово в пользу «Риенци»: то был выдающийся хормейстер Фишер, осознавший значение Вагнера одним из первых.²

¹ Увертюра к «Фаусту» Вагнера относится к 1840 году.

² Вагнер писал о замечательных достижениях Фишера: «Они дают право отвести имени Фишера место среди тех, кто способствовал правильному пониманию великих шедевров» (V, 138).

В апреле 1842 года Вагнер покинул Париж и переселился в Дрезден, чтобы подготовить постановку своего произведения. Однако по самым разным причинам она откладывалась вплоть до октября. Если бы не непреклонная воля Вагнера, ее бы даже и тогда не было. И день настал. 20 октября 1842 года состоялось первое представление оперы Рихарда Вагнера — нельзя же считать таковым представление «Запрета любви» в Магдебурге. Шел тридцатый год жизни Мастера. Успех был огромным, восторг в Дрездене ни с чем не сравнимым, даже из Лейпцига любители искусства стекались на представления. Вагнер мгновенно стал известным.

Теперь репетировался и «Летучий голландец», впервые исполненный 3 января 1843 года. И снова непосредственный результат был таков, что его можно назвать триумфом. Вагнер, которому вследствие смерти двух дирижеров было временно доверено дирижировать его собственными произведениями и который таким образом нашел возможность упражнять свой выдающийся талант в этой сфере, был назначен королевским капельмейстером 1 февраля 1843 года. Он занимал этот пост вплоть до 9 мая 1849 года, когда его обвинили в участии в майском Дрезденском восстании, и он вынужден был бежать из Германии.

Еще до его быстрого продвижения на пост капельмейстера показались первые признаки перемены в общественном мнении. Газетные критики вовсе не обрадовались славе, явившейся так внезапно без их помощи или одобрения, успех «Риенци» застал их врасплох, но вскоре они собрались с мыслями и нашли в «Летучем голландце» столько недостатков, что интендант испугался и закрыл, несмотря на большой успех, прекрасный спектакль после четвертого представления. Его не восстанавливали в Дрездене двадцать лет и два года. И теперь, когда Вагнер приступил к исполнению своих обязанностей с пылким рвением, когда он ставил Моцарта, замещая косный классицизм *нюансами* жизни, когда он сделал новый перевод «Ифигении в Авлиде» Глюка, сохраняя акценты оригинала, и переписал развязку так, как того хотел Шиллер, когда его манера

исполнения произведений Вебера побудила вдову последнего воскликнуть, что после смерти ее мужа их впервые правильно дают (но иначе, чем предлагала сложившаяся тем временем традиция), когда в 1845 году с появлением «Тангейзера» он почти полностью оставил проторенный путь оперы и потребовал от певцов, чтобы они в первую очередь были артистами, когда в 1846 году он обещал доказать, что девятая симфония Бетховена была «евангелием человечества», а не, как полагали в Дрездене, «недоделанным произведением глухого музыканта» и т. д. и т. п., — вот тогда и поднялись критики, объединенные ненавистью к нарушителю спокойствия и «систематически, со зловредной мстительностью смущали сознание публики» (L, I, 110). В ныне забытой работе, опубликованной в 1843 году и озаглавленной «Дрезденский калейдоскоп»,¹ можно все еще прочитать такие вот беспристрастные суждения: «Произведения Вагнера — создания могучего и необузданного воображения, богатого, уж слишком богатого гения, он полностью оставляет проторенную колею всех композиторов, старых и новых. Его произведения — хаос звуков» (при том, что тогда появились только «Риенци» и «Летучий голландец»!), «море гармонии подавляет слушателя, вместо того чтобы стать ему понятным. Автор слишком молод, мир для него открыт, и еще цветут лавры, из которых предстоит сплести его венок. В Дрездене Вагнера уважают люди и любит публика». Таково свидетельство беспристрастного наблюдателя, и оно тем более ценно, что Вагнер вскоре после этого публично протестовал в газетах против «клеветы, намеренно возводимой на его художественные намерения» и против наглости критиков, всегда проявляющих «деликатную умеренность» по отношению к другим людям, даже обвиняя их, тогда как в отношении к нему они неизменно предпочитали «тон придиричливо-пренебрежительный».

Нам придется ненадолго обратить свое внимание на это отношение критиков к Вагнеру, это отношение столь же харак-

¹ Автор — C. P. Sternau. Magdeburg (Inkermann).

терно, как и отношение директора Хаузера к «Феям»: человека узнаешь не только по его друзьям, но и по его врагам.

Всегда и везде произведения Вагнера поразительно действовали на публику при условии, что публика была наивной и беспристрастной: для того чтобы воспринять их красоту без всяких усилий, требовалось только открытое сердце. Но тут появлялся критик — газетный критик — обычно плохой музыкант, потерпевший неудачу в собственном искусстве и спасшийся бегством в критику, или, реже, профессиональный эстетик, руководствующийся принципом «оправдания каждого чувства рассудком», он брюзжал, ворчал и бранился до тех пор, пока не портил публике все удовольствие и не омрачал ее здоровое естественное суждение. Житель Дрездена громко аплодировал вечером именно тому, что ему совершенно не нравилось на следующий день, после того как рецензент из «Dresdner Journal» или «Abendzeitung» произносил свое вящее суждение, убедительно доказывая, что это не может быть прекрасным. Достаточно упомянуть тех, кому эти критики-Бекмессеры противопоставляли Вагнера, чтобы показать их некомпетентность. Как некогда венские критики предпочитали Гировца^{1*} и Боккерини^{2*} Моцарту, так и дрезденские критики упоминали Гиллера^{3*} и Райсигера,⁴ чтобы доказать ничтожность Вагнера. Едва ли стоило бы привлекать внимание к этим извращениям неизречимой глупости, если бы отношение критиков не играло весьма значительную роль в жизни Вагнера. Позднее время от времени появлялась направленная против него организованная партия, поскольку многие из этих господ из прессы почитали себя обязанными сказать лично обиженными его «Еврейством в музыке», но слишком большой вес этому обстоятельству

^{1*} *Адальберт Гировец* (1763—1850) — австрийский композитор.

^{2*} *Луиджи Боккерини* (1743—1805) — итальянский виолончелист и композитор.

^{3*} Вероятно, *Фердинад Гиллер* (1811—1885) — немецкий композитор.

⁴ Сегодня имя Райсигера [*Карл Готлиб Райсигер* (1798—1859) — немецкий композитор и дирижер. — С. Н.] вспоминают только как композитора, сочинившего «Dernière Pensée de Weber».

ству придавать не стоит, эссе Вагнера самое большое смогло подлить масла в уже полыхавший огонь, установка прессы создается и без особого стимула. Такой прямой, благородный, абсолютно бескорыстный человек, как Вагнер, пожираемый пламенной страстью к чистому и святому искусству, человек, на протяжении всей своей жизни поступавшийся своими собственными интересами, человек, не отвлекающийся ни на миг никакими обсуждениями ни себя самого, ни других, сквозь «дикую игру ради прибыли или риска» шедший прямо к своей цели, к применению дарований, которые дал ему Господь для благоденствия искусства и его собственной Отчизны, — такой человек по законам природы должен был, где бы ни появлялся, вызывать немедленное и озлобленное противодействие всей умеренности, всех торговцев артистами и искусством, всех посредственных учеников. Вся армия злого умысла и вся армия бесполого бессилия были его прирожденными врагами, как только он появлялся, они тотчас хватались за оружие. Никогда еще художник не пробуждал такую непримиримую ненависть по отношению к себе или порождающее такую волну неистовства негодование. Когда писатель-эстетик Ф. Т. Фишер^{1*} говорит о второй части «Фауста» Гёте, что это — «топорная работа»,² каждый добрый человек восстает против проявленного им дурного вкуса, выбор слова «топорный» (*geschustert*) по отношению к Гёте говорит об оскорбительной грубости духа, достаточно образованного, но тем не менее не утонченного, уступающего даже инстинктивной разборчивости крестьянина, который снимает шляпу, едва завидев сияющий взор поэта и даже не зная, что перед ним господин тайный советник. В таком случае что же сказать о том тоне, который почти вся европейская пресса выбрала по отношению к Рихарду Вагнеру? Не хочется пачкать страницы этой книги отрывками³ из этой непристойной лите-

^{1*} Фридрих Теодор Фишер (1807—1887) — немецкий философ, литературный критик, эстетик.

² *Kritische Gänge*, II, 60.

³ Некоторые образчики, касающиеся искусства Вагнера, а не его личности, приведены в третьей главе.

ратуры, достаточно отметить, что в сравнении с ней критика Фишера в адрес Гёте кажется достаточно осторожной и приличной. Замечательно также и то, что личность Вагнера была предметом этих нападок в большей степени, чем его искусство. Против него направили всевозможные злобные обрывки сплетен, все разновидности низменной клеветы, делались попытки вызвать презрение, бесчестно намекая на частную жизнь, осмеять, указывая на беспредельное тщеславие и «сибаритские» привычки, вызвать ненависть, обвиняя в завистливом честолюбии, недобросовестной неблагодарности и т. п. Опровергать эти обвинения не нужно, но не стоит обходить молчанием замечательный факт, что он пробуждал ненависть. Когда мы противопоставим ее любви Ференца Листа и короля Людвига и многих других замечательных людей, или преданной и восторженной любви музыкантов, игравших под его руководством, его «дорогих музиков», как он называл их, и его певцов, в любом месте и в любое время, мы прольем некоторый свет на глубины натуры Вагнера. Рихард Вагнер — тот художник, о котором толковал Шиллер: «В образе пришельца вернется в свое столетие», придет, «как сын Агамемнона, очистить его».^{1*} И сердце Вагнера знало, что такое ненависть, ненависть к prostituiрованному искусству, к искусству, превратившемся в индустрию, ненависть к лицемерию,² ненависть к притворной мирской святости. Но эта ненависть рождалась из любви, Вагнер «восставал из любви, а не из ненависти или зависти». Все те, кто противостоял ему, восставал против него из ненависти, и напряженностью их ненависти мы измеряем глубину его любви.

Предполагается, что самым потрясающим в характере Вагнера была огромная сила воли. Это не вполне точно, поскольку воля сама по себе напоминает слепое влечение и ничем не похожа на существенные свойства индивида. И у Наполеона была

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9 / Пер. Э. Радлова // Шиллер Ф. Собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 6. С. 275—276.

² См. параграф о политике Вагнера.

такая же сила воли. Следующим, после непреклонной правдивости, свойством Вагнера была *самоотверженность*. Вагнер казался полным эгоистом поверхностному наблюдателю, который видел, как Мастер неуклонно работает по «своей причине», невзирая ни на что другое. Но его причина была причиной всего, священной причиной искусства и человечества. Такое неуважительное пренебрежение своими собственными интересами, такое желание смирения, так называемой мирской мудрости, не имеет себе равных, поистине, он требовал от других почти неограниченного самопожертвования, но в его жизни каждый вздох был посвящен идеальной цели. И снова должен я процитировать Шиллера, чтобы описать Вагнера: «Как уберечься художнику от порочности своего времени, окружающей его со всех сторон? Презрением к его суждениям. Пусть он смотрит вверх, на свое достоинство и закон, а не вниз — на счастье и потребность».^{1*} Вагнер никогда не смотрел вниз, ни на счастье, ни на потребность, и потому вся его жизнь, от триумфа «Риенци» вплоть до самого конца, была одним длительным жертвоприношением. Для других слава, почести, внешний успех последних лет его жизни были богатой наградой, полным счастьем, но не для него, он никогда не искал почестей или славы. «Я не *хочу* быть известным, — написал он в 1851 году своему другу Улигу, а позднее и Листу: — Долой славу и всю эту чепуху, мы живем не в те времена, когда слава приносила радость или была делом чести». Цель Вагнера была бескорыстной, невозможно повторять слишком часто, что она заключалась в том, чтобы вернуть искусству его подлинное достоинство. И если когда-либо на протяжении всей жизни ему были нужны воодушевляющие стимулы, если он и просил награды, то не славы и не золота, а любви, к которой стремился. «Этот человек никогда не будет счастлив, — сказал один француз о Вагнере, — поскольку он всегда будет страдать и сочувствовать страданиям». Так любил Вагнер. Послушайте, как он

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9. С. 276.

говорит о матери, посмотрите на его трогательную привязанность к жене Вильгельмине, которая — сама того не желая — принесла так много горестей в его спокойный дом, подумайте о его пылкой любви к Отчизне, о его страстной привязанности к животным,¹ о многочисленных местах из писем, где он говорит о любви и сочувствии, о тех тонах, которые в своих произведениях он нашел для того, чтобы выразить эти чувства, а затем возьмите письма ближайшим друзьям и посмотрите, как снова и снова он молит о любви в страшном одиночестве гения, «как лань желает к потокам воды».^{2*} В письме Рекелю^{3*} он говорит о возрастающей славе и утверждает, что она не приносит удовлетворения. «Если бы я был тщеславен и горд, — говорит он, — каким счастливым я был бы теперь»; лишь одно способно утешить его: «Я хочу, чтобы меня не только обожали, но и любили, когда отступает критика, начинается любовь, и она приводит ко мне сердца».

Еще одно замечание, и я завершу наблюдения, на которые меня подвигли критики. Общий принцип отделения художника от человека часто применяется к Вагнеру. Я приму это различие, не исследуя вопрос о том, насколько оно оправдано. Если мы должны оторвать художника и его произведения от человека, различия в мнениях в этом случае допустимы по отношению к художнику, а не к человеку. Смешно было бы пытаться требовать от всех восхищаться произведениями Вагнера. Многие люди могут быть так устроены, что останутся полностью невосприимчивыми к нему или он может остаться недоступным для них на основании заслуживающего всемерного уважения принципа. Но совершенно недопустимо доверять каждой жалкой лжи, клевете и неверному истолкованию и каждому глупому заблуждению в том, что касается такого человека,

¹ См.: «Рихард Вагнер и мир животных» Вольцогена.

^{2*} Пс. 41:2.

^{3*} *Август Рекель* (1816—1876) — немецкий дирижер и композитор, друг Вагнера, один из руководителей майского восстания 1849 года, был арестован, провел 12 лет в тюрьме, позднее — писатель.

как Рихард Вагнер. Кто бы ни увидел это, и кто бы ни изучил истинного Вагнера, *должен* полюбить его, и будет любить — даже если его не трогает искусство Вагнера, а в нем самом он обнаруживает все виды человеческой слабости — с почтением взирать на его чистый, сильный, возвышенный характер.

Сказанное мною об отношении критиков к Вагнеру объяснит, почему бесплодными остались его попытки оказывать постоянное облагораживающее влияние на Дрезденскую оперу. Материал здесь был лучшим в Германии, оркестр, по свидетельству Вагнера, — «в своем роде самым совершенным и изысканным на родине», выступления хора под руководством Фишера были «почти непревзойденными», героический тенор^{1*} Тихачек^{2*} обладал «голосом, который был чудом мужской красоты», но прежде всего — Вильгельмина Шредер-Девриент,^{3*} величайшая певица, когда-либо рождавшаяся в Германии, а во главе всего учреждения — Рихард Вагнер! И все же это сочетание редких совершенств не способно было восстать против лени и привычной рутины, против прессы и деморализации артистов, уstraшенных ей, против «деспотизма злобного невежества», против «придворной узости» и высокомерия интенданта, запугивавшего подчиненного ему капельмейстера и трепещущего перед прессой. Собственное сообщение Вагнера (VII, 135) в совершенстве описывает ситуацию в двух предложениях: «Все мои попытки провести реформы в опере, мои предложения посредством постоянных усилий направить учреждение на тот путь, который приведет к осуществлению моих идеальных желаний, сделать редко достижимое совершенство мерилom каждого представления, — все провалилось. Я научился наконец очень ясно видеть, каковы реальные цели современного театра и особенно оперы, именно это твердое

^{1*} *Героический тенор* — оперный голос, разновидность драматического тенора, термин специально введен для описания голоса артиста, способного исполнять партии в вагнеровских музыкальных драмах.

^{2*} *Йозеф Алоис Тихачек* (1807—1876) — чешский певец, тенор.

^{3*} *Вильгельмина Шредер-Девриент* (1804—1860) — немецкая певица, сопрано.

убеждение наполнило меня отвращением и отчаянием до такой степени, что я оставил все попытки реформ и полностью отказался от всякого вмешательства в дела этого легкомысленного института».¹

Вагнер не искал назначения в Дрезден, оно было ему навязано. Забота о материальном существовании и особенно его долги кредиторам, ждавшим свои деньги годами, вынудили его решиться. И все же Вагнер заявлял: «Для нескольких ближайших моих друзей нет никакого секрета ни в моем глубоком неприятии назначения придворным капельмейстером, ни в моей щепетильности в вопросе о том, принимать ли этот пост, проявившейся, когда оказалось, что его, вероятно, предложат мне» (IV, 338). Это заявление определенно подтверждает историк Дрезденского театра Прельс.² Для Вагнера ситуация становилась все более и более невыносимой. В протоколе переговоров между интендантом и Вагнером, прошедших ближе к концу его пребывания в должности, читаем: «Вагнер, однако, заявляет, что он сам чувствовал, что не соответствует своей официальной должности и с радостью оставил бы ее, если бы не беспокойство за жену и домашние дела». В очаровательном канцелярском стиле протокол завершается: «Было признано его несоответствие официальной должности, верно-подданный доклад об этом незамедлительно будет представлен Его Величеству».³ Часто утверждают, что Вагнер виновен в неблагодарности к Дрездену, в свете такого обвинения стоит раз и навсегда уточнить реальные обстоятельства: интендант, как мы видели, ждал первой возможности сместить своего беспокойного капельмейстера. Поэтому было бы совершенно неверно считать, что революция, которая разразилась в мае 1849 года и привела к принудительной отставке Вагнера, действительно сыграла решающую роль. Внешние события внесли

¹ Последней попыткой Вагнера что-то изменить в Дрездене стал его «План организации немецкого национального театра в королевстве Саксония» (1848).

² Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. 1878.

³ Loc. cit. S. 141.

свой вклад только в то, что разорвали связь, которой обе стороны давно тяготились. Наконец, когда ордер на арест Вагнера был выдан и композитор вынужден был бежать, он благословил судьбу, избавившую его от цепей: «Этот Дрезден, если бы я здесь остался, стал бы могилой моего искусства» (U, 247).

Мы видели, что Вагнер «бунтовал» в Париже в 1840 году и «ступил тогда на новый путь». Его опыт в Дрездене только утвердил его в этом. Он был переполнен «отвращением и отчаянием». Легкомысленность, которую он наблюдал в театре, привела его к осознанию легкомысленности общества в целом, этого «мира с его ханжеским, притворным интересом к искусству и культуре». «Размышляя о возможностях изменения условий существования театра, я довольно естественно пришел к полному признанию бесполезности наших общественных и политических институтов, которые абсолютно неспособны к производству из самих себя какого бы то ни было общедоступного искусства, отличающегося от того, на которое я нападал. *Это признание стало решающим для всего последующего движения моей жизни*» (IV, 377). Поэтому Вагнер — определенно революционер, он стал революционером задолго до 1848 года и оставался революционером до самой смерти. В каком смысле мы можем называть его революционером, я объясню во второй главе в параграфах о политике и перерождении. Здесь же достаточно сказать, что на лидеров революционного движения 1848 года он был лишь мало и поверхностно похож, по всем существенным вопросам они были чужими для него, а он — чужим для них. Характерно, что Бакунин в суде замечает, что «считал Вагнера мечтателем»,¹ все эти трезвые политики правильно воспринимали его: Вагнер не принадлежал к их среде. Но самого Вагнера обманывала неудержимая мощь его собственных стремлений. Здесь, как часто в его дружеских отношениях и его надеждах, глубина нужды вкупе с его не знающим отдыха гениальным творческим воображением сбива-

¹ Из судебного протокола, цитируемого в книге Дингера «Richard Wagner's geistige Entwicklung», I, 179.

ла с толку. Такие же фатальные иллюзии можно встретить и у таких политических гениев, как Александр и Наполеон. Совершенно точно, что Вагнер сперва не видел, что революцию желают совершить такие же люди, как и те, что боролись за реакцию, я хочу сказать, это были те же самые политики, люди, довольные современным обществом, часть которых хотела больших свобод, а часть — меньших. Принципиальной разницы между ними не было. Напротив, поэт Вагнер стоял на той же почве, что и Шиллер, он «отвлёкся от злой чувственной формы настоящего, для того чтобы найти новое чувственное тело» (т. е. новый общественный идеал), «который будет соответствовать истинному бытию человечества» (IV, 378). Революция, о которой он мечтал, должна поэтому привести к гораздо более глубоким изменениям, чем те, о которых мечтали самые крайние радикалы 1848 года. В том же самом месте он говорит о ней как о «разрушении чувственной формы настоящего времени». Заблуждение, сбивавшее его с толку, похоже на то, которое, весьма вероятно, появилось бы и у Шиллера, если бы он, вместо того чтобы наблюдать революцию издали, переживал ее в непосредственной близости.

Лучшей иллюстрацией участия Вагнера в революционном движении 1848—1849 годов станет описание его отношений с Августом Рекелем, одним из его лучших друзей в Дрездене и истинным сыном 1848 года. Родившийся в семье музыкантов и получивший художественное образование, Рекель занимал в Дрезденской придворной опере пост музыкального директора, а это означает, что он был непосредственным подчиненным Вагнера, однако в глубине души и по самой сути своей природы он был не художником, а политиком. Страстный, энергичный, глубоко убежденный, движимый самыми великодушными чувствами¹ и способный на любую жертву, он сыграл веду-

¹ Лист, которого трудно заподозрить в симпатии к революционерам, говорит о Рекеле, что «он — вежливый, образованный, гуманный, превосходный человек» (Письма, II, 106). Стоит вспомнить эту оценку именно сегодня, когда его память порочат многочисленные авторы, пишущие о Вагнере.

щую роль в майском восстании и был осужден за свою отвагу на двенадцать лет тюремного заключения. Никто из политических революционеров не был так близок Вагнеру, как он, до самой его смерти в 1876 году Мастер был ему предан. И все же Рекель, конечно же, не способен был понять глубочайшее значение взглядов Вагнера, впоследствии это стало совершенно очевидным. Ошибка Вагнера вызвана волной энтузиазма, охватившего Германию в революционные времена, которая ввергла даже более трезвых людей в состояние восторга, и на время вывела их из себя. Кроме того, честнейший идеализм таких людей, как Рекель, разогревшийся до белого каления, привел Вагнера к переоценке их интеллектуальных способностей, какими бы ничтожными они ни были в сравнении с его собственными. Позднее, как показывает его переписка, Вагнер вполне ясно видел свою ошибку; его сердечная привязанность к правдивому, великодушному другу сохранилась, во всем же остальном, как он знал, не стоило надеяться на глубокое понимание. В этой дружбе, как в зеркале, отразилось отношение Вагнера к движению 1848 года.

Лишь раз спустился Вагнер на политическую арену. 14 июня 1848 года он выступил с речью в Vaterlandsverein^{1*} в Дрездене. Он опубликовал ее под заголовком «Каково отношение республиканских стремлений к монархии?».² Эта речь доказывает, что Вагнер даже тогда был горячим сторонником монархии, бескомпромиссным врагом конституционализма,³ и более того, он считал, что благосостояние Германии заключается в том, чтобы отказаться от «иностранных, не-немецких идей»,

^{1*} Патриотическая ассоциация (нем.).

² См.: Приложение I в конце этой книги. Читатель найдет детальное исследование его содержания и значения в моей статье: *Chamberlain H. S. Richard Wagner und die Politik // Bayreuther Blätter. 1893. S. 137.*

³ В этой речи взгляды Вагнера в точности совпадают с воззрениями Фридриха Вильгельма IV, заявившего 17 апреля 1847 года, «что никакая сила в мире не должна была принуждать его заменить естественное и прямое отношение между ним и его народом условным и конституционным отношением».

в «эмансипации монархии» от демократических ересей и в восстановлении древнего германского отношения между князем и свободным народом. «Наследственный король во главе этого свободного государства будет только тем, чем в высочайшем смысле должен быть король: первым из народа, самым свободным из свободных. И не будет ли это для Германии в то же самое время самым прекрасным применением слов Христа: „И кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом“?»^{1*} Ибо на службе свободы для всех он заставит человечество осознать несравнимое божественное вмешательство в концепции Свободы». Естественно, такая речь, как эта, не могла понравиться ни республиканцам, ни демократам, ни конституционалистам-либералам, и, поскольку Вагнер стремился добиться эмансипации Короля и народа путем уничтожения аристократии, не угождал он и консерваторам. Это было сразу же использовано против него его многочисленными врагами, то же самое делается вплоть до сего дня. Прекрасное письмо Вагнера интенданту фон Лютихау, которое приводится здесь факсимиле — вот лучший ответ. Он повторяет свое фундаментальное предложение, что «король — это священный центр, вокруг которого можно организовать любой вообразимый общественный институт».²

В мае 1849 года в Дрездене вспыхнуло восстание. Крайне сомнительно, что мы вправе называть его *революцией*, поскольку в то время в Германии существовали два правительства, правительства отдельных государств и общегерманский Франкфуртский парламент, которые можно было считать равно легитимными. «Хотя некоторые партии, принимавшие участие в Дрезденском восстании, может быть, и не были чужды республиканским и коммунистическим тенденциям, реальная борьба разворачивалась вокруг Имперской Конституции, которая никоим образом не была сама по себе плохой. Колеблю-

^{1*} Мф. 20:27.

² Я вернусь к этому письму в следующей главе. См.: перевод в Приложении II в конце книги.

щееся правительство казалось массам эгоистичным и вероломным, восстание против него, с их точки зрения, было делом похвальным». Вот как это представлено незаинтересованным историком.¹ Важнейшие муниципальные корпорации в Саксонии, Лейпцигский университет и все просвещенные и независимо мыслящие люди выступали за одобрение конституции, такова же была позиция некоторых министерств самого короля; во многих местах вооруженные силы отказались выступить против повстанцев, потому что им казалось, что правда на стороне поборников конституции. И вот вмешались прусские войска — действие, заклеенное Франкфуртским парламентом как «серьезное нарушение имперского мира», но в действительности лишь случайно связанное с восстанием, а на деле ставшее первым шагом политики, направленной в конечном итоге на подчинение Саксонии Пруссии. После уличных боев, продолжавшихся несколько дней, восстание было подавлено, страшное и несправедливое возмездие обрушилось затем на несчастную страну. Официальные репортеры нашли что рассказать о «героизме» прусских солдат, но поскольку их совокупные потери равнялись тридцати одному человеку, а их противники, хотя бы и сражавшиеся на подготовленных позициях и с открытой линией отступления, потеряли ровно в шесть раз больше людей, стоит предположить, что и они проявили в борьбе по меньшей мере равный героизм.

Нет никакого сомнения в том, что симпатии Вагнера были на стороне повстанцев. Также кажется, что время от времени он исполнял для них некоторые гражданские службы, в письме от 1851 года он пишет: «Я помогал подносить боеприпасы», а согласно некоторым источникам (которым, однако, противоречат другие источники), говорят, что он отвечал за звон штормового колокола на башне Kreuzkirche.² Собрать во-

¹ Arnd E. Geschichte der neuesten Zeit. V, 438.

² Профессор доктор Тум (из Райхенбаха-в-Фогтланде) встретил Вагнера на башне во время сражения и пишет, что Мастер живо беседовал с ним о концертах Лейпцигского Gewandhaus, о Берлиозе и Бетховене, об

едино историю из сотен противоречивых и совершенно недо-
стоверных сообщений (а таковы единственные свидетельства
о том волнующем периоде) почти невозможно, но мы можем
доверять человеку, вся жизнь которого служит подтверждени-
ем слов, сказанных им Листу: «Я не могу врать, на самом де-
ле это единственный грех, который я за собой знаю» (I, II, 23).
Вагнеру здесь принадлежит решающее свидетельство, а это
не только слова, но и действия. А что в первую очередь по-
казывают последние? Когда Дрезден был взят пруссаками,
Вагнер отправился в Хемниц к своему шурину Вольфраму не
с целью убежать, а с твердым намерением вернуться в Дрез-
ден, как только спадет волна возбуждения. Не без труда шурин
убедил его покинуть Саксонию и отвез его в Веймар. И здесь
Вагнер пребывал в нерешительности: он прогуливался по го-
роду, ходил в театр и нисколько не сомневался, что недоразу-
мение скоро прояснится. Затем пришли новости о том, что
выдан ордер на его арест. Быть обвиненным в то время значи-
ло почти то же самое, что быть осужденным; как замечает Ре-
кель, ссылаясь и на Вагнера, «какое бы свидетельство ни тре-
бовалось, судьи находили его».¹ Старания его великого друга
Ференца Листа, впервые вмешавшегося в его жизнь и сразу
самым решительным образом, получить для Вагнера паспорт
на другое имя и переправить его через границу в Швейцарию
увенчались успехом. Таковы его *действия*, они не указывают
ни на какое признание вины. Его *слова* избавляют от самой
тени сомнения. В 1856 году, когда он хотел представить ко-
ролю Саксонии прошение об амнистии, с тем чтобы вернуть-
ся на немецкую землю, возникла трудность, связанная с тем,

абсолютной и драматической музыке, об античной и христианской фило-
софии и т. д.! (Allgemeine Musik-Zeitung. 1893. September, 1). Профессор
доктор Густав Китц, хорошо известный дрезденский скульптор, говорил
мне, что Вагнер пытался убедить его подняться на башню, говоря, что вид
так великолепен, а одновременное звучание грома пушек и колокольного
звона так опьяняет!

¹ Roedel A. Sachsen's Erhebung und das Zuchthaus zu Waldheim. 2 Aus-
gabe. S. 59.

что «он был уверен, что не совершал никакого действительно-го преступления, подлежащего юрисдикции суда, так что ему было трудно принять любое подобное действие» (L, II, 122). Еще решительнее Вагнер выражается в «Государстве и религии». «Каждый, кто приписывает мне роль политического революционера, т. е. каждый, кто предполагает, что я принадлежу к любой группировке такого рода, должно быть, плохо знает меня, он, вероятно, судит по сходству, которое может обмануть полицейского, но не политика» (VIII, 8). Для каждого достаточно компетентного, чтобы высказывать суждения, человека вопрос решен. И все же *одна* наглая ложь была высказана и стала настолько привычной, что ее невозможно опровергать слишком часто. Во время восстания старый оперный театр сгорел до основания, летом 1849 года за границей распространился слух, что поджог его Вагнер! Он тотчас же выступил с протестом против этой трусливой лжи, которая, как он выразился, появилась в «грязной луже гражданской честности и благородства» (письмо Листу от 9 июля 1849 года), но история была слишком хорошей и на протяжении многих лет она привлекала внимание прессы, пока в конце концов не было приведено окончательное доказательство невозможности того, чтобы Вагнер был как-либо связан с этим делом, истина стала известной всем и эта частная ложь умерла. Впоследствии граф Бейст^{1*} возродил старую клевету с легким изменением в книге своих воспоминаний «Три четверти века», и изобрел историю о том, что Вагнер пытался поджечь *Prinzenpalais*! Для того чтобы подкрепить авторитет своего слова, он добавляет, в качестве решающего свидетельства в пользу истинности обвинения, что Вагнер был приговорен к смерти *in contumaciā*^{2*} за это преступление. К счастью, существует более высокий авторитет, чем слово графа, — королевский районный

^{1*} Фридрих Фердинанд фон Бейст (1809—1886) — саксонский, затем австрийский и австро-венгерский государственный деятель, министр и премьер-министр Саксонии и Австрии (Австро-Венгрии), граф (1868).

^{2*} Заочно (лат.).

суд,¹ который официально заявил, что оба утверждения прежнего премьера неверны. Первое можно объяснить тем, что Рихарда Вагнера перепутали с кондитером Вольдемаром Вагнером,² которого подозревали в поджоге. Другое заявление — просто злобная выдумка.³ Что ее источником был граф Бейст, конечно же, никто и не предполагает, но его слепая ненависть привела к тому, что он ошибочно поверил во все, что говорили о Вагнере, не проверив сперва основательность обвинений.

Таковы вкратце события дрезденских лет, которые привели к кризису в жизни Вагнера. Для такого творческого гения, как Вагнер, их значение сравнительно невелико. Тогда как судьба то милостива к нему, то немилостива, тогда как он борется и сражается без передышки, а против него борются и его несправедливо осуждают, появляются, словно из иного мира, его бессмертные произведения: «Тангейзер» и «Лоэнгрин», первый набросок «Мейстерзингеров», первый проект «Кольца Нибелунга», проект «Иисуса из Назарета» и другие. Это деяния гения, это его жизнь, и эти деяния будут жить и приносить жизнь, когда достойные сожаления события 1848 года давно забудутся.

Эти семь лет, столь богатые внешними и внутренними событиями, полны результатов для внутренней жизни Вагнера, для формирования его взглядов на искусство и человечество. Итог им можно подвести следующим образом: в искусстве они приводят к окончательному разрыву с оперной сценой и с самой оперой как драматической формой и в то же самое время к полному сознательному осуществлению того, что давно уже бессознательно представало ему, а именно новой драмы и

¹ Уголовный суд в Дрездене.

² Это, однако, кажется мне крайне маловероятным, поскольку в различных официальных изданиях, посвященных восстанию 1849 года, этот «ученик кондитера Вагнер» упоминается особо, а Вагнер не упоминается никогда.

³ Все остальное см. в: *Ellis W. A. 1849. A Vindication*. Kegan Paul, 1892 — небольшой трактат, в котором из официальных документов отобрано все существенное.

планов новой сцены. По-человечески события в Дрездене привели его к зрелой убежденности, что общество стоит на грани серьезного кризиса и что действительную и бескомпромиссную помощь ему может предоставить не политика, но перерождение. Следует отметить, что в каждом случае отрицание идет рука об руку с равно восторженным утверждением. Вагнер не способен служить двум господам, его бескомпромиссное отрицание того, что плохо, по необходимости соотносится с его безоговорочным желанием того, что хорошо.

Дрезденская катастрофа пришла как истинное освобождение. «Изгнанный и преследуемый, отныне я не был ничем связан ни с какой ложью» (IV, 406). Отныне он мог всему миру свободно говорить о том, что стало его святым убеждением, и он делал это огненными словами. Это освобождение ото всех ограничений произошло как раз в то время, когда он заслужил его, когда рассеялась последняя иллюзия. И этот момент стал поворотным пунктом его жизни не только фигурально, но и буквально.

ВТОРАЯ ЭПОХА. 1849—1883

Ибо нет никакого иного счастья, кроме счастья в тебе самом, в своем искусстве.

О Боже! Дай мне сил покорить себя; ничто не должно привязывать меня к жизни.

Людвиг ван Бетховен

1849—1859

После короткой остановки в Париже, где Лист хотел было помочь своему другу добиться финансовой независимости, поспособствовав его успеху в опере, Вагнер прибыл в Цюрих летом 1849 года. Вплоть до осени 1859 года Швейцария, и, за исключением последнего года, Цюрих были его домом. Почему ничего не вышло или не могло выйти из «вселенского Па-

рижского success»^{1*} (как сам Вагнер саркастически называл его), будет сказано далее. Время от времени появлялись другие многочисленные проекты — один из них привел бы его в Рио-де-Жанейро, — но развития они не получали. Внутренняя необходимость вынудила его полностью посвятить следующие годы творческой работе. И он жил в уединении, мы можем сказать *полном*, поскольку не стоит придавать ни малейшего значения разным эпизодам, время от времени прерывавшим монотонность жизни в изгнании. Летние каникулы приводили его в разные части Швейцарии и даже в Италию, он нанес несколько визитов в Париж, а весной 1855 года даже провел три месяца в Лондоне, где недостаток средств вынудил его принять пост дирижера филармонических концертов. Но общее лицо его жизни оставалось одним и тем же. Эпизодическое участие в исполнении некоторых лучших опер Цюрихского театра (особенно «Дон Жуана» и «Летучего голландца»), и концерты, которые он иногда давал, чтобы исполнять музыку для собственного удовольствия (Гайдн, Моцарт, Глюк, Бетховен, Вебер и его сочинения), не представляют особой важности. Его общественная жизнь в Цюрихе мало что значила, если исключить из нее Готфрида Земпера,^{2*} Георга Гервега^{3*} и Готфрида Келлера. Ганс фон Бюлов^{4*} и Карл Риттер^{5*} дружили с ним в это время, но они лишь время от времени бывали в Цюрихе. В особенности привязан был Вагнер к музыкальному директору Гейму и его одаренной жене, им он излагал свое «Кольцо Нибелунга»; прекрасные часы проводил он с философом Вил-

^{1*} Успех (фр.).

^{2*} *Готфрид Земпер* (1803—1879) — немецкий архитектор, участник майского восстания в Дрездене.

^{3*} *Георг Фридрих Рудольф Теодор Гервег* (1817—1875) — немецкий поэт и публицист.

^{4*} *Фрайхерр (барон) Ганс Гвидо фон Бюлов* (1830—1894) — немецкий дирижер и композитор, ученик Вагнера и Листа, первый муж Козимы Лист.

^{5*} *Карл Готфрид Риттер* (1830—1891) — немецкий драматург, брат Александра Риттера.

ли и купцом по фамилии Везендонк,^{1*} но в целом он избегал общества, плохо разбиравшегося в его целях, особенно он избегал «этих чертей профессоров». Он пишет Листу: «Пытки общением определенно самые болезненные для меня, и я вечно маневрирую, стремясь к самоизоляции».

Причина очевидна: Вагнер только что вступил в «период сознательного художественного волеизъявления», в его вторую эпоху все внешние вещи потеряли значение, внешние обстоятельства могут помогать или препятствовать, но не определять, в Цюрихе они не помогали и не препятствовали ему, и там Вагнер не проявлял такой решительной активности по отношению к внешнему миру, как позднее в Париже, Мюнхене и Байройте. Здесь, в Цюрихе, его жизнь была жизнью его собственной творческой почвы, произведения, которые он создавал, — это в первую очередь теоретические сочинения об искусстве и драме, а уж затем его художественные произведения.

«Вы можете абсолютно верить мне, когда я говорю Вам, что единственная причина, заставляющая меня продолжать эту жизнь, — мое необоримое стремление завершить несколько произведений, все еще живущих во мне. Я ясно понимаю, что только это творчество и это завершение способны удовлетворить меня и наполнить желанием жить, которое я часто нахожу необъяснимым... Я не могу принять никакой пост, ничего, что было бы ему равнозначно, и никогда не поступлю подобным образом, в действительности мне нужна почетная рента единственно для того, чтобы я мог и далее сочинять свои произведения без помех и не стремиться к мирскому успеху... Каждый, кто обладает самым малейшим реальным знанием о природе моих произведений, кто знает и восхищается их особым отличительным характером, должен видеть, что человек моего сорта и в особенности имеющий дело с таким институтом, как театр, никогда и ни при каких условиях не склонен считать их

^{1*} Женой Отто Везендонка была Агнесса Матильда Везендонк (1828—1902) — немецкая поэтесса, стихи которой Вагнер положил на музыку.

товаром» (L, II, 229). Эти слова, которые Вагнер послал своему другу Ференцу Листу где-то в пятидесятых, резюмируют всю вторую половину его жизни. С этого времени он жил единственно и полностью ради своего искусства, для себя он ничего не искал и ни к чему не стремился, столь же немногим служил он и другим, он жил для мира, но в некотором смысле уже более не в мире, он мог сказать вместе с Байроном:

Не раз бывал в толпе, но не с толпою,
Всеобщих мнений эхом не служил.^{1*}

Теперь он точно знал, что называется «быть в мире», и зная это, он требовал от мира «пространства для жизни», позволяющего не превращать таланты и произведения в товар. Первым человеком, который вполне понял его, был король Людвиг Баварский,^{2*} вплоть до 1864 года, когда этот восторженный монарх начал оказывать столь важное влияние на его жизнь, Вагнер должен был пройти через множество превратностей судьбы. Его искусство, однако, производило сильное впечатление, немногие слышали его, но те немногие, что позволили ему жить, не занимая официальных должностей, полностью для искусства в те времена, когда гонорары были еще слишком маленькими, заслуживают почтительного упоминания.

Первым по порядку, а интеллектуально — много выше всех прочих, идет Ференц Лист. В письме 1856 года Вагнер описывает дружбу с Листом как «самое важное и значительное событие его жизни» (L, II, 146), поскольку Лист не только сделал больше, чем кто бы то ни было еще, чтобы обеспечить финансовую помощь Вагнеру, но он единственный был способен, благодаря своей известности, предоставить ему художественную и нравственную поддержку. Лист поставил осиротевшие, написанные в ссылке, произведения и положительно

^{1*} Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда / Пер. В. Левика // Байрон Дж. Г. Избранное. М.: Просвещение, 1984. С. 108.

^{2*} Людвиг II Отто Фридрих Вильгельм (1845—1886) — король Баварии (1864—1886) из династии Виттельсбахов.

был единственным человеком в начале пятидесятых, способным сделать это настолько интеллектуально, что театр Великого Герцога в Веймаре превратился в центр распространения произведений Вагнера — особенно «Летучего голландца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина» — по всей Германии. В то же самое время Лист подготавливал путь к глубокому пониманию нового искусства своими статьями об этих трех произведениях. Они были не только первыми сочинениями о Вагнере, но и таким глубоким и вдумчивым введением в его поэмы и музыку, которое до сих пор не с чем сравнивать.¹ Он был неутомим, преследуя интересы Вагнера перед немецкими князьями, перед театральными властями, перед прессой и т. д. В конце 1851 года Вагнер пишет ему: «Одним словом, я мог бы называть Вас создателем моего настоящего положения, которое, быть может, небезнадежно в том, что касается будущего» (L, I, 150). Однако все это вместе взятое было ничтожным в сравнении с тем, что значили для томимого одиночеством художника его любовь, готовность к пониманию и прочная вера. Лист был первым, кто признал огромную важность Вагнера — его «божественный гений» (см. его письмо от 7 октября 1852 года), он считал целью своей жизни «быть достойным дружбы Вагнера». Вагнер, со своей стороны, писал ему от всего своего переполненного и признательного сердца. «Вы заставляете меня чувствовать в первый и единственный раз восторг полного и совершенного понимания, видите, Вы получили меня всего таким, каков я есть, полностью, всеми фибрами души, каждым биением сердца Вы чувствуете со мной вместе» (L, II, 42). Дружба этих двух великих людей, и особенно их переписка, часто давала основания для сравнения с отношениями между Шиллером и Гёте. Сравнение хромает на обе ноги. Дружба между Гёте и Шиллером была чисто интеллектуальной. Читая их письма, думаешь о том, что они уже прогуливаются по Елисейским полям, и там, наслаждаясь полнотой

¹ Эти статьи, которые невозможно переხвалить, собраны и опубликованы издательством Breitkopf & Härtel в 1881 году.

вечности, рассуждают об искусстве и о своих произведениях. Здесь, напротив, все — драматичное, трагическое, демоническое. Первое, что сделал Лист для Вагнера, — спас его жизнь, поскольку в тюрьме он умер бы; затем он спас его произведения. Письма Листа и визиты в Цюрих на протяжении многих лет были тем, чем Вагнер жил и творил. Это «гигантское сердце, встретившее его собственное сердце» было его утешением и его надеждой. «Вы мой единственный, самый дорогой мой человек, Вы — Князь и Мир и все для меня! Поистине, насколько я могу видеть то, что вокруг меня и в моем будущем, я не нахожу ничего, что может воодушевить меня, поддержать меня, утешить меня, усилить меня и вооружить меня для возобновления борьбы так, как Ваш вид и несколько недель, которые Вы посвятите общению со мной». С другой стороны, не следует упускать из виду, что хотя Лист мог подарить Вагнеру свое большое сердце и в самом деле подарил его, равно как и свои способности великого художника, не может быть и речи о том обмене критическими идеями, который сопровождал общение Гёте и Шиллера. Рихард Вагнер творил так, как мы представляем себе творение, скажем, Шекспира: его дар был похож на силу природы, действующую особым образом и не способную действовать иначе, необходимость управляла этой силой так, как управляет воля Божья. Даже Лист сперва усомнился в «Лоэнгрине», он опасался «слишком идеальной окраски», он сомневался в поэтике «Тристана» и т. д. Именно первое исполнение «Лоэнгрина» — которым он сам и дирижировал — привело его к убеждению, что «это прекрасное произведение» было «высоким и совершенным искусством», именно исполнение «Тристана» показало ему, что он не понимал его прежде, и вынудило его склониться в благоговейном восхищении перед «чудом небесным». Вагнер никак не реагировал на эти сомнения и критические замечания, он создавал свои произведения такими, какими должен был их создать. Как художник-творец, он не мог иначе как в одиночку, никто, даже Гёте или Шиллер, не смог бы дать ему совет и не смог бы ничего сделать, лишь восхищаться завершённым произведением. Но ему мож-

но было дать любовь, «родной дом его искусства», как он называл ее, и любовь дал ему Лист.¹

Имена других друзей меркнут перед именем Листа, но достоинство их верности не меркнет. Когда Вагнер приехал в Цюрих, там проживали два замечательных человека: Вильгельм Баумгартнер,² учитель игры на фортепиано, и Якоб Зульцер,^{3*} первый городской писец, помогавшие ему на протяжении первых недель. Лично не знакомая с Вагнером дама, мадам Лоссо,^{4*} жена французского купца, располагала средствами, позволявшими оказать ему более существенную помощь. Она родилась в Англии (мисс Тейлор), долго жила в Дрездене, где и привыкла испытывать восторженное преклонение перед произведениями Вагнера.⁵ Важнее этой временной помощи было небольшое ежегодное пособие, которое Вагнер получал регулярно с конца 1851 по конец 1856 года от своего друга фрау Юлии Риттер, которая иногда помогала ему и прежде и которая использовала значительное наследство для того, чтобы превратить свою случайную поддержку в надежный и постоянный фонд. Ее сын Карл был талантливым молодым музыкантом и жил сравнительно недалеко от Вагнера в Цюрихе. В переписке с Листом и Улигом его имя упоминается довольно часто.⁶ Эта дружба также была прямым следствием искусства Вагнера, она была вдохновлена постановкой «Тангейзера» в Дрездене. Брат Карла Александр Риттер, из-

¹ См. особенно: IV, 409 и т. д.

² Вагнер написал в 1852 году эссе о песнях Баумгартнера [*Вильгельм Баумгартнер* (1820—1867) — швейцарский пианист, педагог и композитор. — С. Н.], его ценность не утрачена, поскольку «оно относится скорее ко всему племени, а не к этому виду, который сам по себе не так приметен, как невинен» (напечатано в письмах Улигу).

^{3*} Возможно, *Иоганн Якоб Зульцер* (1821—1867) — швейцарский политик.

^{4*} *Джесси Лоссо* (1827—1905) — итальянская пианистка и музыкальный педагог.

⁵ Позднее она вышла замуж за известного автора Карла Гиллебранда.

⁶ И Шопенгауэр, которого Карл Риттер посетил в 1855 году, замечает: «Мне очень понравилось общение с ним».

вестный композитор, был в то время музыкантом оркестра. Он заслуживает похвалы как один из первых и самых деятельных учеников Мастера; после того как он женился на племяннице Вагнера Франциске, их связи упрочились. В 1856 году фрау Риттер сменил богатый купец господин Везендонк и его жена. Они предоставили очаровательное шале, расположенное в их поместье недалеко от Цюриха, в его распоряжение, да и другими способами помогали ему сохранять независимость. Госпожа Везендонк была необычайной женщиной. Еще до встречи с Вагнером его работы воодушевляли и радовали ее, и ее теплый интерес к его творениям был одним из солнечных лучей цюрихского периода. Во всех этих дружеских отношениях чего-то недоставало, и это легко объяснить самым естественным обстоятельством: все эти великолепные помощники в нужде, возможно, в то время не вполне понимали, кому они помогают. Они не могли рассчитывать на то, что их искренняя симпатия к музыканту в стесненных обстоятельствах станет действием исторической важности, и таким образом были естественно предрасположены использовать все свое влияние с самыми благими намерениями. Он же — гений, один только и знающий, каким курсом должен следовать, вовсе не терпелив, и потому эти отношения расстраиваются одни за другими самим Мастером, предпочитающим погрузиться в непредсказуемое, впасть в такую нищету, что придется сдавать в ломбард часы,¹ но ни на *йоту* не поступиться независимостью самоопределения. Ему, чтобы сделаться независимым от внешнего успеха, нужен был *царственный* друг, не столько для того, чтобы обеспечить финансирование, сколько ради гордой независимости, которую благодетель дарует тогда, когда щедрость — не жертва, а просто проявление доброй воли. В отсутствие такого друга ему приходится к концу рассматриваемого периода, т. е. к концу 1859 года, восстановить свои отношения с театрами, для того чтобы обеспечить себя средствами к существованию.

¹ В то время, когда он писал второе действие «Тристана»!

Между тем, однако, завязывались другие дружеские отношения, постепенно сформировался небольшой круг восторженных учеников, по большей части музыкантов, которых Лист привел к глубокому пониманию искусства Вагнера: Клиндворт,^{1*} Александр Риттер, Петер Корнелиус,^{2*} Дрезеке^{3*} и другие. К ним присоединились такие люди, как Брендель,^{4*} известный историк музыки, и государственный советник Мюллер, знаток немецкой литературы и мифологии, способный писатель.⁵ Наполовину музыкантом, наполовину писателем, талантливым и в том и в другом занятии, был Рихард Поль. Впервые мы встречаем его в 1852 году, но и сегодня, в 1895 году, он все еще во всеоружии,⁶ в 1855 году он опубликовал первую биографию Вагнера. Не следует забывать и другого друга, Луи Келера. Эти способные люди сформировали первоначальное ядро партии Вагнера, против которой так долго возбужденно ругались газеты. До формирования «партии» Вагнера дело дошло просто вследствие несдержанных нападок на композитора и систематических насмешек над его учениями и целями. Сам Вагнер ненавидел партийный дух и мог серьезно разозлиться, узнав об абсурдных поступках благонамеренных, но глупых сторонников. В 1857 году он пишет Листу: «Несчастное существо прислало мне еще один пакет чепухи и глупости о моих „Нибелунгах“, и, как я полагаю, он ожидает, что я отвечу и похвалю его! Вечно я обнаруживаю, что приходится иметь дело

^{1*} *Карл Клиндворт* (1830—1916) — немецкий пианист, дирижер, музыковед.

^{2*} *Карл Август Петер Корнелиус* (1824—1874) — немецкий композитор и музыкальный критик.

^{3*} *Феликс Август Бернхард Дрезеке* (1835—1913) — немецкий композитор.

^{4*} *Карл Франц Брендель* (1811—1868) — немецкий музыковед.

⁵ Его трактат «*Richard Wagner und das Musik-Drama*» хотя и написан в 1861 году, когда ни одна из работ Вагнера второй эпохи еще не была поставлена на сцене, по-прежнему важен, его работы о «Тангейзере», «Тристане», «Мейстерзингерах» и т. д. весьма полезны и содержательны.

⁶ Рихард Поль умер 17 декабря 1896 года, когда печатался этот перевод. — *Г. А. Н.*

с этими обезьянами, а так хочется встретить людей!». В другом месте он предостерегает Листа о необходимости отбросить «coterie,^{1*} союз с идиотами, никто из которых и понятия не имеет, к чему мы стремимся». Даже о работе Бренделя «Музыка современности и синтетическое искусство будущего» он выражается так: «Все очень хорошо, и те, кто ничего лучшего сделать не смогут, пусть делают что-нибудь в этом роде; но мне это не интересно» (L, II, 24).

Два друга заслуживают особого упоминания. Качество таланта и личные отношения к Вагнеру поднимают их не только над кружковщиной, но и высоко над всеми партиями, это — Теодор Улиг и Ганс фон Бюлов. Улиг был скрипачом королевского оркестра, а затем дирижером в Дрездене. Он — автор аранжировки «Лоэнгрина» для фортепиано и многочисленных ценных статей в разных периодических изданиях, посвященных в первую очередь произведениям Вагнера начала цюрихского периода, симфониям Бетховена и т. д. Ему был присущ замечательный тонкий интеллект, не столько оригинальный и сильный, сколько восприимчивый и способный к усвоению внешних впечатлений и переработке их во что-то, хотя бы и не новое, но по крайней мере оригинальное. В то же самое время он обладал здравым критическим суждением и художественным чувством. Его характер соответствовал его уму, его собственные интересы откладывались в сторону, если он мог служить Вагнеру. После его безвременной кончины в 1853 году Вагнер писал его вдове: «Потеря именно этого друга невосполнима для меня на всю мою жизнь. Как я осиротел! Кому теперь я расскажу обо всем том, что находило сочувственное прибежище в сердце моего друга?». Лучший и самый прочный мону-мент Улигу был возведен публикацией писем Вагнера к нему.

Ганс фон Бюлов представлял собой полную противоположность Улигу, но больше в том, что касается характера, а не в том, что касается одаренности, в нем мы наблюдаем ту же интуитивную восприимчивость, соединенную с холерически-

^{1*} Кружок (фр.).

сангвиническим темпераментом и беспокойной агрессивной энергией. И здесь тоже его таланты, великие сами по себе и возрастающие от его феноменальной музыкальной способности, выходят на первый план. Бюлов был одним из тех редких людей, которые отдают каждый атом того, что в них есть, не оставляя никакого осадка, и в этом смысле сравнимы с гением. Когда Бюлов приехал в Цюрих в начале пятидесятых, встреча с таким необычайным человеком не могла не ободрить и не воодушевить Вагнера. Бюлов, вероятно, единственный человек, имеющий право носить гордый титул «ученика Рихарда Вагнера», его выдающийся талант дирижера развился в ходе обучения у Вагнера в городском театре Цюриха. Позднее в Мюнхене он применял свой талант на службе Вагнеру, в добавление к этому он без усталы работал словом, пером и художественным деянием.¹

Необходимо упомянуть эти дружеские отношения, поскольку магическая власть великих людей полностью отражается в преданности их друзей, она приближает к нам их личность сильнее, чем любая попытка описания. В драме автор не описывает своего героя, он помещает его перед нами, заставляет его говорить и действовать и обеспечивает многое, что не может быть выражено таким образом, показывая его индивидуальность, поскольку она отражается в глазах других. Так же обстоит дело и в жизни. Любовь Ференца Листа, верность фрау Риттер, преданность Улига, бурное усердие Ганса фон Бюлова дополняют все то, что мы узнаем о самом Вагнере — это «документы», необходимые для ясного понимания всей его жизни и как таковые они заслужили свое место рядом с его статьями и книгами, произведениями искусства и поступками.

Рассматривая сравнительно спокойные цюрихские годы, очень легко выработать взгляд на его творчество. Когда Дрезденское майское восстание разрубило гордиев узел и Вагнер не был более связан с миром, которому он мог служить, толь-

¹ Наилучшее сочинение о Гансе фон Бюлове написано Рихардом Штернфельдом. (Fritzsch, 1894). См. также письма и произведения Бюлова.

ко принуждая себя к самообману, художественное брожение внутри него достигло наивысшей точки. Тщательное изучение порядка его художественного развития должно быть отложено до главы, посвященной его художественным произведениям. Сколь бы соблазнительно ни было это стремление, опасно выводить рост произведений художника из исторических событий его жизни, источники художественного вдохновения скрыты от нас навсегда, и хотя то из них, что мы видим на поверхности, развивается естественно, как и все прочее в жизни, этот порядок художественного развития — как жизнь внутри жизни. Между двумя жизнями достаточно много точек соприкосновения, но удивительно видеть, как внутренние волны постоянно искажают внешние, в полном противоречии с естественными законами. Логика здесь не работает, гений может быть связан всеобщим законом необходимости, причины и следствия, но следствия этого закона нужно выводить из самого гения, а не из условий его существования. И все же мы можем считать симптомом художественного брожения то, что Вагнер в 1848—1849 годах разрабатывал множество драматических набросков, большая часть которых не была осуществлена: «Фридрих Барбаросса» (словесная драма), «Смерть Зигфрида», «Кузнец Виланд», «Иисус из Назарета» (музыкально-словесные драмы), а также такие незрелые идеи драм, как «Ахилл». Художник-творец был готов сделать решающий шаг, как говорит сам Вагнер (IV, 261), «перейти от бессознательного к сознанию», для него начинался рассвет, «период сознательного художественного движения по совсем другому пути», на который он вступил «из бессознательной необходимости» (IV, 390). Период сознательного художественного стремления — вторая эпоха. Конечно, невозможно было в то время совершенно ясно увидеть совсем другой путь от начала до конца, для этого требовались досуг, отставка, сосредоточенность, художнику нужно было «продумать себя». «Я должен был прояснить всю прожитую мной жизнь, — писал Вагнер Листу в 1850 году, — чтобы представить себе все то, что восходило внутри меня, пройти через раздумья, навязанные мне, обратившись

к самим этим раздумьям, к тщательному изучению их цели, и лишь затем я смог бы определенно, охотно и сознательно вернуться к прекрасному бессознательному художественному творчеству». Итак, Вагнер не чертил новую линию, новый путь просто означал, что его прежние бессознательные стремления стали сознательными. «Мои новейшие воззрения, — писал он Гейне, — в точности таковы же, как и прежние, только они стали более ясными, они уже не такие хаотичные, а потому и более человеческие» (U, 382). Он приобретает совершенную ясность и свободу, используя несколько трактатов, написанных между летом 1849 и летом 1851 года, в которых он пришел к основательному пониманию себя в связи с искусством и миром: «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего», «Искусство и климат» (1850), «Опера и драма», «Обращение к друзьям» (1851). Он настойчиво отдаляет осуществление своего стремления к художественному творчеству, а вместе с ним игнорирует и увещевания благонамеренных друзей до тех пор, пока не «прояснил» еще свой дух. Наконец, он был способен произнести гордые слова о достижениях своего сознания: «Художник и человек, я вступаю теперь в новый мир» (IV, 390), и тут же сразу счастливое бессознательное художественного творчества вновь утверждает себя, едва ли два месяца спустя после отправки рукописи «Обращения» появляется зародыш всемирной драмы «Кольца Нибелунга». «Великие планы, связанные с „Зигфридом“, три драмы и прелюдия в трех действиях» (письмо Улигу от 12 октября 1851 года). И вот мы видим Вагнера проявляющим просто поразительную творческую активность, невзирая на плохое здоровье, которое с этого времени станет постоянной проблемой.¹ Он непрерывно работает с осени 1851 до осени 1859 года, план тетралогии уже полностью очерчен в ноябре 1851 года, в декабре 1852 года завершена поэма, годом позже почти закончена партитура «Золота

¹ «При бодром духе тело / Чувствительно» (цит. по: *Шекспир У. Король Лир* / Пер. Б. Пастернака // *Весь Шекспир*. М.: Олма-пресс, 2001. Т. 2. С. 459).

Рейна», на «Валькирию» ушло два года, последние штрихи были добавлены в партитуру весной 1856 года. Затем он переходит прямо к «Зигфриду», в июне 1857 года завершен эскиз первого и второго действия. После следует перерыв, но не в его работе, а лишь в ее предмете. С лета 1857 до лета 1859 года Вагнер сочиняет поэму и музыку «Тристана и Изольды», это первое произведение, законченное в «период сознательного художественного волеизъявления». Сам Вагнер не чувствовал, что, обращаясь к «Тристану», он покидает область, содержащуюся в его великом произведении «Нибелунги», напротив, он считает его «дополнением великого всемирного мифа о Нибелунгах». В это мгновение перед его духовным взором предстает другая фигура — фигура, которая, благодаря «великой взаимосвязи всех истинных мифов» тысячью нитей связана с драмой «Нибелунгов» и с «Тристаном» — фигура *Парсифаля*. Лишь спустя несколько лет будет разработан предварительный набросок поэмы и лишь по прошествии двадцати лет сочинена драма, тем не менее «Парсифаль» соотносится с «Кольцом» и с «Тристаном»: он тоже в некотором смысле дополнителен, и мы знаем, что уже весной 1857 года эта фигура и в словах, и в музыке приобрела твердые очертания в воображении поэта (см. третью главу).

Такова жизнь Вагнера с 1849 по 1859 год. Все так называемые события недостойны упоминания в присутствии таких подвигов.

О значении его сочинений мне будет что сказать во второй главе, а о его художественных произведениях я скажу кое-что в третьей. Мне остается только сделать одно замечание о его работах и упомянуть одно-единственное событие, оказавшее формирующее воздействие на всю жизнь Вагнера, прежде чем завершить параграф.

Мне хотелось бы, чтобы читатель привык к тому, как тесно работы Вагнера связаны с его жизнью и искусством, ибо в этом не только их истинная ценность, но и главным образом их *биографическое* значение. Желание объяснить себя другим в его сознании вполне вторично, у него нет ни малейшего желания построить систему теоретической эстетики. Его ли-

тературные произведения возникают из субъективной необходимости, из его побуждения «выдвинуть все, что пробуждается, в полноту сознания». В мае 1852 года он пишет Улигу: «Я только постольку с удовлетворением могу вспоминать ту роль, которую я играл в литературе на протяжении нескольких последних лет, поскольку я чувствую, что при ее помощи я стал яснее *самому себе*» (U, 187). По этой причине литературные сочинения цюрихского периода по своему характеру — это монологи, и в этом опять-таки особенная трудность их полного понимания. Поскольку нам это известно, поскольку ясно, что эти литературные сочинения обращены не только вовне (как полемические литературные произведения), но устремлены и к внутреннему отношению с его художественными творениями, что, вовсе не представляя абстрактную систему, они выражают живой органический процесс и именно в них происходит и завершается становление художника, мы делаем первый шаг к полному пониманию литературных сочинений и в то же самое время очень важный шаг к пониманию личности Вагнера. Однако, сказав это, мы вовсе не сказали все возможное об этих литературных сочинениях, не похожих ни на какие другие литературные произведения. К тому же это — полемические сочинения сильнейшего действия, настоящий вызов на битву, и, кроме того, они — созидательные произведения, чреватые последствиями настолько серьезными, что миру еще предстоит осознать всю их глубину. Позвольте мне привести мнение одного из самых авторитетных умов нашего столетия, Фридриха Ницше, рассматривавшего эти замечательные произведения вагнеровского гения: «Они волнуют, возбуждают беспокойство. В них чувствуется неравномерность ритма, благодаря чему они, как проза, приводят в некоторое смущение. Диалектика часто не выдержана в них, ход их, благодаря скачкам чувства, скорее замедленный, чем быстрый. На них, как тень, лежит отпечаток какого-то отвращения автора, словно художник стыдился отвлеченных рассуждений. Не вполне подготовленного читателя, быть может, более всего стесняет тон, исполненный достоинства, авторитетности, ему одному

свойственный и трудно поддающийся описанию. На меня это производит часто такое впечатление, словно Вагнер *говорит перед врагами*, ибо все эти сочинения написаны в разговорном, а не в обычном литературном стиле, и покажутся более ясными, если их услышать в выразительном чтении перед врагами, с которыми он не хочет сближаться, а потому и держится холодно и на известном расстоянии. Тем не менее нередко захватывающая страстность его чувств прорывается сквозь эту намеренную личину. Тогда исчезают искусственные, тяжелые, загроможденные словами периоды и вырываются предложения и целые страницы, которые можно причислить к лучшему, что имеется в немецкой прозе».¹

Незадолго до завершения этих литературных сочинений и произошло то событие, о котором я упоминал. Вагнер познакомился с философией Артура Шопенгауэра. Может быть, мы можем назвать это событие самым важным во всей его жизни. Слова, которые он написал много лет спустя в самом общем смысле, звучат как эхо его собственного опыта: «Озадаченный мыслитель может, по крайней мере, твердо и крепко стоять на почве истинной этики, этим мы обязаны великодушному Артуру Шопенгауэру, завершившему дело Канта». Вагнер серьезно переживал отсутствие настоящей философии, в самом деле, его поэтическое прозрение предоставляло ему восприятие более глубоко лежащего мира, чем мир любой системы, но ему не хватало «понятий, полностью соответствующих его интуиции». Их-то и предоставил Шопенгауэр (R, 66). В его нужде, в его неспособности найти удовлетворение в абстрактной словесной философии, Вагнер уже пытался вместе с Фейербахом «найти сущность философии в отрицании философии», но теперь его нога ступила на твердую почву истинной метафизи-

¹ *Nietzsche F. Richard Wagner in Bayreuth. S. 89 (Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте. С. 135—136).* Эта работа уже упомянута в общем введении как самая прекрасная из всего, что мы имеем о Вагнере; она написана вскоре после того, как появились первые признаки страшной болезни, которая расколола этот блестящий интеллект и превратила его в придурного шута конца века, легкомысленного и обожающего скандалы.

ки, и его очи, возведенные горе, не искали более мистические небеса религии. Шопенгауэр дал ему и то и другое. «Он пришел ко мне, в мое одиночество, как дар Небес», — писал Вагнер Листу. Теперь воистину — в счастливом 1854 году — полный дневной свет пролился на его почву, теперь, поддержанный этой «великой душой», Вагнер сделал последний шаг от бессознательного к сознанию, полное спокойствие, безоблачное удовольствие творчества вернулись в истерзанное сердце Вагнера. Он приобрел уверенность полностью зрелого характера и духа, находящегося в полной гармонии с самим собой.

1859—1866

В последнем параграфе я объяснял, как Вагнер постепенно под давлением обстоятельств прекращал отношения с поддерживавшими его друзьями. Его путь определял его собственный гений, помощь он принимал, но цепей не носил. Другое обстоятельство теперь тяготило его: после стольких лет молчаливой и ничем не прерываемой работы, ему хотелось услышать музыку, испытать воздействие постановок его собственных произведений. В 1857 году он пишет, что в отсутствие освежающего воздействия хорошего представления одного из его произведений, его условия становятся невыносимыми (см.: L, II, 174), в 1859 году он восклицает в отчаянии: «Искусство, утонуть в искусстве и забыть мир, вот что только и может помочь мне... Дети! Боюсь, слишком долго продлится еще мой застой, слова „слишком поздно“ однажды придется вам сказать обо мне» (L, II, 248). И застой длился, друзья его уже не понимали, и в это самое время он получает известие о том, что король Саксонии отклонил его прошение о помиловании. Итак, осенью 1859 года он покинул свое «немое, беззвучное убежище» в Швейцарии и вновь бросился в волны того мира, к которому «по своей сокровенной сути он давно уже не принадлежал». Следующие годы в Париже, Вене и Мюнхене принесли двойное несчастье — художественное и имущественное. Поэт стремил-

ся «забыть в искусстве мир», но он вынужден был отвоевывать искусство у того самого мира, который он с такой радостью забыл бы; мир, способный предоставить средства, для достижения этой цели следовало победить. В самом деле, его ранние работы завоевывают сцены немецких театров, но чтобы обеспечить себя средствами к существованию, он принужден превращать эти произведения в «товар», соглашаясь на жалкие, неумные постановки, по которым публика может получить лишь ложное впечатление о его искусстве и о его художественных идеалах. А еще он может своими руками расчленить свои зрелые произведения, отличающиеся высочайшей поэтичностью, давая концертные представления фрагментов *музыки* «Тристана» и «Кольца», вырванных из живого драматического организма, которому они принадлежали — вследствие чего равно друг и враг упрекали его в «беспринципности»! А значит, на каждом шагу он был принужден резать себя по живому, нарушать свои собственные нерушимые убеждения, просто для того чтобы жить и продолжать творить, просто для того чтобы снова и снова его собственное искусство могло говорить с ним и внушать ему мужество со страниц «немых партитур». Вагнер жалуется на эту ужасную ситуацию в письмах, написанных из Парижа в 1860 году: «Трагедия для меня заключается в том, что мои самые дерзкие предприятия должны послужить цели обеспечения меня средствами жизни. В этом пункте все мои друзья, защитники и поклонники все еще страдают от слепоты, и это наполняет меня отчаянием и горечью... Как вы полагаете я себя чувствую, когда я смотрю на мир, которому я мог бы дать столь многое, а затем на себя самого, и вижу, что существование для меня просто невозможно? Поверьте, никто не может проникнуть в глубины горечи, которую чувствует такой человек, как я, ничем не излечишь мир от его глупой слепоты — этот мир, который способен прозреть лишь тогда, когда сокровище утрачено, — поверьте, я знаю это».¹ Таков тон

¹ Неопубликованное письмо С. К. в собственности г-на Альфреда Бове.

этих беспокойных, бурных лет. Ближе к концу, однако, рассвет нового дня разрывает небеса жизни Вагнера. Людвиг II унаследовал баварский трон и простер свою царственную длань, дабы защитить много пережившего художника: «Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte»,^{1*} — восклицал Мастер в прекрасном стихотворении, «Царственному другу», в котором прошедшие годы глубочайшего несчастья описывались такими патетическими словами:

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn sich mir zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schein kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorthail und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinhat Lose sich verraten.²

Осенью 1859 года Вагнер уехал из Швейцарии в Париж, где и оставался вплоть до лета 1862 года. В 1861 году он дважды приезжал в Вену, где завязались его отношения с Придворной оперой, вынудившие его перебраться в этот город осенью 1862 года. За исключением времени, затраченного на поездки с концертами, приводившие его в места настолько отдаленные, как Санкт-Петербург, и поездки на постановки его произведений в Печ, Прагу и другие города, Вагнер оставался в имперской столице вплоть до весны 1864 года. Что касает-

^{1*} Твой призыв вырвал меня из ночи (нем.).

² Чем без тебя, мой друг, была бы моя судьба,

Чем в отсутствие тебя была бы моя несчастная жизнь?

Ни единая звезда не сияла бы на скрытом за тучами небосводе,

Ни малейшей надежды не было бы, лишь явный соблазнительный
обман.

Отчаявшись, скитался я по бессердечному миру,

Делая ставки на выигрыш и проигрыш!

То, что заставляло сильнее биться сердце поэта, было грубо

брошено,

Как отбросы, вульгарному стаду! (нем.).

ся искусства — здесь обманывалась одна надежда за другой, финансовое положение было отчаянным, попытки вернуть обманувшую его удачу заканчивались провалом. Он вскоре отказался от заново построенного дома в Вене, несколько недель странствовал бесцельно, просил убежища у старых цюрихских друзей (господина и госпожи Вилле), затем уехал в Штутгарт, часто он стремился полностью уйти из мира, но долг обеспечивать жену не позволял и подумать об этом, «с безнадежностью отчаяния» — как он сам пишет — смотрел он в будущее. Именно в этот момент пришло послание от короля Людвига. В первые дни мая 1864 года Вагнер прибыл в Мюнхен, один росчерк пера — и закончились его мирские печали, его будущему в искусстве открылся вид на дни славы, свободные от всех забот, лучащиеся чистой радостью. «Я должен быть самостоятельным мастером — не капельмейстером, — не подвластным никому, кроме меня самого и моего друга... Я должен быть избавлен от всех забот, мне нужно иметь все, что требуется». Так пишет Вагнер 4 мая 1864 года. И все же, как быстро вернулись его заботы! Мюнхенский эпизод оказался короче парижского или венского эпизодов. В декабре 1865 года могучий монарх был вынужден удалить своего друга если не из своего сердца, то из своего окружения. Интриги победили, как всегда. Но и плелись они, как всегда, с крайней глупостью, и никто не выиграл от них, кроме Вагнера: изгнанием из Мюнхена завершилась эта печальная глава в его жизни, которую можно считать попыткой возобновить отношения с современным театром. В дальнейшем Вагнер редко принимал участие в постановках в оперных театрах, если он это и делал, то лишь время от времени и по особым причинам, он был теперь вполне свободен от театра, равно как и от необходимости ставить тщетные эксперименты. Вскоре после этого он построил свой собственный дворец фестивалей в отдаленном уголке Германии. Вплоть до этого времени — т. е. от бегства из Мюнхена в 1865 году и до того, как он обосновался в Байройте в 1872 году — он жил в прекрасном «молчаливом убежище» (IX, 373) в Швейцарии, которое казалось ему немым и беззвучным в 1859 году, он жил

там счастливо и свободно, без забот, полностью посвятив себя художественному творчеству, жил так, как никогда бы не смог жить в Мюнхене.

Пребывание Вагнера в Париже (с 1859 по 1862 год) известно внешнему миру единственным событием, важность которого заключалась в его последствиях: постановкой «Тангейзера» 13, 18 и 24 марта 1861 года в Гранд-Опера. Она стала, как известно всем, поводом для беспримерных и позорных сцен. Пресса здесь, как всегда, неистово обрушилась на Вагнера и нашла сильных союзников в лице господ из Жокей-клуба, не дождавшихся своего балета. Эти две группировки, поддержанные нанятыми клакерами, сделали так, что произведение вообще невозможно было услышать за свистом, криком и воем, так что Вагнер принужден был снять его после третьего представления. Когда мы узнаем, какую роль сыграли в этих позорных событиях немцы, как сама публика приняла сторону немецкого Мастера, восстав против тирании прессы и плутократии, в особенности когда мы примем во внимание, с кем дружил Вагнер в Париже, мы никогда уже не выскажем ошибочное предположение, будто французы хуже понимали Вагнера, чем немцы.¹ Напротив, пребывание в Париже принесло

¹ Насколько мне известно, имя Мейербера никогда официально не упоминалось в связи с этим скандалом, которым он утвердил свое господство на парижской сцене еще на тридцать лет, но в то время в Париже об этом говорили вполне открыто. Сам Вагнер очень хорошо знал, кто руководит позорной битвой против него, он писал: «Я радуюсь своей неудаче в Париже. Мог бы я получить удовольствие от успеха, купленного теми же средствами, которые применил мой встревоженный тайный противник?» (X, 177). В согласии с вполне обыкновенной системой тактических приемов, в последние годы часто делались попытки представить отношение прессы, аристократии и плутократии простой демонстрацией против режима Наполеона III. Иными словами, пустить пыль в глаза публике. Ибо именно газеты, поддерживавшие императора — с «Figaro» во главе — агитировали против Вагнера и пытались, помимо всего прочего, представить его республиканцем, тогда как многие независимые органы, и те из них, в которых писали французы по крови, мужественно сражались на его стороне. Работа Вагнера «Еврейство в музыке» и мнение, вы-

ему немало приятных переживаний, отчасти и такого рода, которые он никогда не получал в Германии. «Тангейзер» был поставлен по прямому приказу французского императора: два года спустя берлинский интендант все еще отказывался вообще принимать Вагнера! Следует добавить, что порядок постановки «Тангейзера» был утвержден без его вмешательства, на самом деле даже решительно вопреки его пожеланиям, как вполне ясно показывают его письма того времени (отчасти еще не опубликованные). Он очень скоро открыл важность придворных интриг, и летом 1860 года он пишет: «Величайшая для меня опасность заключается в ненависти, которую графиня Валевская питает к княгине Меттерних»; в том же письме он продолжает: «Ни при каких обстоятельствах не могу я принять присланные Вами ранее поздравления по поводу моих лавров в Париже. Я давно пожалел о том, что связался в это предприятие со всеми этими последствиями».¹ А как выгодно отличалась манера проведения репетиций «Тангейзера» в Париже от методов немецких театров! Сам Вагнер говорит: «Все, чего я желал, сразу же приобреталось, причем цена никогда даже не обсуждалась. Мизансцена была приготовлена с мельчайшими подробностями таким образом, о котором я ранее и понятия не имел». Он также хвалит «скрупулезное прилежание, почти неизвестное нам, с которым здесь [в Париже] проводятся репетиции игры на пианино», и «непреодолимо прекрасный образ пения и сценической постановки хора паломников». Он хвалит парижскую публику за то, что она обладает «живой восприимчивостью и истинно великодушным чувством справедливости»² (VII, 187—191).

сказанное им о Мейербере в статье «Опера и драма», имели более прямое отношение к скандалу, чем любой приступ свободолюбия, внезапно охвативший парижан.

¹ Из писем, находящихся во владении г-на Альфреда Бове.

² Рассмотрение ста тридцати шести репетиций «Тангейзера» в Гранд-Опера написано г-ном Шарлем Нуите, библиотекарем Гранд-Опера и содержится в «Bayreuther Festblätter» (1884).

Когда Вагнер говорит, что «воспоминания, сохранившиеся у меня о моем пребывании в Париже, были в основном из числа приятных», причина этого — в том, что здесь впервые его оценили так, как он того заслуживал. Даже сейчас, в его родной стране, могучий поэт Рихард Вагнер часто рассматривается как «всего лишь музыкант», те, кто не считают себя музыкальными, вообще не замечают его, а люди музыкальные часто не считают нужным выяснять, хорошими или плохими были те постановки его произведений, которые им приходилось слышать; оставил ли красный карандаш что-либо от связности драмы или нет, им хочется просто наслаждаться музыкой.¹ Напротив, в Париже сразу после первых концертов Вагнера круг восторженных поклонников окружал его, музыкантами из них были лишь немногие, почти никто, но многие были из числа выдающихся поэтов, писателей, художников и историков искусства, кроме того, были и доктора, инженеры и политики — все эти люди окружали Вагнера не потому, что были восторженными любителями музыки, но потому, что они более или менее ясно чувствовали, что здесь рождается новый художественный идеал и что необычайной силы воздействие этой музыки обязано не только ее гармонической и мелодической субстанции, но и тому, что в некотором смысле она воплощает поэтическое намерение. Требование Шиллера — чтобы музыка «стала формой» — было исполнено здесь, и французский ум, всегда восприимчивый к форме, мгновенно понял это. Француз восторгался Глюком в то время, когда на его родине его музыка была под запретом, когда сестра Фридриха Великого могла сказать про нее: «Она смердит». Девятая симфония Бетховена была мастерски исполнена в Париже, когда в Германии она была практически неизвестна, а теперь возник кружок восторженных

¹ Достаточно упомянуть один пример сокращений, обычных в Германии: «Тристан и Изольда», действие II, король Марк: «Trotz Feind und Gefahr, die fürstliche Braut brachtest du mir da: die kein Himmel erlöst, warum mir diese Hölle?» («Невзирая на врага и опасность, царственную невесту ты привез сюда: спасите небеса, за что мне этот ад?»).

людей, предвидевших необычайную важность гения Вагнера и по меньшей мере предчувствовавших его цели в искусстве. Это был небольшой кружок, но он включал в себя немногих лучших, и он дал Вагнеру то, чего он еще не встречал ни у кого в Германии, за исключением Листа и фон Бюлова, — *благоговение*. Сам Вагнер свидетельствует о глубоком уме этих иностранцев. «Моим французским друзьям открылось как раз то, что мои немецкие современники и критики, подвизающиеся на ниве искусства, все еще считают смешными химерами моего высокомерия и что в действительности было художественной формой, которая, полностью отличаясь от оперы и от современной драмы, превзошла и ту и другую, поскольку она одна реализовала их высшие стремления и связала их в свободную идеальную форму» (VI, 382). Еще в далеком 1853 году известная писательница графиня Гаспарен^{1*} писала: «Придет день — не знаю, насколько скоро — когда Вагнера возведут на трон как неоспоримого властелина Германии, да и Франции тоже. Может быть, мы не доживем до рассвета этой славы; неважно! Лишь бы приветствовать ее издалека!». Прочтите восторженные статьи великого поэта Шарля Бодлера и послушайте, как этот невероятно взыскательный литературный пурист, этот ученик Теофиля Готье, настойчиво привлекает внимание к *admirable beauté littérature*^{2*} Вагнера. Как правильно воспринимает Бодлер связь между Вагнером и великими греческими драматургами! Но он знает также, что Вагнер — в отличие от Глюка — не живет мечтой о возрождении древних, что он, наоборот, творец новой формы, художник, вынашивающий будущее.³ В качестве примера более музыковедческих и, так сказать, понимающих театр произведений прочтите эссе доктора Гасперини,^{4*}

^{1*} *Графиня Валери Буассье де Гаспарен* (1813—1894) — швейцарская протестантская писательница.

^{2*} Изумительная литературная красота (фр.).

³ Эссе Бодлера о Вагнере можно найти в третьем томе его *Oeuvres complètes*.

^{4*} *Огюст де Гасперини* (1823—1868) — французский музыкальный обозреватель, по образованию — военный врач.

позднее собранные и изданные в форме книги (1866). Удивительно точное и практически интуитивное проникновение в душу немецкого мастера произвел Шанфлери,¹ его небольшой трактат «Рихард Вагнер» всего на четырнадцать страницах говорит нам столь много верного и глубокого, что может заменить всю библиотеку вагнеровской литературы. Фредерик Вийо,^{2*} хранитель Имперского музея, ничего, насколько мне известно, о Вагнере не написал, но он обладал удивительно точным знанием музыки и слов произведений Вагнера и вскоре стал его доверенным другом и советником, известное эссе «Музыка будущего» посвящено ему. Нуите,^{3*} известный либреттист, заслуживает упоминания за перевод «Тангейзера», равно как и несчастный Эдуар Рош,^{4*} умерший так рано. Присматриваясь пристальнее к этому кругу, мы встречаем имена таких известных поэтов, как Огюст Вакери^{5*} и Барбе д'Оревильи, таких художников, как Батай^{6*} и Морен,^{7*} таких авторов заметок, как Леон Леруа^{8*} и Шарль де Лорбак,^{9*} таких

¹ Шанфлери [псевдоним *Жюль Франсуа Феликса Юссона* (1821—1889), французского писателя. — *С. Н.*] был поэтом, художником и скульптором, он занимал пост художественного директора фабрики Севрского фарфора до самой смерти.

^{2*} *Мари Жозеф Фредерик Вийо* (1805—1876) — художник, гравер и писатель, возглавлял отделение живописи Лувра.

^{3*} *Шарль Луи Этьен Нуите* (1828—1899) — французский либреттист, переводчик (работавший с Р. Вагнером и Дж. Верди) и библиотекарь.

^{4*} Скорее всего, имеется в виду *Эдмон Луи Жозеф Артюр Рош* (1828—1861) — французский поэт, либреттист, драматический актер и скрипач.

^{5*} *Огюст Вакери* (1819—1895) — французский журналист и писатель.

^{6*} Возможно, *Шарль Амабль Батай* (1822—1872) — французский оперный певец, бас.

^{7*} *Адольф Морен* (1841—1880) — французский художник.

^{8*} *Леон Леруа* (1832—1887) — французский музыкальный критик.

^{9*} *Шарль де Лорбак* (Lorbas — анаграмма настоящей фамилии *Sabrol*) — французский писатель XIX века, автор одной из первых книг о Вагнере (1861).

политиков, как Эмиль Оливье,^{1*} Жюль Ферри^{2*} и Шальмель-Лакур^{3*} (переводчик «Тристана и Изольды»). Некоторые влиятельнейшие журналисты также мужественно поддерживали его: Теофиль Готье, Эрнест Рейе,^{4*} Катюль Мендес^{5*} и, прежде всего, прославленный и грозный критик «*Journal des Débats*» Жюль Жанен,^{6*} господин, предложивший новый герб Жокей-клубу: «*Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue: Asinus ad liram!*».^{7*} Умножение имен ничего не дает; нам нужно только подчеркнуть одно обстоятельство, придающее парижскому эпизоду в жизни Вагнера длительное значение — это не несчастная история представления «Тангейзера» и его убийства Альбером Вольфом,^{8*} братьями Линдау,^{9*} Давидом и другими индивидами того же пошиба, но восторженное признание, которое он получил от элиты действительно важных, независимых людей.

Я должен упомянуть еще одно имя парижского периода. Одна благородная женщина Мария фон Мушанофф,^{10*} урожденная графиня Нессельроде, давняя восторженная почита-

1* Эмиль Оливье (1825—1913) — французский политик, премьер-министр (1869—1870).

2* Жюль Ферри (1832—1893) — французский политик, премьер-министр (1880—1881).

3* Поль Арман Шальмель-Лакур (1827—1896) — французский политик и философ, последователь Шопенгауэра и знаток немецкой культуры.

4* Эрнест Рейе (псевд. Луи Этьена Рея, 1823—1909) — французский музыкальный критик и композитор.

5* Катюль Мендес (1841—1909) — французский поэт-парнасец, литературный критик и либретист.

6* Жюль Жанен (1804—1874) — французский писатель, критик и журналист.

7* Свисток на поле разинутых ртов и девиз: осел — лире! (фр., лат.).

8* Альбер Вольф (1835—1891) — немецкий и французский журналист, писатель и драматург.

9* Братья Линдау: Пауль (1839—1919) — немецкий писатель и драматург, и Рудольф (1829—1910) — немецкий писатель и дипломат.

10* Графиня Мария фон Мушанофф-Калегрис (ур. Нессельроде, 1823—1874) — покровительница искусств.

тельница Вагнера, теперь проживающая в Париже, продолжила традиции его верных цюрихских друзей и приходила ему на помощь в те моменты, когда не помогало ничего, кроме безоговорочной щедрости. В этом случае поступки были тем более благородными, что сама фрау фон Мушанофф была небогата. Поистине, она считала свои дружеские поступки — которые держала в совершенном секрете — не жертвой, но важной привилегией, и ее имя тем больше заслуживает места в золотой книге истинно верных. Именно в письмах из Парижа Вагнер писал о себе, что он «любимый и обожаемый многими человек, но то, как он в действительности существует, не интересует никого».¹ Этот упрек не адресован фрау Марии фон Мушанофф, она и в самом деле сама тревожилась о существовании Вагнера. Как ни печально, но этот верный и преданный друг умер через несколько лет, она так и не увидела Байройта, но — используя слова графини Гаспарен — она «приветствовала славный рассвет издалека». Также в Париже Вагнер встретил прославленного автора «Воспоминаний идеалистки» баронессу Мальvidу фон Мейзенбург.^{2*} Он уже завязал поверхностное знакомство с ней в Лондоне в 1855 году, а с этого времени она становится одним из самых важных его друзей.

О венских годах и вообще нечего сказать, а уж поучительного — еще меньше. Бетховен (которого венцы любят считать своим) однажды воскликнул в свойственной ему грубоватой манере: «Да будет проклята жизнь здесь, в этом австрийском варварстве!». Эта особенная смесь южной легкомысленности и северной тяжеловесности, в которой ни блистательному таланту и интуитивному чувству формы латинских рас, ни глубине и первоклассному качеству немцев места нет, это «австрийское варварство» Вагнер теперь узнал на собственном болезненном опыте. Приехав в Вену, он впервые в жизни услышал собственного «Лоэнгрина». Ликование публики на протяжении

¹ Неопубликованное письмо во владении г-на Альфреда Бове.

^{2*} *Мальвида фон Мейзенбург* (1816—1903) — немецкая писательница и хозяйка салона.

всего представления было неопишваемым; глубоко тронутый, Мастер выразил свою благодарность словами: «Позвольте мне бороться за мои художественные цели. Я прошу вас поддерживать меня, сохраняя вашу благосклонность по отношению ко мне». Именно этот «поистине впечатляющий» прием привел Вагнера к дальнейшим предприятиям в Вене, в ходе которых он вскоре узнал, что нет ни одной части из всей этой публики, которая поддержала бы его хоть немного, энтузиазм был скоропреходящим возбуждением, улаждавшим венцев, цели вагнеровского искусства нимало не интересовали ни одного из них. Бетховен своими средствами к существованию в Вене был обязан не восторгу венцев, но художественному чувству венгерских магнатов и богемских феодалов-аристократов. Эти традиции были давно утрачены, а, кроме того, искусство Вагнера не давало почвы для покровительства, ему требовался либо народ, либо король. Здесь, однако, ни короля, ни народа не было; если не считать нескольких немцев из Германии, принадлежавших к средним классам, его жизнь в Вене протекала в изоляции, он вынужден был преследовать свои возвышенные художественные цели в одиночестве и без всякой поддержки, вопреки условиям театральной жизни, которая была одной из самых развращенных в Европе, и прессе, остававшейся на нравственном уровне театра, но работавшей при этом гораздо умнее и лучше осознававшей свою цель.

Все неприятности этого времени окружали планировавшуюся постановку «Тристана и Изольды», которая в конце концов так никогда и не состоялась. Поскольку «Лоэнгрин», «Тангейзер» и «Летучий голландец» привлекли публику и оказались *Kassenstücke* (т. е. доходными), руководство императорской оперы было радо получить последнее произведение Вагнера. Но как только они обнаружили, что за ношу они на себя взвалили, когда они поняли, насколько высокую степень художественного совершенства требует от представления композитор, единственной их целью стало выпутаться из своих обязательств. Писатель, который ежедневно был свидетелем всех событий тех венских лет, говорит: «Неспособное руководство, интриги

певцов, уничтожающая критика в газетах, нехватка дисциплины и ненадежность важных доверенных лиц — все это объединилось, чтобы изматывать нервы несчастного композитора. Вагнеру давали обещания, удерживая его в состоянии неопределенности самым подлым образом. Для того чтобы умиротворить его, приносились разнообразные извинения. На протяжении первого года то были новости о скором выздоровлении Андера^{1*} (тенора), затем это были нарушенные ангажементы и переговоры с певцами, в годность которых не поверил бы ни один серьезный судья. О своем очевидном долге, заключавшемся в том, чтобы нанять компетентного певца на главную роль, директора или забыли, или не хотели вспоминать. Шаг за шагом они забирали обратно слово, которое дали композитору. В то же самое время существовал артист, от всего сердца желавший приступить к исполнению Тристана и буквально рожденный для этой роли и с точки зрения диапазона голоса и с точки зрения поэтического мастерства в создании характера: Людвиг Шнорр фон Каролсфельд.^{2*} Вагнер назвал его имя венским властям и решительно настаивал на том, чтобы они пригласили его, они и внимания не обратили на это пожелание».³

Я не думаю, что во всей жизни Вагнера есть еще один такой эпизод, столь же жалкий и несчастный, столь безнадежно бессодержательный, интеллектуально и художественно, как эти венские годы. Что мог дать Рихарду Вагнеру большой успех его концертов в Вене, Праге, Санкт-Петербурге и Москве? Деньги и больше ничего. «Жизнь сибарита», которой будто бы предавался Вагнер в своем небольшом доме в Пенцинге, недалеко от Вены, предоставляла газетам неисчерпаемую тему для морального возмущения против великого поэта. Мы слышим о шелке и бархате, об ужинах с шампанским и т. д. Предполагая, что эти сообщения имеют некоторое основание, они все

^{1*} Алоиз Андер (1821—1864) — австрийский оперный певец, тенор.

^{2*} Людвиг Шнорр фон Каролсфельд (1836—1865) — немецкий оперный певец, тенор.

³ Густав Шенайх в серии статей в «Wiener Tageblatt» (1892).

же, по крайней мере, подтверждают то, что уже сказано. В его молчаливом убежище в Швейцарии покинутый в одиночестве художник мог смотреть на Альпы, они приносили ему утешение, в Париже он мог чувствовать, что за всю перенесенную им несправедливость ему щедро воздается восхищением и дружбой самых выдающихся интеллектуалов, позднее, в Мюнхене, верная дружба короля и привязанность Шнорра возмещали все, но здесь, в Вене, в столице «настоящего легкомыслия», как позднее назвал ее Вагнер, не было ничего — ни утешения, ни достойного развлечения, ни «убежища» для бедного измученного сердца, для гения почти что на грани отчаяния, не было ничего — только легкомыслие. Возможно, Вагнер последовал бы совету своего любимого поэта Хафиза:

Чтобы

Печальный свет, который я ненавижу,
чтобы свет моего разума наконец погасить.

Интеллектуальная и моральная трясина его окружения отражалась в его отчаянии, но творческий импульс души не исчезал, и чтобы закончить великое произведение, которое он уже начал — «Мейстерзингеров», — ему нужна была другая атмосфера. Он бежал из Вены.

Из тех бесчисленных, кто так громко нахваливал его в Вене, выступает вперед одна действительно приятная фигура, это — доктор Штандгартнер,^{1*} позднее ставший главным врачом в центральной больнице Вены. Ничто во всей жизни Вагнера не было столь прекрасным, как такие дружбы, пробуждавшиеся одна за другой магией его искусства и его личности и остающиеся без исключения прочными и истинными вплоть до смерти. Штандгартнер вынужден был вынести многое от своего великого друга и из-за него, но его привязанность нимало не была поколеблена, да и признательность Вагнера никогда не ослабевала. Об этом отношении, «разорванном толь-

^{1*} Йозеф Штандгартнер (1818—1892) — австрийский врач-невролог и любитель музыки.

ко смертью», приемный сын доктора Штандгартнера пишет: «Оно предоставляет самое прекрасное и неопровержимое свидетельство теплоты сердца Вагнера и непоколебимой приверженности друзьям».¹ Петер Корнелиус, живший в то время в Вене, а равно и Таусиг, остались истинно преданными друзьями на протяжении всех этих несчастливых лет.

Еще одно серьезное испытание должен был вынести Вагнер до своего бегства из отвратительной жизни наших больших городов в спасительный приют чудесного мира своего воображения, в котором он вынашивал такие произведения, как «Мейстерзингеры», «Зигфрид» и «Сумерки богов», поскольку девятнадцать месяцев в Мюнхене, с мая 1864 по декабрь 1865 года, сколь бы противоположными во всех отношениях венским годам они ни были, были трагическим временем. Бедность и в самом деле была позади, но для такого духа, как дух Вагнера, это означало только появление новых оснований для художественных требований, ему доставляло удовольствие не иметь, но давать. «Мир должен мне немного роскоши, которую я требую», — однажды заметил он, но теперь, когда тревоги по поводу хлеба насущного остались в прошлом, когда он мог позволить себе «немного роскоши», осталось лишь одно, но всепоглощающее желание — дать миру то, что он считал обязанным дать, все его художественные способности, все, что он видел так ясно и что он — и он единственный — способен был вызвать в жизнь, если бы только руки его не были связаны. Даже на постановках в Цюрихе, когда все было против него, Вагнер выработал обоснованное мнение о своем «умении делать невозможное возможным», но теперь в его распоряжении были все необходимые средства. Нет никакого сомнения в том, что он должен был делать: с одной стороны, полностью перестроить современную оперную сцену, а с другой — открыть людям новое искусство, о котором прежде не приходилось и мечтать — словесно-звуковую драму. Его неумоимо практическая натура, которую за ним вынужденно признавали даже враги, его

¹ Густав Шенайх, там же.

сценический опыт, продолжавшийся к тому времени уже более пятидесяти лет, позволяли Вагнеру сразу находить способы и средства, приводившие его к цели. Совершенные постановки с доступными в то время материалами впервые показали бы, чего можно добиться реальной, честной, идеальной попыткой и прямым, искусным овладением художественными элементами, эти постановки в первую очередь позволили бы воспитать публику и показали бы примеры различия между истинным и ложным искусством. В то же самое время следовало основать в Мюнхене немецкую школу музыки на новых началах, чтобы обучать немецких артистов — и певцов, и инструменталистов — решению этой новой задачи, приобщая их к новому техническому основанию и к более широкому интеллектуальному образованию, в конце концов, следовало возвести Дворец фестивалей, в котором не только очевидные недостатки наших чудовищных оперных театров — которые построили, похоже, для того, чтобы не видеть и не слышать — будут, наконец, устранены, но и будет сделана попытка решить проблему «театра» новым способом, соответствующим нашим новым требованиям. С неугомонной энергией приступил к работе Вагнер. Газеты, которые здесь, как и повсюду, набросились на великого человека с беспримерной жестокостью и подлостью, вновь нашли что сообщить о его «крайне сибаритских вкусах». «Augsburger Allgemeine» пишет: «Восточный владыка без колебаний вселился бы в жилище Вагнера». Боюсь, у восточного владыки перехватило бы дыхание от одного вида неправдоподобного количества повседневного труда. Ибо то, что сделал Вагнер за это короткое время, было просто сказочным. Из перечисленных выше обширных планов некоторые уже были исполнены, а остальные вполне успешно исполнялись, когда внезапно Вагнер, уступая давлению своих врагов, после нескольких месяцев пребывания вынужден был покинуть Мюнхен по желанию короля. Вслед за весьма удовлетворительными экспериментами с «Летучим голландцем» и «Тангейзером», 10 июня 1865 года состоялось первое сценическое представление фестиваля (Bühnenfestspiel), навеки памятная постановка «Три-

стана и Изольды», 31 марта того же года Вагнер представил королю свой всеобъемлющий доклад о том, как в Мюнхене следует создавать немецкую школу музыки,¹ а в апреле приступила к работе комиссия, которой было поручено исполнить этот проект. Готфрид Земпер, крупнейший архитектурный гений нашего века и один из ближайших друзей Вагнера, прибыл в Мюнхен, король поручил ему строительство монументального театра, а, чтобы не терять времени, по общему согласию для этой цели следовало приспособить другое здание. Следует, однако, упомянуть, что это никоим образом не исчерпывает все, что сделал Вагнер за эти немногие месяцы: в 1864 году появилось одно из его важнейших эссе «Об отношениях между государством и религией», о котором Ницше сделал очень верное замечание: оно склоняет «к тихому внутреннему, благоговейному созерцанию, словно при открытии драгоценных ковчегов».^{2*} Вскоре после этого то же восторженное настроение породило первый детальный набросок «Парсифаля», тогда как партитура «Мейстерзингеров» решительно продвигалась вперед. Именно на эти работы указал бы Вагнер, доведись ему оправдывать доверие, которым одарил его царственный друг и удостоил баварский народ. Но если мы забудем на миг о его собственных художественных работах и зададимся вопросом о том, сколь многие прочие его мюнхенские предприятия — предприятия для мира, в мире и с миром — осуществились, то придем к ответу: ни одного. Что медленно происходило в Дрездене, случилось в Мюнхене быстро. Власть предрежающие нашего общества не проявили ни малейшего признака умственных способностей; они срывали все планы Мастера; аристократ и горожанин, двор, пресса, плебс — всех объединила против гения мера посредственности, и в один голос они возопили: «Распни его!». Даже монарх поддался превосходящим силам противника. Строительство Дворца фестивалей было оста-

¹ Этот доклад, открывающий новую эру в истории немецкой музыки, включен в седьмой том его собрания сочинений.

^{2*} *Ницше Ф.* Рихард Вагнер в Байрейте. С. 135.

новлено, школа музыки (в том смысле, который ей придавал Вагнер) так и не открылась, постановка «Тристана» (равно как и постановка «Мейстерзингеров» при весьма сходных обстоятельствах в 1868 году) осталась без продолжения: своего рода *monstrum per excessum*^{1*} — в анналах оперы, а в театральной жизни Германии — бесплодной, мертворожденной. По этой причине время, проведенное в Мюнхене, принадлежит к числу самых горьких переживаний в жизни Вагнера, здесь были уничтожены его самые любимые мечтания, здесь было поставлено последнее действие трагедии: Париж—Вена—Мюнхен.

Но настоящее положительное приобретение этого времени сам изгнанный Мастер унес с собой. Он пытался служить миру, принося в жертву все свои силы, мир грубо отверг его службу, но он сохранил награду истинно бескорыстных, счастье и славу ему самому принесло то, что он пытался создать для счастья и славы других. Интриги и ненависть только упрочили дружбу короля по отношению к Вагнеру, под защитой августейшего друга художник-изгнанник наслаждался самыми счастливыми, самыми мирными годами жизни в полной изоляции от мира. Ничего-то не смогла сделать мюнхенская публика с его «идеальным народным театром»,² на его месте прискорбно недооцененный Мастер к своей вечной славе построил Дворец фестивалей в Байройте. Эти дары сохранены на будущее,

^{1*} Чудовище чрезмерности (лат.).

² В наши дни, когда Мюнхен с завистью смотрит на Байройт, невозможно отрицать это, что и подтверждают два коротких отрывка: «Augsburger Allgemeine Zeitung» пишет 25 января 1867 года: «Теперь против строительства идеального „народного театра“ следует выступать еще резче. Мы вместе со многими экспертами полагаем, что первый же камень в его основании станет краеугольным камнем руины». 19 февраля 1869 года та же газета пишет: «Нам следует восславить день, когда Р. Вагнер вместе со всеми своими друзьями был наконец побежден и спасся поспешным бегством из доброго города Мюнхена и всей Баварии». Я намеренно выбрал цитаты, появившиеся после войны 1866 года, когда Вагнер давно покинул Мюнхен, это уже более не грубые нападки на его личность в 1865 году, теперь это — выражение спокойного, взвешенного суждения самой уважаемой газеты Баварии — и «экспертов»!

но Вагнер сберег и два других, ничуть не менее драгоценных, из развалин этих бесславных для Германии лет: любовь Людвиг II и опыт, полученный при постановке «Тристана».

Влияние короля Людвиг II на жизнь Вагнера подобно влиянию Шопенгауэра. Шопенгауэр предоставил ему «понятия для его интуитивных прозрений», т. е. обеспечил тем единственным, чего ему не хватало в области философии, к тому же Шопенгауэр дал ему отдохновение после бури, безопасность защищенной области и возможность ее расширять. От короля Людвиг Вагнер получил материальные ресурсы, достаточные если не для того, чтобы реализовать его художественные идеалы, то по крайней мере для того, чтобы создать образцы, достаточно понятные для ясной формулировки его целей. Сам Мастер с этого времени и впредь уже более не будет «делать ставки на выигрыш и проигрыш», сильная рука защищает его от зловещей армии филистимлян, от этих «посредственных, малодушных трусов, все же таких жестоких и настолько же скованных своими привычками» (L, I, 96); и, защищая его, король стал, в том же смысле, что и Шопенгауэр, его сотрудником, важной составной частью жизни Вагнера. Королю Людвигу мы обязаны тем, что Мастер смог завершить «Кольцо Нибелунга», «Мейстерзингеров» и «Парсифаля» и организовать их постановку; символ, вместивший в себя все художественное бытие Вагнера — Дворец фестивалей Байройта — это еще и памятник во славу этого восторженного монарха. Истинное значение подвигу Людвиг II придает то, что у него не было никакой идеи о том, что его монарший долг, в силу его положения, — «покровительствовать» искусству; не был он, как говорили в то время, и обыкновенным сентиментальным любителем музыки. Король Людвиг был человеком необычного жребия, он обладал способностями великого художника. Первое впечатление от музыки Вагнера заставило его тщательно изучить его литературные произведения, и не обнаружив в них ничего демократического, социалистического или революционного — всего того, что заставило графа Бейста считать даже возвращение автора на саксонскую почву опасным для государства, этот самый гор-

дый из князей обнаружил в них истинно королевский идеал. Даже не видя Вагнера, он был охвачен глубокой, горячей и, как показало будущее, верной любовью к человеку, создавшему «Лоэнгрин» и написавшему «Обращение к друзьям». Не потому, что он бредил им, но потому, что он осознал его величайшую важность, пригласил король Людвиг Вагнера в Мюнхен. Быть может, этот князь был самым первым, кто точно распознал, кем был Вагнер и к чему он стремился. «Он знает все обо мне и понимает меня так же, как моя собственная душа... Он совершенно точно знает, кто я и что мне нужно, мне и слова не понадобилось проронить о своей позиции», — писал Вагнер в мае 1864 года.¹ О Листе — еще об одном человеке, которого можно упомянуть в то же время — не станешь утверждать, что он обладал таким пониманием целей Вагнера. Лист был таким великим художником, что и единственного произведения было достаточно, чтобы открыть ему значение Вагнера в искусстве, но мы не находим нигде ни единого свидетельства того, что он обращал внимание на художественные теории своего друга, на его идеи о позиции искусства в современном обществе, о перерождении и т. д. — вне всякого сомнения, ему они не особенно нравились. Сам Вагнер свидетельствует об этом. «Мои мысли Лист не понимает, мои действия ему определенно не по вкусу» (U, 44). Тем большей признательности заслуживает верная привязанность Листа, но если нам придется ограничить значение слова «друг» лишь тем, кто понимает его «как свою собственную душу», тогда король Людвиг, конечно же, первый и почти единственный друг Вагнера. В 1872 году Вагнер сказал: «Этот король для меня нечто, выходящее за пределы моего собственного существования, то, чему он способствует во мне и с моим участием, представляет будущее, широкими кругами расходящееся вокруг нас, простирающееся далеко за пределы того, что обыкновенно называется социальной и политической жизнью; высокую интеллектуальную культуру, шаг навстречу высочайшей судьбе, на которую только может решиться на-

¹ Письмо фрау Вилле.

род — вот что выражает та удивительная дружба, о которой я говорю».

Делались и все еще делаются попытки представить прекрасную дружбу между королем и Вагнером в полностью ложном свете. Дружба короля, говорят, не была искренней, характер короля не способствовал преданной привязанности. Вагнер стремился воспользоваться своим положением для решения политических вопросов и т. д. и т. п. Само то, что все эти истории и обвинения противоречат друг другу, должно показать, насколько они безосновательны. Однако некоторые воспоминания, написанные сравнительно серьезно в последнее время, призваны оживить старые сказки. Один автор утверждает, что Вагнер занимался «национальной политикой, основывающейся на взаимопонимании с Пруссией», другой — что он был «преисполнен отвращения к Пруссии», и нет этому конца. Притязание на то, что все эти утверждения основываются на «личных воспоминаниях», свидетельствует о легковесности всех этих историй, поскольку «воспоминания» людей, которые в то время имели лишь весьма поверхностное представление о реальном течении событий и едва ли могли судить о них правильно, не приобретают ценность от длительного хранения. Предполагать, будто сплетня, пролежавшая пятьдесят лет в не слишком чистом подвале сознания, предоставит ценный исторический материал — значит совершать более чем странную ошибку. Вино, а не воспоминания, приобретает качество с течением времени. Однажды опубликуют подлинные документы, относящиеся к этому трагическому мюнхенскому периоду. Но они вовсе не нужны для того, чтобы позволить нам сформировать истинное суждение об отношениях между королем и Мастером и показать ложность бабушкиных сказок о политическом интригане Вагнере. Что касается короля, то двадцать лет неослабевающей жертвенной верности доказали и его «искренность», и его «преданность»; о самом Вагнере нам достаточно уже публикаций писем — не говоря о его литературных сочинениях, — для того чтобы получить подробные сведения о его действиях. Все они только подтверждают то, что мы можем узнать и без их

помощи. Король Людвиг не только преклонялся перед музыкой Вагнера, но также любил и уважал его лично так, как он не любил и не уважал никого другого, он распознал в Вагнере дух, высоко вздымающийся над окружением и эпохой, и художник неизбежно, хотел он того или нет, должен был повлиять на монарха. Не стоит верить в то, что он давал самые настоящие советы, тем менее стоит предполагать политические комбинации, простое присутствие такого человека оказывает влияние на каждую мысль. И когда мы находим написанные Вагнером (после отъезда из Мюнхена) слова: «Судный день для короля настал, он переживет его. Когда вы увидите, как он становится сильнее, воскликнем же вместе: „Слава Германии!“»,¹ тогда мы понимаем, в каком направлении проявлялось это молчаливое влияние. Столь же естественной, как любовь короля к Вагнеру, была и ненависть влиятельных придворных, ненависть, питаемая тем, что Вагнер весьма последовательно отвергал все попытки использовать его положение, чтобы повлиять на короля. Непереносимая ситуация, в которой в конце концов оказался Вагнер, отражается в его письмах, и они же доказывают, что сообщения о его политическом честолюбии — обыкновенная ложь. В 1864 году всего лишь через несколько месяцев после того, как он приехал в Мюнхен, мы уже видим, как он исполнен дурных предчувствий, его проницательный ум подсказывает, что здесь он в *situation sans issue*.^{2*} «С того первого раза, когда меня позвали в Мюнхен, каким бы многообещающим ни был призыв, я ни минуты не сомневался в том, что почва, подготовленная для воплощения моих новых художественных тенденций, не принадлежит ни мне, ни моим тенденциям», — так он писал в восьмом томе на 254 странице его собрания сочинений. Что ему было делать? Выразив в производящем неизгладимое впечатление письме от февраля 1865 года стремление к отдыху и уединению, Вагнер продолжает: «Когда бы ни возрастало

¹ Письмо Г. Виттмеру от 24 декабря 1865 года (*Musikalisches Wochenblatt*. 1894. S. 226).

^{2*} Безвыходное положение (фр.).

в моем сознании преобладающее желание удалиться в более узкий мир, единственно приносящий мне отдохновение, я мог только содрогаться при мысли о том, что придется оставить его на милость его окружения. Я содрогаюсь до глубин души и спрашиваю своего демона: за что мне чаша сия? Почему в то время, когда мне нужен покой и досуг для не прерываемой ничем работы, я вовлечен в обязательства, по которым благосостояние божественно одаренного человека, а, может быть, и будущее страны, у меня в руках? Как мне сберечь свое сердце? Как мне остаться художником? У него нет ни одного нужного ему человека! <...> Мое стремление к последнему отдыху не выразить словами. Мое сердце больше не выдержит этого головокружения».¹ В марте 1865 года он пишет Рекелю: «Я хотел бы быть далеко, в прекрасном уголке Италии, чужаком — как *lazzarone*,^{2*} чтобы излечить мои бедные нервы, но как могу я бросить этого юного короля на его гнусное окружение, когда его страна чудесно связана со мной? Вот как обстоят дела! Что я должен делать и что я могу сделать? Я все спрашиваю себя об этом и все так же не нахожу ответа, и никто не может мне его дать! Я слишком устал!» (R, 83). Другие письма 1866 года показывают, насколько болезненно переживал король решение Вагнера не жить более в Мюнхене. Король рассчитывал на то, что отъезд будет временным, и умолял Вагнера вернуться, но тот был непоколебим. Он пишет: «Ужасной борьбы с чувствами стоило мне сохранение решимости и объявление о моем намерении этому блистательному юноше. Но это так — так это и останется».³ Нет, как я говорил, никаких оснований сомневаться в том, что Вагнер хотел бы видеть Германию сильной и единой, в том же самом письме он пишет: «Одно становится все более и более ясным для меня — с возрождением и благоденствием Германии идеал моего искусства устоит или падет,

¹ Письма к фрау Вилле от 26 февраля 1865 года.

^{2*} Нищий (*итал.*).

³ Письмо Юлиусу Фребелю от 11 апреля 1866 года, Люцерн (Vom Fels zum Meer. 1894—1895. Hft. 1).

в ней одной может цвести мое искусство!», а в июне 1866 года он пишет графу Энценбергу: «Только та Германия, которую мы любим и желаем, может помочь мне реализовать мой идеал».¹ Вне всякого сомнения, это чувство к Германии, которое король Людвиг обнаруживал не только в литературных сочинениях Вагнера, но во всей его жизни и во всем поведении, оказало определяющее воздействие на него в дни кризиса, вскоре решившего судьбу Германии.² Для того чтобы оказать такое влияние, Вагнеру не нужно было устраивать заговоры, ему нужно было только быть тем, кем он был — немецким поэтом и мыслителем, под его влиянием оказывался каждый, кто понимал его. Так случилось и с королем Людвигом. Мне придется детально рассмотреть этот вопрос. Анонимные наветы на личность и характер Вагнера со стороны прессы следует рассматривать с презрением и предавать забвению, но мы не можем позволить себе неверно представлять и искажать отношения между ним и королем, ибо в них присутствуют совсем иные интересы, «исторические выдумки» живут себе прекрасно, и многие не видят иной возможности оклеветать художника, кроме поношения короля.

О представлении «Тристана и Изольды» 10 июня 1865 года — «самом чудесно прекрасном из всего, что я когда-либо видел», как говорил Вагнер — я не могу подробно говорить здесь, я должен лишь указать на его величайшее значение в жизни Вагнера. То была его первая возможность доказать практически свое учение о ценности *совершенного* театрального представления, в первую очередь — его мнение относительно особого «*Stimmung*» (расположения духа), которое испытывают и артисты и публика в «фестивальной постановке» за пределами обычного скучного репертуара. Более того, то было первое представление произведения, созданного в период

¹ Allgemeine Musik Zeitung. 1885. S. 460.

² Заслуживающий доверия авторитет утверждает, что король Людвиг не менее одного раза внезапно приезжал в Трибшен на протяжении лета и осени 1870 года.

полной зрелости, т. е. во второй период его жизни, в котором он «сознательно» создал новую драматическую форму — словесно-звуковую драму. В приглашениях на эти представления, которые разослал Вагнер, читаем: «Постановки следует считать художественными фестивалями, на которые мне позволено пригласить моих друзей, живущих вблизи и вдали от меня, они поэтому будут заметно отличаться по характеру от обычных театральных представлений и полностью отклоняться от обычных отношений между театром и публикой... вопрос теперь будет не в том, что приятно, а что неприятно — чудесная современная азартная игра в театр — но попросту в том, возможно ли будет решить художественные проблемы, подобные тем, которые я поставил в своем произведении или нет, каким образом их следует решать и стоит ли их решать. Я должен подчеркнуть, что последний вопрос никоим образом не подразумевает интереса к тому, будут ли такие постановки иметь производительную или материальную выгоду, ибо так понимается успех или неудача в наши дни, но, скорее, будут ли работы этого рода в совершенных постановках способны производить задуманное впечатление на дух образованного человека, поэтому мы заинтересованы решением чисто художественных проблем...». Следовательно, постановка была решительным действием, хотя публика по большей части не понимала этого вполне, но это неважно, настоящей публикой здесь был сам Мастер. День генеральной репетиции, 11 мая 1865 года — важная дата в жизни Вагнера, с самого начала оркестром дирижировал Ганс фон Бюлов; Мастер, который на многочисленных предыдущих репетициях сам управлял всем на сцене вплоть до мельчайших деталей, теперь удалился и наблюдал за работой из глубины одной из лож. Такова была награда за всю несчастную мюнхенскую жизнь, в ходе которой он снова и снова молил о смерти как единственно возможном избавлении. В то же самое время, то было — как и должно быть в жизни такого человека, как он, — побуждением к решению новых проблем. Теперь он мог перейти к основанию фестивалей с уверенностью победителя.

В связи с этими мюнхенскими представлениями заслуживают особого упоминания два имени: Ганс фон Бюлов и Людвиг Шнорр фон Каролсфельд. Ганса фон Бюлова пригласили в Мюнхен по требованию Вагнера. Рассматривая партитуру «Тристана и Изольды» Вагнер свидетельствовал, что Бюлов «уловил его намерения до мельчайших нюансов» и называл его своим «вторым я» в искусстве. Шнорр фон Каролсфельд был величайшим певцом Германии — не потому, что его голос превосходил все остальные, но потому что он был настоящим гением, художником, которого, по мнению Вагнера, можно было легко поставить рядом с Кином или с Людвигом Девриентом.^{1*} «С признанием невыразимой важности Шнорра для моего художественного произведения в мою жизнь вошла весна новой надежды», — пишет Вагнер. А говоря о смерти этого необычайного певца, которая произошла немногим менее чем через месяц после представления «Тристана», он говорит: «Я потерял с внезапной смертью этого замечательного артиста то, что, в некотором смысле, невозможно оценить, его дары неисчерпаемы. В нем я потерял, как я выразился в то время, огромный гранитный блок, который теперь придется заменять множеством кирпичей, чтобы достроить мой дом». Нам нечего к этому добавить.

На протяжении этих лет странствий, 1859—1865, художественная производительность Вагнера сменяется паузой, произведения, которыми он был занят, уже упомянуты; замечательно, однако, то, что в это бурное время он так ничего и не завершил.

10 декабря 1865 года Вагнер покинул Мюнхен и отправился в Швейцарию, несколько недель спустя он арендовал дом недалеко от Люцерна, одиноко расположенный на участке земли на берегах озера: Хоф-Трибшен. Только однажды после этого Вагнер поставил произведение в Мюнхене, то были «Мейстерзингеры», все остальное время он избегал появ-

^{1*} *Людвиг Девриент* (наст. имя Давид Луи де Вриент, 1784—1832) — немецкий драматический актер.

ляться в городе, насколько это было возможно, в постановках «Золота Рейна» и «Валькирии», осуществленных вскоре вслед за тем, он участия не принимал.

1866—1872

У счастья не бывает истории. Шесть лет, которые Вагнер провел в Трибшене, с весны 1866 по весну 1872 года, мы можем назвать счастливейшим временем в его жизни, но также в некотором смысле и временем, совершенно лишенным событий. Совершенное счастье похоже на детство и невинность, его можно постичь только изнутри чудовищной борьбы за существование, но оно носит доспехи, оно, как ребенок, замкнуто в непроницаемой раковине, и ни разжать ее, ни исследовать, ни удержать. Счастье — тайна. Как Вагнер прежде говорил о Вебере, так и мы испытываем теперь желание сказать, что сам Вагнер спасся от «цепких взглядов восторга, и остался там, где смог упокоиться в объятиях любви» (II, 62). Пусть тот, кто хочет заглянуть в глубину сердца Вагнера, вслушается в его «Идиллию Зигфрида», в автобиографии Вагнера эта музыка представляет собой самую красноречивую страницу. Вспомним предшествующие тридцать лет его жизни: в 1836 году Вагнер был в Магдебурге, весной была осуществлена несчастная постановка «Запрета любви», затем был Кенигсберг и беспечный брак, который принес так много горечи и несчастья, Рига с ее затхлой атмосферой филистерства, время нужды в Париже, крушение одной надежды за другой в Дрездене, долгие годы изгнания в «безмолвном убежище», наконец, отчаянная и безуспешная битва добра со злом в Париже, Вене и Мюнхене, а теперь, все сразу, отдохновение и покой, и с ним спутник, достойный и способный сгладить все провалы судьбы, и в то же самое время оказать посильную поддержку делу всей его жизни, художественному творчеству, — а на руках у нее сын! «Чудесно, прекрасный и сильный сын, которого я дерзко нарек Зигфридом, он будет процветать благодаря моим

произведениям и даст мне новую долгую жизнь, поскольку она наконец-то обрела смысл».¹

Следует назвать самое важное событие этого времени: второй брак Вагнера. Его первая жена, Вильгельмина Планер умерла в Дрездене 27 января 1866 года. В свой родной город она вернулась за несколько лет до этого. Серьезное развитие старого сердечного недомогания сделало для нее невозможным дальнейшее участие в беспрестанном возбуждении, отличавшем жизнь ее мужа, в особенности подкосил ее год «Тангейзера» в Париже. А теперь, как раз в самом начале периода отдыха, периода счастья, которым, быть может, жаждала насладиться несчастная страдальца, она умерла. Фрау Вильгельмина Вагнер была хорошей, правдивой и храброй женщиной, все, кто знал ее, свидетельствуют об этом, у нее также было, как гласит народная песня, «ровно столько мозга, сколько нужно телу». Но она принадлежала к весьма многочисленному классу «двухмерных людей», незапятнанная мораль, здравый рассудок, но практически полное отсутствие глубины и сердца и ума. *Интеллектуально* компетентную жену, способную преследовать те же цели, что и Вагнер, и в самом деле трудно найти, но Рихард Вагнер узнал, как щедро, как полно, как вопреки всем суждениям рассудка женщины верят, страстно и непреклонно, в тех, кого любят. Таких женщин он часто встречал на протяжении жизни. «В женских сердцах мое искусство всегда цвело, — писал Вагнер Улигу, — вероятно, потому, что, несмотря на господствующую подлость, женщинам трудно ожесточить свои сердца так, как это делают мои соотечественники-мужчины. Женщины — музыка жизни, они воспринимают все прямо и непосредственно, и все украшают своим сочувствием» (U, 19). К несчастью, его собственная жена была исключением, ей не был присущ тот «гений сердца», что бывает таким прекрасным украшением ее пола. Образцовая женщина за прялкой и ткацким станком, она не украшала путь Вагнера сочувствием, инстинктивным пониманием отдаленных целей, напротив,

¹ Письмо фрау Вилле от 25 июня 1870 года.

она и была первым препятствием, с которым он сталкивался. В его чрезвычайно сложных отношениях с внешним миром она была в некотором смысле врагом в собственном лагере. «Никакого перемирия с низостью, но лишь война à outrance»,^{1*} — восклицал он в своей ссылке, его жена хотела примириться, ей хотелось бы видеть, как он уступает во всем, ей были неведомы ни его гений, ни возвышенность его характера. Она держалась за Вагнера, проявляя верность хорошей жены, но она не верила в него, это говорит обо всем. Нежная привязанность и терпение Вагнера по отношению к своей жене на протяжении тридцати лет — проявление красоты и благородства в жизни. Даже в бедствиях цюрихских лет он регулярно поддерживал своих родителей, он никому не позволял ни малейшего слова по адресу «Минны», о ее превосходном поведении на протяжении первого парижского периода мы достаточно говорили выше. Но очевидно, что этот «трудно исцелимый брак» (как сам Вагнер называл его), не только погрузил его во мрак несчастья, но и стал источником повседневных и ежечасных мучений. Редкое слово, сорвавшееся с уст Вагнера, бывало посвящено этой теме, но когда такое слово срывалось, разверзалась бездна. Так, например, в 1852 году, когда он писал Листу, что он *должен* получить разрешение на поездку в Веймар: «Мне нужно немного воодушевления, побуждение для артистических условий моей жизни, может быть, также здесь или там слово любви достигнет моих ушей — но здесь? Здесь я быстро превращусь в развалину» (L, I, 199); и опять Улигу, что он отдал бы «все свое искусство за жену, которая любила бы меня безоговорочно» (U, 147).

По другому случаю Вагнер писал Листу: «Ах! Дорогой, дорогой, *единственный* Ференц! Дай мне женское сердце, женский дух, женскую душу, в которые я могу погрузиться целиком, которые полностью охватят меня — после этого в целом мире мне будет нужно так мало» (L, II, 19). И это сердце, этот дух, эту душу он теперь получил, в этом было счастье тех лет,

^{1*} Здесь: без ограничений (фр.).

которые он провел в Трибшене, счастье его жизни, которого он ждал так долго, и, странно сказать, именно Ференц Лист действительно дал ему его! Козима Лист,^{1*} дочь друга, в груди которого его искусство обрело свой первый дом за двадцать лет до того, стала женой Вагнера. Три человека, только три сыграли такую важную роль в жизни Вагнера, что, если бы не было одного из них, она стала бы совершенно другой: Ференц Лист, король Людвиг и Козима Лист. Все остальные, даже величайшие, второстепенны, второстепенны, как я полагаю, в сравнении с величием целей Вагнера и неизмеримой важностью его достижений для немецкого искусства. Даже величайший талант только заполняет место, которое другой заполнил бы чуть лучше или чуть хуже, но эти трое — колонны, на которых основывается здание творчества всей его жизни. Особенно это верно относительно последней из этих трех, ей пришлось продолжать работу всей его жизни после его смерти. Сомнительно, довелось бы нам увидеть фестивали без Козимы Лист, они, конечно, прекратились бы после 1883 года, и потому великое дело Байройта осталось бы бесплодным, почти так же, как «Тристан» в Мюнхене. Таким нововведениям, как фестивали, требуется время на то, чтобы укорениться в почве, и прежде чем они начинают работать, необходимо оказать смягчающее влияние на вкусы целых наций. Только один человек был вправе продолжить дело Байройта. Но и в другом смысле, самом важном из всех, она помогла упрочить дело всей жизни ее мужа — она выносила его сына: «Он будет процветать, благодаря моим произведениям, и даст мне новую долгую жизнь». Что касается интеллектуальных способностей этой великой женщины, я только процитирую собственное суждение Вагнера: «Она — женщина, обладающая редчайшими дарами в неслыханной степени, чудесный образ Листа, интеллекту-

^{1*} *Франческа Газтана Козима Вагнер* (ур. Лист, 1837—1930) — дочь Ференца Листа и Марии д'Агу, жена Ганса фон Бюлова, а затем Рихарда Вагнера, теща Х. С. Чемберлена, возглавляла Байройтские фестивали в 1883—1907 годах.

ально превосходящий его».¹ Когда Вагнер написал эти слова, его будущая супруга была женой Ганса фон Бюлова, она проявила героизм своего сердца, следуя высшему долгу, который так ясно чувствовала. И здесь я тоже процитирую слова самого Вагнера: «В мой приют с тех пор проскользнула та, что засвидетельствовала, что мне можно помочь и что аксиома многих моих друзей — что мне не поможешь — неверна. Она знала, что может мне помочь, и помогла, она отвергла все обвинения и приняла как неизбежное каждое порицание».² Но затем осуждение уступило почтению и восхищению, так что даже самые большие глупцы вынужденно увидели, что здесь действует высшая сила и исполняется священный долг.

На протяжении спокойных лет в Трибшене Вагнер проявлял попросту невероятную творческую активность, так же, как раньше в Цюрихе. Свидетель этого времени утверждает, что обычно он работал без перерыва с восьми утра до пяти вечера. Здесь он сочинил большую часть «Мейстерзингеров» и закончил их, он также закончил «Зигфрида» и сочинил почти целиком свои мощные «Сумерки богов». В то же самое время он снова начал проявлять значительную активность в качестве автора, не упоминая многочисленные небольшие сочинения, в это время написаны три важнейших литературных произведения: «О дирижировании», «О назначении оперы» и, прежде всего, «Бетховен». Последнее сочинение — глубочайший метафизический опыт, вышедший из-под пера Вагнера. Художник исследует здесь метафизику музыки не посредством абстрактных размышлений, но в свете искусства Бетховена, и делая это, он открывает нам глубочайшее содержание этого самого сильного и самого непостижимого художника. Он также отредактировал второе издание «Оперы и драмы». Этот трактат посвящен Константину Францу, известному немецкому политику, который, восторженно восприняв литературные сочинения Вагнера цюрихского периода, написал ему: «Ваше ниспровер-

¹ Письмо фрау Вилле от 9 сентября 1864 года.

² Письмо фрау Вилле от 25 июня 1870 года.

жение государства — обоснование моей Германской империи». Этим посвящением Вагнер показывает самым ясным образом, в каком смысле следует понимать политические замечания в этих литературных произведениях. Второе издание его «Еврейства в музыке» было опубликовано с подробным введением в форме письма его благородному другу Марии фон Мушаннофф, которой он посвятил памфлет. В Трибшене также он начал публикацию собрания своих сочинений и стихотворений.¹

Мирное счастье Трибшена — идиллия Зигфрида — закончилось с началом франко-германской войны. Вагнер ждал возрождения Германии: «Только Германия, которую мы любим и желаем, может способствовать воплощению моего идеала». Победоносная война показалась ему торжественным началом возрождения, которого он ждал так долго. Восстановление объединенной Германии, коронация Германского Императора — все это обещало ему Германию, которую он любил и желал. Поэмой и песней сопровождал он победы оружия германской армии,² и в опьянении восторгом восклицал:

Es strahlt der Menschheit Morgen;
Nun dämm're auf, du Götterttag³

Теперь Вагнер приступает к исполнению священного долга своей жизни. Он заключается в том, чтобы посвятить итог и исход всего его существования немецкому народу. Уже в ноябре 1870 года, задолго до конца войны, он пишет: «Поскольку речь идет о внешнем мире, мне осталось исполнить лишь одно — представить мою работу о Нибелунгах в том виде, как я понимаю ее». Но это был не только вопрос о «Кольце Нибелунга», прежде всего, это было создание идеальной немецкой сцены —

¹ В связи с этим следует с уважением упомянуть имя его мужественного Лейпцигского издателя Фритцша.

² «На 25 августа 1870 года», «Немецкой армии под Парижем», «Капитуляция», «Императорский марш» (с заключительным хором: «Да здравствует император король Вильгельм!»).

³ Это сияющее утро человечества,

Ныне наступает рассвет Божественного дня! (нем.).

сцены, которая не должна иметь ничего общего с коммерческими соображениями и борьбой интересов, создание чисто немецкого драматического стиля, который великие немецкие поэты всегда искали со страстным желанием и отчаянием. Теперь наконец настал момент, когда можно было завершить эту работу, занимающий ей Вагнер внес последние штрихи не только в свою собственную работу, но также в беспрецедентное развитие немецкого искусства на протяжении более чем ста лет в произведениях немецких поэтов и композиторов (см. четвертый параграф второй главы). «Я теперь просто должен снять покрывало с сооружения, которое, хотя и неизведанное, но давно уже построенное, высилось в немецком духе, сорвать с него его ложные покровы и предоставить ветру обрывать обрывки упаковки, чтобы ее последние лоскутки растворили дуновения новой и чисто художественной атмосферы».¹ И по этой причине он пишет письмо, которое упомянуто выше: «Я должен теперь подготовиться к наступлению доброго золотого века, он окажет благотворное воздействие на многих, не на одного меня».²

Как обычно со всеми предприятиями Вагнера, все происходило удивительно быстро. Прежде чем Байройт в конце концов стал местом проведения фестивалей, детали всего предприятия планировались в Трибшене, равно как и механика сцены. В январе 1872 года последние сложности, связанные с размещением в Байройте, были преодолены, в конце апреля семья переехала туда из Трибшена, и 22 мая 1872 года был заложен первый камень в основание Театра фестивалей.

1872—1883

С этого времени и впредь домом Вагнера был Байройт. Здесь, после почти сорока лет непрерывной борьбы он и его

¹ Сообщение немецкому Вагнеровскому союзу, декабрь 1871 года.

² Письмо от 25 ноября 1870 года. См.: Bayreuther Blätter. 1894. S. 15.

искусство нашли постоянный дом. Был твердо установлен центр, откуда благотворное влияние сможет, пренебрегая любым сопротивлением, понемногу распространиться на всю Германию и далеко за ее пределы, подобно тому как в яйце бесформенная масса собирается вокруг оплодотворенного ядра и постепенно приобретает форму живой материи. В речи при закладке первого камня Вагнер сказал: «Такова уж сущность немецкой природы — строиться *изнутри*», именно изнутри, а точнее, из географического центра Германии — Байройта. Под сенью Дворца фестивалей, здесь, «где его вымыслы нашли отдохновение», Вагнер построил свой собственный дом «Ванфрид». Здесь он и похоронен.

Для внешнего взгляда на эти последние годы его жизни важны только немногочисленные даты, то, о чем они говорят, настолько печально и безутешно, что для завершения истории детали вовсе не требуются. В мае 1872 года на пятьдесят девятую годовщину Вагнера был заложен первый камень фестивального театра. Тем временем появились общества Вагнера, и попечители должны были изыскать средства, необходимые для того, чтобы воплотить план. Первый фестиваль был намечен на 1874 год, но фонды пополнялись так скудно, что здание строилось очень медленно и если бы не вмешательство сверху, строительство прекратилось бы вообще. Наконец, в 1876 году прошел первый немецкий фестиваль, великий шедевр всей жизни Вагнера «Кольцо Нибелунга» — «начатый в полном доверии к духу немецкой нации и заверченный во славу его высочайшего покровителя короля Людвига II Баварского» (как гласило посвящение) — был поставлен трижды. Интерес к фестивалям проявлял, однако, по-прежнему такой узкий круг, а пресса так истово стремилась напугать всех еще колеблющихся любителей искусства, что результатом стал чудовищный дефицит, и, поскольку предполагаемый союз покровителей исчез, как пыль на ветру, ноша полностью легла на плечи Вагнера. И снова «высочайший покровитель» спас своего друга от полного краха. В 1877 году был организован второй союз попечителей, его главной целью стала организация Байройтской школы, и в свя-

зи с этим периодическое возобновление фестивалей. После того как театр был построен, материальные запросы стали невыносимыми. Но все обернулось, если можно такое представить, еще большим убожеством, чем в первый раз, учеников отпугнула пресса и отношение официальных музыкальных кругов, собранные фонды оказались недостаточными настолько, что с этими деньгами ничего нельзя было сделать. Уходил один драгоценный год за другим. Одинок, в далеком Байройте, сидел сильный художник, «и похожего на него мы больше никогда не увидим». Не нашлось у Германии применения для ее лучшего сына! Пока новое произведение Вагнера «Парсифаль» не стало непосредственным будущим и не вызвало поэтому возросшее любопытство, не был замечен сколько-нибудь существенный интерес, и это вполне ясно показало, насколько мало публика понимала основную идею фестивалей. Маленький капитал, собранный постепенно на протяжении долгих шести лет, — большую часть которого опять-таки составили индивидуальные пожертвования, самыми заметными из которых были пожертвования благородного Ганса фон Бюлова, — позволил Мастеру в 1882 году наконец довести «Парсифаля» до сцены и увидеть его постановку. Впрочем, финансовые результаты этого второго фестиваля были просто превосходными, капитал, по крайней мере, еще не был растрочен, остался еще фестивальным фондом, который с тех пор стал финансовой основой Байройтских фестивалей. Среди поклонников искусства наметился очень медленный, но и очень заметный поворот в чувствах, вскоре заявивший о себе, и потому стало возможным объявить о повторении фестиваля на следующий год без помощи союза попечителей, который по желанию Вагнера был распущен. До этого третьего фестиваля он не дожил. Хотя его дух был таким же свежим, как и за пятьдесят лет до того, и тело его было таким же энергичным и активным, как у юноши, лишения и сражения жизни сказались на физическом состоянии организма, глубокая боль основания его «Байройта», все еще понимавшегося неверно, даже после его создания, внесли свой вклад в то, что жизнь его стала короче и оборвалась без-

временно. С 1879 года Вагнер был вынужден проводить зиму в Италии, он внезапно умер в Венеции 13 февраля 1883 года от разрыва сердца. Его конец был достоин его жизни, смерть за- стала его посреди работы.

Я намерен рассмотреть идею фестивалей только в послед-ней главе, здесь она несвоевременна, даже преждевременна, ибо опыт показывает, что те, кому недостаточно хорошо из- известны идеи Вагнера, кто не постиг существенный и отличи- тельный характер его художественного произведения, неспо- собны к пониманию замысла, лежащего в их основе. Для таких здание — это «театр Вагнера», или в лучшем случае «Модель театра». Для того чтобы понять Байройт, нужно привыкнуть к особому способу чувствовать и мыслить, отличавшему Ваг- нера. Это простое замечание указывает на трагедию послед- них лет его жизни. Вагнер воображал, что он должен «только открыть» здание, уже давно существующее в немецком духе, но немец, вернувшийся домой после всех своих побед, ду- мал не об искусстве, а о других вещах, и Вагнер казался ему в особенности странной фигурой. Он знал его только из пло- хих, изуродованных постановок его произведений, урезанных для оперных театров,¹ и из статей в прессе, которая сама не имела ни малейшего понятия, в чем же суть дела, и путевод- ной звездой которой была инстинктивная и безудержная нена- висть к Вагнеру. Из литературных произведений Вагнера нем- цы почти ничего не узнавали, а без живого впечатления от его искусства (действительного искусства, конечно же, а не ложно- го) большинству они могли быть разве что непонятными. Это невежество — единственное объяснение и единственное изви- нение того действительно позорного развития, которое приня- ли события в Байройте и которое привело человека, который в 1870 году пел: «Ныне наступает рассвет Божественного дня»,

¹ Вагнер писал Листу: «Я с абсолютной уверенностью знаю, что все мои „успехи“ основываются на плохих, очень плохих постановках моих произведений, что они, следовательно, покоятся на неверном понимании, что моя публичная слава не стоит и выеденного яйца» (I, II, 41).

в Рождество 1879 года к необходимости исповедаться в том, что больше надеяться он не в силах (X, 40).

Мир обыкновенно считает последние годы жизни Вагнера беспримерным случаем успеха, славы и счастья. В этом есть некоторая истина и внешне, и в более глубоком смысле, поскольку Вагнер, конечно же, жил и страдал не напрасно, все более широкие круги образовывались вокруг Байройта, центра его искусства. Но этот взгляд на человека Вагнера, которым мы здесь заинтересованы, показывает полное неведение его целей. Никогда еще не было на свете человека, настолько мало заинтересованного в том, что зовется славой и успехом. Время от времени он гневно восклицает: «Черт побери всю эту славу и почести!.. Не желаю я быть известным!». И постоянно винит друзей в том, что они рассказывают ему об «успехах». «Гроша ломаного не дам за так называемые успехи!». Я знаю, многие люди считают это презрение к славе, успеху и почестям невыносимым высокомерием, пусть даже так, но это — отличительная черта характера Вагнера. Вагнер до конца оставался простым немцем. Восторженно относящийся к своей Отчизне, беспредельно восторженный по отношению к своему искусству, счастливый от того, что обладает таким творческим даром, которым обладали лишь величайшие люди всех времен, с сердцем, учащенно бьющимся от сознания того, что ему предстоит открывать новые земли и управлять ими, прирожденный руководитель и завоеватель, Вагнер был так же далек от высокомерия, как все великие люди всех времен. Ибо сам по себе он желал лишь одного: знать, что его любят. Когда, по случаю шестидесятилетия, ему были преподнесены поздравления всех возможных видов, уязвленный представлением в театре «в пользу нуждающихся музыкантов», Вагнер воскликнул, что он — самый нуждающийся из всех музыкантов, поскольку ему нужна настоящая любовь. И теперь, несмотря на так называемые успех и славу, он видел, что его не понимают по-настоящему, понимают неправильно, над его художественными идеями глумятся, а сам он лично подвергается самым низменным и злобным насмешкам. Вправе ли мы сомне-

ваться в том, что боль такого открытого сердца, как то, которым обладал он, сердца, такого чувствительного и так жаждущего любви, много превосходит ту, которую мы можем чувствовать вместе с ним. Лишь на высочайших вершинах мысли, когда мир и его несчастья исчезают из вида, только в глубочайших тайниках сердца, где любовь немногих искупает неблагодарность всего народа, мог обрести он утешение в старости. Любовью людей он наслаждался теперь в высочайшей степени. Трое великих: Ференц Лист, король Людвиг и благородная супруга его последних лет, сохраняли ему верность вплоть до его смерти. На его глазах рос его сын, как обещание на будущее. Из современников Вагнера граф де Гобино,^{1*} известный французский дипломат, художник и ученый, в особенности мог, в силу своих собственных выдающихся достижений, стать настоящим другом. Первое побуждение к написанию большей части поздних произведений Вагнера исходит от него.² Из юных я упомяну только поэта и мыслителя Генриха фон Штейна, умершего таким молодым. Другие все еще живы и творят рядом с нами. В многочисленных обществах Вагнера вздымается волна восторженности, хотя и упивающейся по большей части музыкой и не проявляющей признаков более глубокой любви к Вагнеру, но все же становящейся тем средством, которое приводит многих добрых людей к ближайшему и благотворному знакомству с Мастером и его целями. Вагнер всегда получал свежие силы прежде всего из своей «веры в немецкий гений». Иногда он вынужденно признавался, что веры у него больше нет, но никогда не впадал в отчаяние. Вместе с апостолом Павлом он научился верить с надеждою сверх надежды.^{3*} От самых ранних его высказы-

^{1*} *Граф Артюр Жозеф де Гобино* (1816—1882) — французский социолог и этнолог, автор теории неравенства человеческих рас.

² Самые важные произведения графа де Гобино: «Опыт о неравенстве человеческих рас», «История персов», «Религии и философии Средней Азии», «Трактат о клинописях», «Новая Азиатика», «Ренессанс» и т. д.

^{3*} Рим. 4:18.

ваний вплоть до самых поздних, мы постоянно встречаемся с этой «верой в немецкий гений», но у нее было и более широкое значение: то была вера в гений всего человечества. Еще в далеком 1848 году Вагнер требовал «полного перерождения человеческого общества», это на какое-то время привело его к сближению с политическими революционерами, мысль эта постепенно становилась более глубокой, по мере того как расширялся его мирской опыт и по мере того как он все решительнее отказывался от всякого отношения к политике. Его зрелая практическая философия была теперь развита в главном трактате последних лет его жизни, «Религия и искусство» (1880), которому сопутствовала серия меньших публикаций, рассматривающих отдельные вопросы: «Что такое немецкое?», «Вправе ли мы надеяться?», «Героизм и христианство» и др. Исповедание веры гласит: «Мы веруем в возможность перерождения и посвящаем себя ему во всех смыслах» (X, 336). В другом месте я должен буду вернуться к этому учению о перерождении и рассмотреть его детально, здесь оно просто должно привести нас к правильному пониманию важной черты характера Вагнера — его непоколебимой *веры*. Без этой веры непонятно все течение жизни Вагнера, вера вела неизвестного молодого немца без гроша в кармане из Риги в Париж, вера заставляла его в одиночестве изгнания планировать и осуществлять гигантское произведение, про которое он знал, что ни один театр никогда его не поставит, вера заставляла его закладывать первый камень в Байройтский Дворец фестивалей, не имея при этом ни малейшей надежды когда-либо собрать достаточные средства для завершения его. Это не простая вера «в себя». Если фундаментальная идея теории перерождения Вагнера заключалась в том, что человечество обречено развиваться в гармонии с природой, то эта дерзкая, победоносная вера основывается на знании о том, что сам он — в его жизненной борьбе, в произведениях его гения — действует в гармонии с высшим порядком вещей, что им руководит провидение. Отсюда эта странная смесь детской простоты и самоуверенности суверена. В повседневной жизни

Вагнер был настолько неподражаемо прост и доверчив, что часто хотелось говорить о его *bonhomie* (по-немецки: *Biederkeit*, добродушие), но внезапно проявлялось его самообладание, черты искажались, взор сиял так, словно ему предстал ангел Божий во плоти, невозможно было противиться впечатлению, что он слышит голос свыше, что на самом деле некоторая необъяснимая, нам совершенно недоступная связь объединяет трансцендентный мир и этого человека. Вера такого человека — считается он верующим в общераспространенном смысле слова или нет — *должна* быть глубоко религиозной, иначе и не может быть, поскольку он сам — красноречивое и убедительное проявление божественного в нас. Мы смотрим на произведение, скажем, Шекспира, Бетховена или Вагнера, как на чудо, а сам Вагнер свидетельствует, что собственное завершенное художественное произведение казалось ему загадкой (R, 65). Естественно, эта религиозная сторона натуры ярко выражена у старца, живущего вдали от мира, а не у юноши, еще пробивающего свой путь сквозь сумятицу битвы. Происходит своего рода преображение. Утверждение, что Вагнер к старости стал религиозен, вызывает только улыбку. Когда в свои так называемые революционные годы он яростно обрушивался на выродившуюся церковь, он тем самым только и доказывал свою глубокую «религиозность»; св. Франциск, Лютер и Савонарола поступали точно так же. С другой стороны, замечательно, насколько понятной становится одна особенность всех настоящих художественных произведений гения из этого строго разграниченного существования двойной, непосредственно участвующей в ином мире и злободневной личности: именно настоящее творческое произведение лишь крайне слабо связано или вообще не связано с внешними событиями жизни. В несчастные парижские и венские годы создается веселая поэма «Мейстерзингеров» и музыка самых живых сцен первого действия, ужасная мировая трагедия «Сумерек богов» создается, в свою очередь, в мирной идиллии Трибшена. Вот по этой причине я вовсе не хочу устанавливать генетическую связь «Парсифаля», последней великой работы

Мастера, с впечатлениями и переживаниями последних лет его жизни. Образ «несчастливого» предстал перед ним в спокойствии Цюриха, в Мюнхене, среди интриг и заговоров, в тот момент, когда Вагнер, как предполагалось, пытался подчинить себе правительство Баварии, был завершен полный набросок драмы, за год до смерти была завершена музыка. На это мы вправе сказать: для завершения этого благородного и блестящего произведения, которому суждено было завоевать для Вагнера сердца даже его заклятых врагов, эти последние годы стали чудесным и гармоничным задником. Уход из мира, восторг чистой любви, осушение чаши печали до последних капель — вот те условия, при которых «Парсифаль» был закончен и поставлен в 1882 году. Вагнер дожил до этой последней земной славы: он слышал прославленную завершающую песню:

Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!¹

Вскоре и он был очищен, «его фантазии нашли свой приют», как написал он о своем Байройтском доме, но лишь в могиле.

Оглядываясь теперь на этот очерк жизни Рихарда Вагнера, я вижу, что он полностью сводится к внутреннему аспекту, как то, в соответствии с моим образом мыслей, и должно было быть. Поэтому на возможное возражение, что я не нарисовал «портрет» Вагнера, я отвечаю, что и не стремился к этому. Немцы строят себя «изнутри», говорит Вагнер. Сам человек лучше других рисует свой портрет — жизнью, произведениями и словами. Если я сумею на протяжении этой книги привести читателя к правильному пониманию «внутреннего» человека, тогда постепенно в его восприятии оживет истинный Рихард Вагнер. Требуется только одно — физиогномика, отражающая эту индивидуальность, физиогномика, в своей выразительной изменчивости мало приспособленная для неподвижного запе-

¹ О высшее святое чудо!
Очищение очистителя! (нем.).

чатления при посредстве живописи или фотографии. Читатель и так найдет в этой книге лучшие изображения Мастера. Я прошу его рассматривать их в свете *внутреннего* человека. «Что особенно поразило меня в этом сильном, излучающем энергию лице, после невыразимой яркости глаз и пронзительного взгляда, — выражение бесконечной доброты в складках вокруг губ, которое не в состоянии передать никакой портрет», — написала французская писательница.¹ Конечно же, эту физиогномику в состоянии понять только тот, кто проник в тайну сердца.

Свое отношение к критике я уже выразил в «Общем введении». Свет распространяется по всей Вселенной, порождая жизнь, тень не выходит за свои пределы. Кроме того, при рассмотрении характера особое положение занимают так называемые «недостатки», когда, например, некоторые пагубные характеристики — такие как чрезмерное неистовство темперамента в случае Вагнера — оказываются не чем иным, как неизбежными спутниками самых благородных качеств, как говорится, обратной стороной высочайших добродетелей, и в таком случае, кто назовет их недостатками? Неистовство темперамента, способное привести к кратковременным несправедливым действиям, часто сопровождает необычайную энергию, соединенную с крайней художественной восприимчивостью, не будет этих качеств, исчезнет и «недостаток», и никак не наоборот. То же самое верно относительно экстравагантности, в которой упрекают Вагнера. Не ищи умеренности в великих художниках — не найдешь. Музыкальный гений, если он только слышит, но не видит, как, например, Бетховен, в самоотрицании доходит до отвращения. Напротив, Моцарт, драматург, в значительной степени жил глазами. «Грубое белое — самое отвратительное в человеке», — думает он, он «сгорает от желания обладать серебряными пряжками», красный сюртук «грубо щекочет его сердце», насколько он дорогой, ему неизвестно, «потому что он рассматривает лишь кра-

¹ Gautier J. Richard Wagner. Paris, 1882.

соту его, но не цену». Что означает красота и великолепие для художника, столь же непостижимо для тупого обыкновенного ума, как непостижимо для педанта в халате и домашних тапочках, что Рубенс мог писать только в полном парадном наряде и с мечом на боку. Или недостатками следует называть такие качества, которые преграждают путь художнику и часто позволяют почувствовать, как уменьшается успех его действий? В случае Вагнера таково преувеличенное чувство благодарности, которое вынуждало его всю его жизнь чувствовать себя обязанным людям, которые послужили ему какой-нибудь малостью, — часто к тому же не из самых чистых побуждений, вред, причиненный такими сомнительными друзьями, от которых он не мог избавиться вовремя, переоценить нелегко. Но если понимать слово, как придется, можно убедиться, что у Вагнера было много «недостатков». Как писал Вольтеру Фридрих Великий, «Le plus parfait tient toujours à l'humanité par un petit coin d'imperfection».^{1*} Нет никакого сомнения в том, что Вагнеру была присуща больше, чем одно «petit coin d'imperfection». «Рядом с этим немецким Мастером все остальные люди — просто куклы набивные», — заметил между прочим испанец, встретившись с Вагнером. Даже учитывая свойственную южанину склонность к преувеличениям, это высказывание потрясает меня своей истинностью. Вагнер жил много более напряженно, чем другие люди: как будто другая, более горячая, кровь текла по его венам, конечно же, ничто человеческое, включая и человеческие слабости, не было ему чуждо. Но, на мой взгляд, перечень его недостатков стал бы частью того детального «портрета», к созданию которого вовсе не стремится эта книга, да это и не нужно, поскольку недостатки сами собой разумеются; если мы хорошо знаем Вагнера. Но мы можем знать его хорошо только если любим его, другого пути нет. Именно по этой причине я так подчеркивал страдания Вагнера. Мыслитель учит нас тому, что всякая

^{1*} Самая большая безупречность среди людей всегда содержит некоторое несовершенство (фр.).

действительная любовь — это сочувствие (Mitleiden). И только когда мы понимаем, как часто страдал Вагнер, насколько его страдания были вызваны его самоотверженной натурой борца за идеальные цели — за цели, возможно, вообще недостижимые — только тогда «сподобится наш глаз увидеть истину» (как говорит Тристан), только тогда мы начнем в самом деле понимать, кем был Вагнер. Будь Вагнер просто музыкантом, ничего не видящим за пределами своего искусства, или будь он простым новатором в сфере искусства, мы могли бы довольствоваться тем, что похвалили бы его, как он это заслужил, но точно так же, как в художнике Вагнере музыка стала крылатым Пегасом, возносящим поэта на недостижимые ранее вершины, так искусство Вагнера стало мощным голосом сильного человека, которому «ничто человеческое не чуждо», героя, смело бросающегося на боевой строй возбужденного общества, реформатора, указывающего путь от нечестивого мира к священному. Вагнер считал, что искусство для нашей жизни, здесь на земле, значит то же, что Христос для нашей жизни после жизни, на небесах, оно тоже — добрый Спаситель, в эту веру он обращал всех. Не так уж важно, одобряем ли мы все учения Вагнера и все его действия, в настоящее время мы должны ясно понять, что его цель была высокой и чистой, и что как храбрый и благородный рыцарь, он бесстрашно боролся за то, что считал истинным в глубине своего сердца.

Вечером после смерти Вагнера гондольер, обычно возивший его, лежал на ступенях палаццо Вендрамин и горько плакал, он отвергал все утешения, говоря: «Он был таким *хорошим* мастером! Мне уж больше не встретить такого!» Тридцатью годами ранее Бюлов писал: «Как бы ни ожесточали мое сердце житейские несчастья, оно вновь оттаивает и начинает биться!». Артист и гондольер — оба понимали Вагнера, потому что любили его. И я убежден, что ни самый проницательный взгляд критика, ни самое восторженное восхищение музыкантом и драматургом недостаточны для познания Вагнера, одно лишь сердце способно понять это великое сердце.

Хронологическая таблица и краткий обзор жизни Рихарда Вагнера

Организована эта таблица намеренно просто, а не сложно, поскольку ее предмет — общий взгляд. Более того, рассматривается только внешний аспект жизни, например, литературные произведения (из которых я упоминаю только важнейшие) расположены в соответствии с датами их публикации, даты, в которые они были написаны, приведены в приложении ко второй главе, что касается драматических работ, я в основном привожу только даты первых постановок, сама сложная история их сочинения приводится в приложении к третьей главе.

Причины разделения его жизни на две половины и каждой из них на четыре периода объясняется во введении к этой главе.

Первая эпоха

1 период

- 1813 — Рихард Вагнер родился 22 мая в Лейпциге. Фридрих Вагнер, отец Рихарда Вагнера, умер 22 ноября.
- 1814 — Мать Рихарда Вагнера выходит замуж за артиста Людвиг Гейера. Семья переезжает в Дрезден.
- 1821 — Людвиг Гейер умирает 30 сентября.
- 1823 — Вагнер поступает в Kreuzschule.
- 1825 — Вагнер сочиняет призовое стихотворение на смерть школьного приятеля, это его первое опубликованное произведение.
- 1826 — Вагнер переводит три книги «Одиссеи» полностью в качестве «дополнительной частной работы». Изучает английский, «для того чтобы приобрести точное знание Шекспира». Начинает создавать наброски трагедий, подражая древнегреческим.

- 1827 — Начинает произведение, работа над которым продлилась два года, великую трагедию, «сочиненную под сильным воздействием Гамлета и Лира» (I, 8). Переезжает в Лейпциг, поступает в Nicolaigymnasium.
- 1829 — Вагнер пишет пасторальную пьесу, «музыку и стихи вместе». Начальное музыкальное образование.
- 1830 — Вагнер поступает в первый класс (Prima) Thomasschule. Он пишет сочинения для полного оркестра. Постановка его увертюры «Paukenschlag»^{1*} в придворном театре 24 декабря.
- 1831 — Вагнер поступает в Лейпцигский университет. Он изучает контрапункт и композицию под руководством Вейнлига, кантора Thomasschule. Первая публикация сочинений Вагнера (соната и полонез, последний в четыре руки, оба для фортепиано, издатель: Breitkopf).
- 1832 — Увертюра, специально сочиненная Рихардом Вагнером для трагедии Раупаха «Король Энцио», играется в Лейпцигском придворном театре. Первая постановка композиции Вагнера (увертюра ре минор) в здании Лейпцигской ярмарки. Первая постановка сцены и арии Вагнера в Лейпцигском придворном театре.
- 1833 — Исполнение симфонии до мажор Вагнера в здании Лейпцигской ярмарки 10 января.

2 период

- 1833 — Вагнер назначен аккомпаниатором в Вюрцбурге.
- 1834 — 1 января он завершает свою первую большую работу для сцены — «Фей». В Лейпциге отказываются ставить «Фей», Вагнер впервые выступает перед публикой как автор литературных произведений с чтением эссе «Немецкая опера», в котором он показывает, что у немцев нет ни немецкой оперы, ни немецкой драмы. В июле он

^{1*} Удар литавр (нем.).

назначен музыкальным директором в городской театр Магдебурга.

1835 — 1 августа умирает Адольф Вагнер.

1836 — Единственная постановка «Запрета любви» Вагнера 29 марта в Магдебурге. После распада труппы театра в Магдебурге, Вагнер переезжает в Кенигсберг, где вскоре становится музыкальным директором городского театра. Женитьба на Вильгельмине Планер 24 ноября.

1837 — В августе Вагнер становится капельмейстером в городском театре Риги. Умирает Розали Вагнер, старшая сестра Вагнера.

1839 — В конце июня Вагнер вместе с женой путешествует по морю через Лондон в Париж.

3 период

1839 — Вагнер приезжает в Париж 18 сентября.

1840—1841 — Публикуется серия рассказов «Немецкий музыкант в Париже» и т. д. Восстание против общедоступного современного искусства.

4 период

1842 — 7 апреля Рихард Вагнер прибывает в Дрезден, где принят к постановке его «Риенци». Первая постановка «Риенци» 20 октября.

1843 — Первое представление «Летучего голландца» 2 января. Вагнер становится королевским капельмейстером 1 февраля.

1844 — Перенос бранных останков Карла Марии фон Вебера из Лондона в Дрезден. Решительные меры Вагнера ему способствуют.

1845 — Первая постановка «Тангейзера» 19 октября.

1846 — Первое исполнение девятой симфонии Бетховена под управлением Вагнера.

- 1847 — Первая постановка «Ифигении в Авлиде» Глюка в новом переводе и аранжировке Вагнера.
- 1848 — Умирает мать Вагнера. Политическая речь в Дрезденском «Союзе Отечества» 14 июня. «Миф о Нибелунгах как набросок драмы» (1848—1849), начало близкого знакомства с Ференцем Листом по поводу представления «Тангейзера» в Веймаре.
- 1849 — Восстание в Дрездене с 5 по 9 мая.

Вторая эпоха

1 период

- 1849 — После вступления прусских войск в Дрезден Вагнер едет к Листу в Веймар, где и остается до 25 мая. Выдан ордер на его арест, он бежит в Цюрих, где, после короткого визита в Париж, живет постоянно. «Искусство и революция» опубликовано осенью издателем O. Wigand.
- 1850 — «Произведение искусства будущего» появляется в начале года, «Искусство и климат» в апреле, «Еврейство в музыке» осенью. Ганс фон Бюлов дирижирует в Цюрихе под руководством Вагнера. 28 августа — первая постановка «Лозэнгрин» Листом в Веймаре.
- 1851 — «Театр в Цюрихе», «Письмо фонду Гёте» и другие малые произведения появляются летом, «Опера и драма» в сентябре, «Обращение к друзьям» — в конце декабря. Начало новой поэмы о «Нибелунгах» осенью.
- 1852 — Слова «Кольца Нибелунга».
- 1853 — Поэма «Кольцо Нибелунга», пьеса для постановки на фестивальной сцене, рассчитанная на три дня и вводный вечер, опубликована в январе тиражом 50 копий для доверительной рассылки друзьям. В ноябре начинается сочинение музыки «Кольца».
- 1854 — Вагнер читает «Мир как воля и представление» Шопенгауэра.

- 1855 — Четыре месяца живет в Лондоне, дирижируя филармоническим оркестром.
- 1857 — Работа над сочинением «Кольца Нибелунга» прервана. Написана поэма «Тристана и Изольды» и начата работа над музыкой.
- 1858 — Вагнер оставляет Цюрих в августе и совершает путешествие в Венецию.
- 1859 — С марта проживает в Люцерне, где завершает «Тристана» в начале августа.

2 период

- 1859 — Переезд в Париж в сентябре. Опубликована поэма «Тристана и Изольды».
- 1860 — Большие вагнеровские концерты в Париже. Опубликована партитура «Тристана и Изольды».
- 1861 — Три представления «Тангейзера» в Гранд-Опера в Париже 13, 18 и 24 марта. 15 мая Вагнер впервые слушает своего «Лоэнгрина» (в Вене).
- 1862 — Вагнер покидает Париж в феврале, и, прожив несколько месяцев в Бибрихе, поселяется в Вене. Встречает Шнорра фон Каролсфельда. Публикуется поэма «Мейстерзингеров».
- 1863 — Первое общедоступное издание слов «Кольца Нибелунга». Семьдесят семь репетиций «Тристана» в Венской придворной опере, но произведение не вышло на сцену. Обширные концерты в Санкт-Петербурге, Праге, Пече и т. д.
- 1864 — Дом в Вене покинут. Приглашение в Мюнхен от короля Людвига II. Вагнер получает приглашение 4 мая. «О государстве и религии».
- 1865 — Постановка «Тристана и Изольды»: генеральная репетиция 11 мая. Первое публичное представление 10 июня. Доклад о музыкальной школе, которую следует создать в Мюнхене. Шнорр фон Каролсфельд умирает 21 июля. Вагнер покидает Мюнхен 10 декабря.

3 период

- 1866 — Вильгельмина Вагнер, первая жена Вагнера, умирает 25 января. Вагнер снимает Хоф-Трибшен около Люцерна. Сочинение «Мейстерзингеров».
- 1867 — Сочинение «Мейстерзингеров» завершается осенью.
- 1868 — Первое представление «Нюрнбергских мейстерзингеров» 21 июня в Мюнхене. «Немецкое искусство и немецкая политика» появляются в июне.
- 1869 — Первое представление «Золота Рейна» (без участия Вагнера и против его воли) в Мюнхене. 6 июня в браке с Козимой Лист родился Зигфрид Вагнер. «Об искусстве дирижера» и второе издание «Еврейства в музыке».
- 1870 — «Бетховен» опубликован в декабре, второе издание в том же месяце. Сочинена «Идиллия Зигфрида». Первое представление «Валькирии» в Мюнхене (против воли Вагнера).
- 1871 — Поездки в поисках места для проведения фестивалей. Два визита в Байройт. «О назначении оперы» — лекция, прочитанная в Академии искусств в Берлине. Начинается публикация избранных произведений Вагнера в издательстве Fritzsche. Основание первых Вагнеровских обществ.

4 период

- 1872 — Первый камень «Bühnenfestspielhaus» (Дворца, или Театра, фестивалей) заложен в Байройте 22 мая. «Об актерах и певцах» и «Постановки дворца фестивалей в Байройте» опубликованы летом.
- 1873 — Над крышей Дворца фестивалей установлен кран. Построена вилла Ванфрид.
- 1874 — Приостановка строительства Дворца фестивалей из-за нехватки денег.
- 1875 — Летом серия предварительных репетиций фестивальных пьес проводится во Дворце фестивалей, все еще не завершенном.

- 1876 — Первая байройтская постановка во Дворце фестивалей. Три представления «Кольца Нибелунга». Репетиции начинаются 3 июня, закрытие фестиваля 30 августа.
- 1877 — Вагнер дирижирует большими концертами в Лондоне в мае, для того чтобы получить деньги и покрыть дефицит фестиваля. Появляется поэма «Парсифаля».
- 1878 — В январе основан «Bayreuther Blätter». Многочисленные статьи Вагнера, и в том числе «Что такое немецкое?», «Мода, публика и популярность».
- 1879 — «Вправе ли мы надеяться?», «О сочинении стихов и музыки», «Об употреблении музыки в драме», «О вивисекции» и другие статьи в «Bayreuther Blätter».
- 1880 — Живет в Италии с января до осени, выздоравливая после серьезной болезни. «Религия и искусство» появляется в октябрьском номере «Bayreuther Blätter».
- 1881 — Добавления к «Религии и искусству» появляются в «Bayreuther Blätter» в ноябре. Путешествие в Палермо.
- 1882 — Завершение «Парсифаля» в Палермо 13 января. Второй Байройтский фестиваль. Шестнадцать представлений «Парсифаля» с 26 июля по 29 августа. На зиму с сентября уезжает в Венецию.
- 1883 — 31 января завершает последнюю работу «Письмо Генриху фон Штейну» как введение в «Герои и мир». 11 февраля начинает последнее добавление к «Религии и искусству» — «О женственном в мужественном». Внезапная смерть 13 февраля.

Глава вторая

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА И ЕГО УЧЕНИЕ

Если о сочинениях или о поступках не говорить с неким любовным участием, с определенным пристрастным энтузиазмом, то в конце концов остается сказать так мало, что лучше уж вовсе молчать.

Иоганн Вольфганг Гёте

ВВЕДЕНИЕ

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal
gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht
durchgedacht
Der darf sich keinen Künstler nennen.^{1*}

Johann Wolfgang von Goethe

Тот момент, когда художник прерывает свое творчество и является миру в образе умозрительного писателя, всегда уже служит признаком препятствия. Препятствие может быть, а может и не быть очевидным как таковое внешнему миру, в соответствии с тем, вызвано ли оно внешней причиной или порождено конфликтом противоборствующих сил внутри самого художника.

Почти каждый гениальный художник вынужден был защищаться от внешнего мира. Бенвенунто Челлини использовал

^{1*} Будь трижды гением — нелепо
Инстинкту подчиняться слепо.
Искусство вне ума — мертво!
Пусть тот художник, кто не мыслит,
Себя художником не числит... (нем.).

Цит. по: Гёте И. В. Апофеоз художника / Пер. Л. Гинзбурга // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 1. С. 111.

кинжал и яд, самым естественным оружием для нас, живущих в новые времена, стало перо. Гёте и Шиллер, Моцарт и Глюк тому хорошие примеры.

Всем известно, как энергично и отчаянно Гёте и Шиллер защищались от критики своего времени, которая и тогда была такой же ограниченной и такой же злобной, как в наши дни. Не все знают о том, что Вольфганг Амадей Моцарт собирался написать книгу, посвященную музыкальной критике и призванную обвинить его противников и получить неоспоримое признание его собственного творчества (письмо отцу от 28 декабря 1782 года). Мы вечно будем жалеть о том, что его намерение не исполнилось, поскольку из его писем знаем, какой необычайной критической проницательностью он обладал, его перо, невзирая ни на какие последствия, со свойственным ему язвительным остроумием подвергало суровой критике многое из того, что хвалили в то время и что даже сегодня считают похвальным. Кроме того, такая книга рассеяла бы смешную выдумку о глупом гении, поющем, как птичка на ветке. Кристофер Виллибальд Глюк был мудрее Моцарта, он не остановился на обдумывании, но время от времени брался за перо, чтобы представить на поверхностный суд мира свои взгляды и выразить протест против того, что люди сочли бы возможным говорить о его произведениях после «неряшливой подготовки, плохого дирижирования и еще худшей постановки» (посвящение-предисловие к «Парису и Елене»), а еще и защитить себя от «тех возбужденных любителей искусства, единственным сидлищем души которых стали их уши» и т. д. И многие другие великие художники вынуждены были на время поступиться своим творческим порывом, чтобы преодолеть противодействие и просветить невежество.

С препятствиями, которые рождаются изнутри художника, дела обстоят совсем по-другому.

Когда Леонардо да Винчи оставил свои картины недописанными на мольберте, чтобы заняться изучением геометрии и анатомии, Изабелла д'Эсте вместе со многими его друзьями и поклонниками считала, что «новый Апеллес потерян для ис-

кусства». Но протесты не заставили Леонардо колебаться, его возвышенному воображению явилась иная художественная форма, более совершенная, чем та, что была известна его современникам. Чтобы воплотить новый идеал, художник в первую очередь должен был выдумать свои инструменты, для чего он потратил годы на составление анатомических таблиц, для чего он изучал математику и писал книгу о живописи. Мощный дух Леонардо обнаруживал препятствия там, где другие их не видели, преодолевая их, он создавал шедевры, и когда они представляли миру, люди понимали, зачем Леонардо писал книги! Теперь и они понимали, что *рефлексия*, в которой его обвиняли поверхностные умы, была источником, из которого в конце концов вышла самая возвышенная красота, и что мысли Леонардо должны были породить не только самое себя, но и все будущее искусство.

Рихард Вагнер должен был на протяжении всей своей полной событиями жизни преодолевать препятствия и того и другого рода, вот почему он так много написал.

Вагнер сделал то, что намеревался сделать Моцарт, критически оценив своих предшественников и современников, он пролил свет¹ на историю и развитие музыки и драмы. Подобно Глюку, ему пришлось бороться с глупостью, клеветой и воздействием «неряшливо подготовленных постановок» его произведений, с «пустоголовыми, которым», как саркастически заметил Моцарт, «больно слышать то, что они понять не могут», со «знатоками искусства и законодателями *bon ton*,^{2*} классом людей, к несчастью, очень многочисленным», которые, говоря словами Глюка, «всегда в тысячу раз больше препятствуют прогрессу искусств, чем обыкновенные невежды». Вагнеру также претил подхалимаж в королевских театрах и зависть того рода композиторов, которые, как говорит Бетховен, «знают только как создавать музыкальные скелеты».

¹ «Критика — ничто без гения. Только гений способен оценить гения или научить его» (Гердер).

^{2*} Хороший тон (*фр.*).

Но мотивы появления преобладающего большинства произведений Вагнера сродни тем, что привели Леонардо к написанию «Трактата о живописи». Вагнеру тоже предстал новый художественный идеал, и про него мы тоже можем сказать, что ему сначала нужно было установить «законы перспективы» этого нового искусства, а уже потом его гений мог свободно передвигаться в этой области. Но этим и исчерпываются точки пересечения этих двух великих художников. Художественное воображение Леонардо привело его к изучению астрономии, геологии и философии, и ясновидение поэта-творца — использованное ученым, которым он и был по своей природе, — позволило открыть истины, на установление которых науке потребовались столетия,¹ Вагнер же углублял и углублял исследования словесно-звуковой драмы, очерчивая все более широкие круги вокруг неподвижного центра искусства.

Шиллер говорит: «Человека красота ведет к... мысли»^{2*} и со всей определенностью, доступной его спокойному и все же сознающему себя высшим разуму, провозглашает: «Эстетически настроенный человек будет произносить общепригодные суждения, будет действовать общепригодно, лишь только он захочет того».^{3*} Это «захочет», эта *воля*, как мы видели в первой главе книги, одна из самых замечательных характеристик Рихарда Вагнера: его бурная, импульсивная воля, служащая могучему творческому воображению, вечно неудовлетворенная узкими границами школярского искусства. Каждый действительно великий человек — герой, в нем дремлет завоеватель мира. Услышав новости о битве при Йене, Бетховен воскликнул: «Я уже победил Наполеона», и Вагнер, когда он приступил к работе над переделкой искусства и узнал, что «Искусство не оторвано от мира и не может быть произвольно определено из

¹ Среди прочего, кровообращение и вращение земли!

^{2*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 18. С. 309.

^{3*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 23. С. 329.

себя самого» (U, 179), почувствовал в себе силу переделать всю жизнь человеческого общества. Если это нужно искусству, это следует сделать.

Вполне естественно и показательно для основательности интеллектуальных способностей Вагнера, что его размышления о драматическом искусстве с необходимостью сделали его предметом искусства вообще. Но для того чтобы ясно распознать его и объяснить другим, он должен был включить в свое поле зрения все социальное развитие человека. Политика, философия, религия, — рассмотреть следовало все. Его художественные воззрения были бы неправильными, если бы они не были частью единой картины, частью всеохватной философии. Вагнер был человеком в древнем смысле «*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*».^{1*} И он был художником. «Художник, — говорит Новалис, — стоит на человеке, как статуя на пьедестале». Этим Вагнер походил на Гёте и Шиллера, с одной стороны, а с другой, и, может быть, еще больше, походил на великих итальянских художников Возрождения, Леонардо и Микеланджело. Больше всего этих последних он напоминает тем, как, не покидая основание своего искусства, он направляет свой взгляд на отдаленный объект, видит его и судит о нем, в то время как Гёте разделяет себя, как говорится, на разные личности с тем пагубным следствием, что художник порой вводит в заблуждение наблюдателя-ученого, а полная ценность некоторых из самых прекрасных и гениальных догадок Гёте в исследованиях природы снижается вследствие внезапных вторжений концептуальной мысли и систематизации. Характерный немецкий элемент находит свое выражение в Вагнере постольку, поскольку он — музыкант, а не живописец — сосредотачивает свое внимание на человеческой природе вплоть до пренебрежения всем, что находится за пределами человечества. В этом проявляется его связь прежде всего с Шиллером (и с Гёте), как будет недвусмысленно показано в параграфах о политике, о перерождении и о теории искусства.

^{1*} Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо (лат.).

Давайте применим к Вагнеру слова Шиллера: можем ли мы утверждать, что этот великий художник судит универсально? Решение этого вопроса придаст вес нашему собственному суждению, с которым могут согласиться лишь немногие. Был Вагнер прав или нет — вопрос второстепенный, важнее всего в первую очередь охватить взглядом все поле его мышления, а затем осознать гармонию, связывающую его мышление и всю остальную часть его существования в целом. Также не следует забывать о том, что многое из того, что ясно и совершенно верно предвидел Леонардо при помощи своей интуиции, вызвало в его время смех, мир пожимал плечами и проходил мимо, мир был прав, поскольку еще не созрел для его науки. Кроме того, следует признать, что художественная интуиция вообще никогда не становится сразу же всеобщим достоянием. Отпечаток редкой индивидуальности остается на всех ее творениях, ее видения — произведения искусства, они отражают природу, но не согласуются с ней математически. Сегодня и всегда кажется, будто гений по меньшей мере порой шел по следам сумасшедшего, как бы на время сбросив цепи, приковывающие его к земле, и как бы увидев природу, поистине прекрасную и славную, но не от мира сего. Нормальный человек почтительно стоит поодаль. Никто не в силах предсказать, когда признание истины перейдет от немногих ко многим.

Здесь, в этой книге, поставлен вопрос не о философии, но просто о личности Рихарда Вагнера, а когда нам хочется ясно увидеть резко очерченный великий образ, столкновение мнений можно оставить в стороне. Прежде всего надо помнить о том, что мысли Вагнера неизбежно выходили за пределы школ. В этой области Вагнер действовал, как и любой другой герой искусства, вынужденный прокладывать свой собственный путь. Но он никогда не покидал надежную почву искусства, оно оставалась центром, а он, таким образом, был способен сохранить единство и мысли, и всего своего бытия. Насколько полно Вагнер всегда оставался художником, насколько истинно то, что это обстоятельство определяло направление — хотя и не предел — его мышления, мы увидим в следующей

части этой главы. Пока, может быть, достаточно привести его собственное высказывание о периоде его самой лихорадочной литературной активности. «Во всем, что я делаю и о чем размышляю, я остаюсь только художником, единственно и полностью художником» (1849, L, I, 41).

Пока, прежде всего прочего, я хочу показать, что его истинная художественная природа внешне проявилась в том, что он взялся за перо и стал писателем лишь когда вынужден был это сделать. Каждое его литературное произведение, за единственным, может быть, исключением «Бетховена», — это впечатляющая реакция на тревожное влияние, воздействовавшее на его неизменное побуждение к творчеству. И снова здесь у нас есть собственное признание Вагнера: «Свои литературные сочинения я писал только под самым серьезным принуждением» (R, 10). По этой причине мы видим, как литературные произведения Вагнера появляются в некотором смысле *судорожно*: обычно несколько произведений быстро следуют друг за другом, они образуют группу, отделенную от предшествующей и последующей группы длинными промежутками, полностью занятыми художественным творчеством. Когда появлялось препятствие — неважно, извне или изнутри — страстная энергия Вагнера вызвала глубокий моральный и интеллектуальный *катарсис*, после которого он снова обретал «душевный покой» и «опять удовольствие музицирования» (L, II, 4) возвращалось к нему. Но когда он поглощен этим «удовольствием», способность получать другое «удовольствие» — отвлечения и рассуждения — он теряет, никакое заманчивое обещание или важное сообщение не могло оторвать его от творчества, он с трудом собирался с духом, чтобы написать даже письма.

Один пример покажет, что я имею в виду: в 1849 году Вагнер внезапно отложил множество блестящих набросков, отказался от плана оперной постановки в Париже и, забыв о своих личных интересах, занялся написанием памфлетов. Он боялся, что искусство, которое более не могло произрастать на почве контрреволюции, «сперва и на почве революции будет процветать ничуть не лучше, если не принять меры вовремя» (L,

I, 22). Ясное убеждение в том, что почвы как таковой не существует, что ее не найти ни в революции, ни в контрреволюции и что произведения, о которых он мечтает, останутся мертвой буквой, если только мы не изменим целиком и полностью концепции драматического искусства, музыки и отношения между музыкой и жизнью, стало препятствием, на которое его радостное побуждение к творчеству наткнулось в то время и которое подавило его «удовольствие от музыки». Чтобы *приготовить почву*, на которой будет процветать его искусство, Вагнер тогда, в 1849 году, становится писателем. На протяжении следующих трех лет выступает стройное воинство произведений, больших и малых. Как бы, казалось, далеко в некоторых из них ни уходил Вагнер от своего основного предмета, он всегда упорно преследует одну цель: приготовить почву для своего искусства.¹ Но как бы прямо это ни делалось, как бы прямо он ни чувствовал, что удовлетворяет свои собственные требования в этой области, Вагнер возвращается к своему искусству, ничто не удовлетворяет его так, как художественное творчество (L, II, 78), и он отвергает все предложения продолжить писать. Так он поступил и в этот раз. В 1853 году несколько друзей Вагнера хотели основать новое художественное обозрение, они верили, что они могут уверенно рассчитывать на его участие, на протяжении предыдущих четырех лет он показывал неисчерпаемую производительность на ниве литературы. Но когда его спросили, он ответил: «Quand on agit on ne s'explique pas — я сейчас настроен действовать, а не объяснять» (L, I, 269). После длившейся годами борьбы — внутренней и внешней — Вагнер вновь находит «удовольствие в музыке». „Золото Рейна“ текло по его венам» (L, I, 283), когда он отказался писать для обозрения. Вскоре вслед за тем он приступил к сочинению музыки, и позднее просил

¹ «Моей целью в таких явно удаленных областях, как государство и религия, в действительности все же было мое искусство — это искусство значит для меня так много, что мне требуется для него обоснование, и я ищу его в жизни, государстве, и, наконец, религии» (VIII, 8).

своего единственного задушевного друга Ференца Листа извинить его за краткость писем: «Если бы у меня была любовница, думается, я бы ей и вовсе не писал... о том, что происходит внутри меня, невозможно писать, я даже говорить об этом не могу, настолько необходимо для меня только чувствовать или действовать» (L, I, 294). Период писательства (1849—1852) закончился, он внезапно и резко обратился к своему художественному творчеству; препятствие было преодолено и — для художника — осталось позади. Прошли годы, прежде чем Вагнер снова почувствовал необходимость вести войну оружием логики и диалектики в защиту своего искусства — годы, которые принесли «Золото Рейна», «Валькирию», «Тристана и Изольду» и большую часть «Зигфрида» и «Мейстерзингеров». Этот пример типичен.

Подобные обстоятельства уже превращали, хотя бы на время, Вагнера в писателя, подобные обстоятельства часто снова заставляли его писать. Мы постоянно обнаруживаем, что его литературное творчество — вынужденная реакция на то или иное препятствие, вставшее на пути его не ведающего усталости побуждения к творчеству.

В простейшей форме препятствие — материальная нужда — нужда в хлебе насущном (Париж, 1840). Он пишет рассказы и статьи о музыке. Позднее это — вопиющие злоупотребления в театре, которые легко было бы устранить реорганизацией, или неспособность публики понять такое непривычное для нее произведение, как, например, девятая симфония Бетховена, пока оно не будет приближено к ней при посредстве понятий рассудка. Против этих сложностей Вагнер боролся посредством программ и планов организации театра (Дрезден, 1846—1848). Первыми побуждениями к литературной работе были поэтому внешние препятствия. Затем возникает твердое убеждение, что для великого «общего» искусства, создание которого Вагнер признает задачей всей жизни, должна быть приготовлена почва (Цюрих, 1849—1852). Отсюда следовала необходимость для Вагнера в первую очередь «свободно говорить обо всем искусстве того времени в его связи с политически-

ми и социальными условиями современного мира» (IV, 407). Но сразу вслед за отрицанием появлялось утверждение, после «Искусства и революции» — «Произведение искусства будущего». А за этим утверждением в контексте общей философии следовало собственно конструктивное произведение, «Опера и драма», в которой Вагнер выстраивает с самых его оснований монументальное здание новой, словесно-звуковой драмы. По завершении этого важнейшего для него трактата вместе с дополнением к нему (U, 141), «Обращение к друзьям», Вагнер чувствовал, что дело сделано: «Теперь я удовлетворил побуждение, которое, в конце концов, заставило меня стать писателем» (IV, 408). Он доверительно пишет своему другу Улигу: «Я в самом деле думаю, что написал достаточно, если мои друзья еще и теперь не видят ясно, что тут скажешь?» (U, 141). А Рекелю он вскоре вслед за тем говорит: «Теперь я не могу более написать ни единого слова» (R, 19). Тем не менее ему было суждено написать еще около семидесяти трактатов! Ибо если цюрихские литературные произведения своим истоком обязаны его желанию подготовить почву для его искусства, позднее дела ухудшило то обстоятельство, что сами эти произведения были неверно поняты и неверно истолкованы и другом и врагом. «Все мое бытие и сама суть моих взглядов по-прежнему едва ли вообще понятны» (R, 19), — признался себе самому Вагнер через два года после публикации «Оперы и драмы». И теперь ссылка не давала ему открыть «суть взглядов» при помощи искусства — т. е. постановок для его современников,¹ позднее власть монарха оказалась бессильной против интриг и невежества, которые не давали ему готовить почву для нового искусства, еще позже была построена Байройтская сцена, но только ценой преодоления невероятных трудностей, а сразу после завершения строительства простаивала на протяжении мно-

¹ Верно, что на протяжении его изгнания произведения Вагнера были приняты к постановке чуть ли не на каждой немецкой сцене, но, как сам он отмечал в 1856 году, «они в Германии продолжают ставить мои оперы плохо и с неизменным успехом».

гих лет по причине общего отсутствия интереса к предмету — и вот так все время появлялись новые препятствия, сражаться с которыми можно было только при помощи писательства. К этому следует добавить еще одно соображение.

По мере того как звезда Вагнера восходила и личные препятствия или то, что поверхностный взгляд может посчитать таковыми, были преодолены, уменьшилась и внешняя необходимость для него братья за перо полемики, но тем более вступили в действие внутренние мотивы. Острее, чем всегда, чувствовал Вагнер раскол между «требованиями немецкого гения, какими они появляются в произведениях и тенденциях наших великих мастеров» и «публичными представлениями в области драматических искусств», так что наконец он почувствовал, как говорит он сам, «внутреннее принуждение постоянно продавливать необходимые реформы», но это принуждение было по-мехой, болью, от которой он, по его собственному заявлению, страдал куда больше, чем может представить себе мир (VIII, 217). Как мы видели, Вагнер не ограничивался простой реформой драматического искусства. Такая реформа немыслима до тех пор, пока не будет признано и подтверждено *назначение* искусства. Сперва Вагнер определил искусство как «радость быть самим собой, жить и ощущать себя членом общества»^{1*} (III, 18), позднее он считал его «высочайшим общим выражением человеческой жизни» (III, 255), но вскоре вслед за тем ему потребовалось найти более глубокое его значение, и он заговорил о нем как о «высочайшем мгновении человеческой жизни». Из дальнейшего видно, как ему хотелось бы, чтобы это понимали: искусство может быть высочайшим моментом жизни, «когда оно не отделено от этой жизни, но во всех разнообразных своих выражениях полностью содержится внутри нее» (V, 58). В современном обществе искусство служит исключительно для развлечения, для того, чтобы отвлечься, в лучшем случае, это достойный отдых от дневных трудов. Наши театры,

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. С. 113.

жаловался в частности уже Шиллер, и не стремятся ни к чему большему, чем погружение бестолкового книжного червя или утомленного делового человека в магнетический сон. Но тот же поэт восклицает, обращаясь к художникам:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!^{1*}

Вагнер твердо верил в то, что это истина. Он верил в силу искусства и в его миссию, он чувствовал это в своем сердце и передавал всем радостную весть. Также и по этой причине он до конца жизни учил, что для искусства вообще, для его истинного положения в мире следует найти новую почву (1881, X, 47).

Но, внимательно присмотревшись, видишь: как раз художественное призвание и принуждает его к этому. Вновь и вновь на протяжении жизни Вагнер берется за перо, чтобы писать об искусстве и его высшей цели, его «святой магии», и всегда именно *прямое чувство долга* принуждает его к этому. Он сам говорит: «Для художественной натуры нет ничего более чуждого и мучительного, чем такое, совершенно противоположное ее обычному, мышление»^{2*} (VII, 152). «Горечью переполняет меня обязанность писать об искусстве» (I, vii). Только в области поэзии находит он удовольствие: «Только творчество может сделать мою жизнь сносной». Но он повинуетя внутреннему побуждению и пишет.

Когда, например, всеобщая *политическая* революция казалась близким будущим, и Вагнер впервые отказался от своих личных планов «подготовить почву для искусства», он нико-

^{1*} Достоинство людей вам вверено богами.

Храните же его!

Оно падет без вас! Оно воспрянет с вами! (нем.).

Цит. по: Шиллер Ф. Художники / Пер. Е. Эткинда // Шиллер Ф. Собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. Т. 1. С. 175.

^{2*} Вагнер Р. Музыка будущего / Пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы. С. 517.

им образом не рассматривал исключительно интересы своих собственных произведений; он чувствовал, «что ему выпала на долю не такая уж маловажная задача» (R, 3)... «Хотя определение нового *политического* порядка, которому предстоит восстать из руин лживого мира, в мои намерения не входит, я преисполнен энтузиазма, поскольку конструирую художественное произведение, которому предстоит восстать из руин лживого искусства. Мне казалось, что держать это произведение искусства перед самой жизнью, как пророческое зеркало, отражающее ее будущее, крайне важно для того, чтобы перегородить море революции и направить его в русло спокойного течения человечества» (III, 3). Честь человечества держит в своих руках художник. Позднее, когда это политическое движение пришло к своему бесславному концу, а Мастер в своей долгой ссылке нашел свободное время для *философского* размышления, он признал высокую философскую миссию искусства, поскольку оно «претворяет реальность в успокоительный сон» (Государство и религия, VIII, 37). Но даже и тогда, когда он дышал «отстраняющим от мира» воздухом философского созерцания, Вагнер распознавал в искусстве положительную, утверждающую силу, готовую к тому, чтобы восстановить для человечества «несказанное видение самого священного откровения». С большей и большей уверенностью он теперь признавал обоснованность достоинства искусства родством с *религией*, одна лишь религия придает действительную творческую силу искусству, одно лишь искусство, идеально представляя религиозные символы, ясно показывает скрытую в них божественную истину (Религия и искусство, X, 275 и далее).

Поэтому разделение этой главы о литературных произведениях и учениях Вагнера на параграфы — «Политика», «Философия», «Перерождение» (из которых последнее может вырасти только глубоко пустив корни в почву истинной религии), — не только условное и обзорное, но и соответствует действительному хронологическому порядку и представляет взгляду общие контуры литературного творчества Вагнера. Не то чтобы политика исчезла с его горизонта, после того как фи-

лософский метод мышления решительно вошел в его жизнь, не то чтобы с течением времени религиозная точка зрения вытеснила философскую, ведь и в самых последних литературных произведениях Мастера мы находим важные наблюдения и в сфере политики, и в сфере философии, и точно так же истинная идея перерождения лежит в основании его самых ранних произведений. Вернее сказать, предметы, выступающие в определенные периоды его жизни на передний план (нередко в связи с внешними случайными обстоятельствами) и привлекающие к себе особое внимание, в более поздний период жизни все постепенно теряются из вида, тогда как приобретают особенную значимость ранее просто подразумевавшиеся предметы. Следует быть осторожными и не слишком подчеркивать условное разделение на периоды и не предполагать, что оно выражает необходимую органическую эволюцию. Здесь полностью применимы те замечания, которые я сделал во введении к первой главе. Четвертый параграф, посвященный *Учению об искусстве*, включает в равной мере все литературные произведения и все периоды жизни Вагнера, поскольку для Вагнера искусство было как солнце, из него исходил весь свет, вокруг него вращались все звезды. В коротком приложении я затем приведу общий каталог литературных произведений Вагнера.

Характерная черта мышления Вагнера — его удивительное единство, единство предметов, разделенных большими отрезками времени, и способность собирать разнородное в свете единой точки зрения. Возможно, это самое известное качество художественной мысли, основанной на наблюдении и интуиции. Здесь нет и следа никакого диалектического процесса (в гегелевском смысле), когда каждое понятие по необходимости переходит в свою противоположность, потом оба они образуют новое понятие и т. д., все это — органический рост, рост путем «внедрения», в ходе которого новые элементы не разрушают старые, но проникают в них и расширяют их. Так дуб вырастает из желудя в «царя леса», так росло мышление Вагнера.

ПОЛИТИКА РИХАРДА ВАГНЕРА

Но человек как нравственная личность не мог и не может довольствоваться таким созданным нуждою государством, которое возникло только из его природного состояния и рассчитано на это — и горе ему, если б он мог довольствоваться этим!^{1*}

Фридрих Шиллер

Под заголовком «Учение Вагнера», может быть, позволено постигать не только содержание его литературных произведений, но также и его жизнь. Я поэтому считаю желательным в рамках этой попытки проследить его отношение к политике и сперва вернуться к революционным 1848—1849 годам, о которых сказано так много. Я уже подробно описал этот эпизод жизни Вагнера в первой главе, но совершенно ясное представление о его значении настолько необходимо нам, что меня, надеюсь, простят за то, что я еще раз обращаюсь к этому предмету. Это в то же самое время поможет нам понять, чего нам следует ожидать от Вагнера в политике, а чего не следует, и подскажет, таким образом, единственно подходящий метод исследования его политических идей.

Преклонив колена на берегу Рейна по возвращении после мучительных лет в Париже, он поклялся в «вечной верности» своей Матери-родине. Вплоть до смерти остался он верен этой клятве, она привела его в мае 1849 года к действиям, опрометчивость которых он честно признавал впоследствии (L, I, 121). Некоторые из них он характеризовал как «шутовство» (*dumme Streiche*, письмо Фишеру от 29 октября 1857 года). Но как подумаешь о том, что эти *dumme Streiche* вызваны его горячей любовью к немецкому Отечеству, уже и не видишь особых причин считать их маловажными, и уж вовсе не склонны мы

^{1*} Цит. по: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо З. С. 255.

глумиться над ними, считая их случайными капризами, как делают все остальные. Здесь, как никогда, уместны слова Гёте:

Dümmer ist nichts zu ertragen,
Als wenn Dumme sagen den Weisen:
Dass sie sich in grossen Tagen
Sollten bescheidenlich erweisen.^{1*}

В действительности мы можем узнать так много о направленности ума Вагнера и о его характере из его поведения в 1848—1849 годы, его действия в то время настолько непосредственно соотносятся с тем, что произошло ранее, и влияют на всю последующую жизнь таким решающим образом, что этот короткий эпизод становится одним из важнейших во всей истории его жизни.

Единая, сильная Германия в противоположность бессильной конфедерации, расколотой на отдельные фрагменты, — вот то, чего Вагнер хотел в первую очередь, вот цель, которой он посвятил свою жизнь (письмо профессору Вигарду от 19 мая 1848 года, V). Уроженец Саксонии, он не мог, однако, сразу (или вообще?) признать гегемонию Пруссии правильным решением проблемы, и его поведение, сначала выражающее протест против этого,² а затем, когда пруссаки вторглись в его саксонскую Родину, вынудившее его стать на сторону вооруженной оппозиции, было политически неблагоразумным, но благородным. В истинном патриотизме одна сфера находится внутри другой, центр, *punctum vitale*,^{3*} — это любовь к своей семье, без которой весь так называемый патриотизм — не что иное,

^{1*} На глупца не трать терпенья,
Весь он в этой ахинее:
«В дни великого свершенья
Мудрый должен быть скромнее» (нем.).

Цит. по: Гёте И. В. Западно-восточный диван / Пер. В. Левика. С. 59.

² См. предложение не создавать единых государство с населением свыше шести миллионов человек.

^{3*} Жизненно важная точка (лат.).

как ничтожное своекорыстие, участие в прибыли акционерного общества. Непредвзятые потомки перестанут порицать желание Вагнера видеть великую Германию, и в то же самое время не видеть, как предадут малую Германию, дом его детства, и будут восхищаться им.

При этом непосредственно политическая часть его credo в то время выражалась в очень общих чертах. Детальное рассмотрение его политических и социальных взглядов будет приведено во второй половине этого параграфа и в третьем параграфе этой главы.

О нравственном мужестве Вагнера говорит то, что он защищал свои мнения публично. Кроме того, «шутовство» 1849 года предоставляет нам множество превосходных доказательств его мужской отваги, *физического* мужества. Вагнер на деле не участвовал в сражении — это совершенно верно, но утверждают, что он занимался ночным подвозом боеприпасов, доставлявшихся из глубины страны, и это занятие подвергало его жизнь серьезной опасности. Еще один факт, основывающийся на более авторитетном свидетельстве, говорит о дерзости, которую вообще можно понять только как сочетание гения с необычайным мужеством. Издатель Р. Ремплер вспоминает, как при известии о предстоящем вступлении прусских войск в Дрезден, он должен был по приказу Вагнера напечатать примерно на сотне полосок бумаги большими буквами слова «Вы с нами, против иностранных войск?». Стремясь узнать, что же капельмейстер придворного театра собирается с ними делать, г-н Ремплер по исполнению заказа последовал за ним. К его величайшему изумлению, Вагнер вскарабкался на баррикады и принялся раздавать полоски солдатам, осаждавшим Дрезден! После того, как он раздал их тем войскам, что находились на Schlossplatz, он направился к войскам, расположившимся на Brühl'sche Terrasse, и г-н Ремплер потерял его из вида. «Просто чудо, что в ходе своих действий он не был захвачен в плен и, может быть, застрелен насмерть, поскольку в то время жизнь человеческая была очень дешевой», — прибавляет свидетель этого дерзкого и безрассудного поступ-

ка.¹ Когда просто рассматриваешь то, что случилось, а затем читаешь описания нрава офицеров и солдат того времени, которые забивали пленников в цепях прикладами мушкетов за одно неосторожно вырвавшееся слово, приходится согласиться: это — почти что чудо. И объяснить его можно только магическим очарованием его великой личности. Как бы то ни было, одна эта история, какой бы маловажной она ни была сама по себе, доказывает, что человек, которого так часто упрекают в бесславном бегстве, был настоящим героем, *sans peur et sans reproche*,^{2*} героем, который сознавая, что он станет хорошей мишенью, отважился безоружным, при свете ясного дня, предстать перед строем своих врагов.

Опыт тех дней позволяет нам утверждать, что Вагнер обладал еще одним качеством, может быть, самой замечательной человеческой добродетелью: стремлением заступаться за слабых в борьбе с сильными. «Только сраженный, но не победоносный, герой вызывает наше сочувствие» (X, 317), — написал Вагнер тридцать лет спустя. Конечно же, с политической точки зрения это сомнительная тенденция, которая ошибочно была принята многими благородными душами за «шутовство», но сама по себе она привлекла к Вагнеру все пылкие сердца.

Но самое важное еще предстоит упомянуть. Кроме политических взглядов и этих свойств характера, в поведении Вагнера в то время проявляется важнейшая черта всего его существа, к которой я часто привлекал внимание в очерке его жизни и к которой я постоянно буду возвращаться, а именно вера в немецкий гений. Сквозь все разочарования семидесятилетней жизни пронес Вагнер эту веру. И в 1848—1849 годах мы тоже видим, как он взывает к Королевскому Величеству, полагаясь на немецкий гений, а во имя своего народа — к фрайхерру фон Лютихау, чтобы посвятить его в «гнетущие

¹ Из «Australian Calendar» Путтманна на 1890 год — перепечатано в «Musikalisches Wochenblatt» от 28 июня 1894 года. Ремплер эмигрировал в Мельбурн после революции и умер там в 1892 году.

^{2*} Без страха и упрека (фр.).

душу ужасные предчувствия» будущего народа, и к министру культов Мартину Оберлендеру со своей схемой возведения немецкого народного театра, и к членам Vaterlandsverein, чужим для него людям, «чтобы отвратить их при помощи интеллекта и умеренности от грубых выходок», к членам Франкфуртской национальной ассамблеи, потому что «патриотическая тревога» привела его к предчувствию «большого несчастья» (письмо профессору Вигарду), к саксонским солдатам, которые вполне могли бы пристрелить его. Позднее Вагнер писал Улигу об этом времени: «Нам казалось, что достижение блага зависит только от нашей воли». Такую уверенность, может быть, можно назвать «наивной», но в такого рода наивности всегда присутствует нечто величественное. И здесь снова я не могу удержаться от искушения процитировать великого и мудрого Гёте: «Человека действия в первую очередь должна интересовать правильность его действий, вопрос о том, будет ли при этом достигнута правая цель, не должен занимать его» (Максимы и рефлексии, 246).

В этом желании действовать правильно, в этой вере у Вагнера проявляется не только величие, но и отчетливо выраженная истина. Кто оказался правым, «революционер» Вагнер или его неутомимый преследователь граф Бейст? Стоит рассмотреть это вопрос чуть более подробно, поскольку в нем «практичный политик» противопоставлен «непрактичному мечтателю».

Через месяц после майских дней 1849 года Вагнер жаловался Ференцу Листу на клеветнические обвинения, целью которых было «представить меня в глазах болванов куда серьезнее участвовавшим в восстании, чем на самом деле» (письмо Листу от 19 июня 1849 года).¹ Его положение становится затруднительным, тем не менее он думает: «Публично объяс-

¹ Достойно упоминания то, что в точности те же стремления в моде среди тех же самых «подонков дрезденского дна» (используя выражение Вагнера) и сегодня, по прошествии почти половины века. Пусть на это паяются «глаза болванов»!

няться — только опозориться, покажется, будто я оправдываюсь, а оправдать меня сможет только — в истинном смысле — время и моя жизнь, а не публичное объяснение в нынешнем сомнительном положении дел, а уж в моих стесненных обстоятельствах оно показалось бы подлым и трусливым». Гордые мужские слова! «Оправдать меня может только время и моя жизнь», и все. Действительное значение участия Вагнера в движении 1848—1849 годов не могло и не может по сей день быть обнаружено путем кропотливого исследования под микроскопом тысяч и тысяч деталей, свидетельства за и против более чем противоречивы, только время и жизнь Вагнера могут что-то сообщить нам об этом. Его жизнь во всей полноте открывается перед нами; поистине, Вагнер мог сказать словами Ганса Сакса: «Свидетель, думаю, был выбран хорошо». А время в своем вечном движении на этом коротком отрезке «оправдало» многое из того, о чем говорил и что делал Вагнер, оно многими разными способами подтвердило его правоту, так что пора и нам честь знать с нашей пустопорожней болтовней о «простительных ошибках великого художника» и обо всех прочих обыкновенных пошлостях.

Невозможно отрицать, что Вагнер не обладал способностью к политике в узком смысле слова. Здесь покоится изначальный непреодолимый антагонизм между художником и политическим умом. Сам Вагнер очень быстро увидел это, сразу же после майских событий он пишет: «Каждый чувствительный человек должен сам понимать, что в особенности теперь, после полученного в ходе восстания опыта, для меня невозможно более принимать участие в любом политическом движении» (L, I, 27). В дальнейшем он думал, что «политика сравнительно бесплодна» (X, 336). «Политический человек отвратителен», — пишет он Листу в январе 1852 года (L, I, 164). В сам год революции, 1849-й, он говорит: «Во всем, что я делаю и думаю, я обыкновенный художник, просто и полностью художник, должен ли я в таком случае бросаться в современную общественную жизнь? Как художник я не смогу войти в нее, а вступить в нее в качестве политика — да хранит меня от этого Бог!» (L,

I, 41). Этим я не намереваюсь утверждать, что у него не было политических воззрений в более широком смысле, влечений человека, чье сердце бьется в лад и с сердцем целого народа и с бодростью жизнерадостного и творческого темперамента. Может быть, сравнение поможет пояснить, кто же из двух «оправдан временем и жизнью»: государственный Бейст или художник Вагнер?

Граф Бейст был выдающимся государственным деятелем, и никто, по-видимому, не отрицает, что разным монархам, в правление которых он имел честь служить, служил он верно, добросовестно и так хорошо, как только мог. Но я спрашиваю: кто оправдан временем и жизнью? — Человек, никогда не терявший веры в немецкий гений, человек, отвергший gloire^{1*} Парижа, зная, что он — «самый немецкий из всех немецких художников», человек, который в ссылке работал на неувыдающую славу Германии, который, невольно вновь связавшись с политикой (в Мюнхене), стремился только к истинному величию Германии и предпочел рискнуть своим будущим, но не предать святое дело своего народа, автор стихотворений «Немецкой армии под Парижем» и «Да здравствует император Вильгельм», человек, который аплодировал «потрясающей смелости» могучего немецкого государственного мужа Бисмарка (IX, 381), человек, непоколебимую веру которого в немецкий гений немецкий народ оправдал подвигами своей армии и который тогда, и никак не ранее, воздвиг храм немецкого искусства? Или этот, другой человек, позволивший многим лучшим сынам Германии томиться в тюрьме, им, которые позднее, на службе правительству или в иных ситуациях, проявили свои выдающиеся способности, человек, который изгонял из Германии немецкое искусство, страдавшее от того, что приходилось рассчитывать на покровительство Наполеона, и воодушевлявший и защищавший иностранное искусство в Германии, человек, который тщетно боролся против превращения Германии в могучую мировую Державу, который шел от од-

^{1*} Слава (фр.).

ного поражения к другому, который, когда вновь, как феникс из пепла, возродилась священная Империя германской нации, удалился, охваченный злобной ненавистью, в отдаленную провинцию, отпавшую от Германии и ставшую добычей славян и мадьяров, и который в бессильной жажде мести пытался, распространяя поклепы из своего предательского гнезда, запятнать память тех великих немцев, которые доверяли гению своего народа?¹ Кто из них, спрашиваю я, оправдан своей жизнью? Кто из них оправдан временем?

Задать этот вопрос — значит дать на него ответ. И одного этого примера достаточно, чтобы показать, что, не называя Вагнера политиком, мы, конечно же, не можем оправдать тех, кто отказывается признать за ним политические прозрения.

Вагнера невозможно назвать политиком, поскольку он не признавал способы и средства достижения ближайшей политической цели, определенные особыми обстоятельствами, ведь такова задача политика. Вагнер слишком доверял другим; когда он брался за политику, он обнаруживал, что он сам — согласно его собственному признанию — серьезно ошибается, рассматривая *мир* (II, 2); его поэтическое воображение создавало таких людей, которые встречаются редко, он создавал их по своему образу и подобию. Первая и самая безошибочная отличительная черта политика — это сила, позволяющая трезво судить о существующих отношениях, верная оценка людей в соответствии с их — обыкновенно весьма ничтожными — способностями. Поэтому Шопенгауэр совершенно прав, утверждая, что говорить о политическом *гении* смешно, даже если политик становится всемирно-исторической фигурой. Поуп говорит даже, что избыток ума — недостаток для государственного деятеля, для того чтобы сделать что-нибудь великое, государственному деятелю достаточно обладать выдающимися свойствами характера. Не следует ожидать от гения, что он будет обладать талантом к политике в узком и строгом смысле слова — т. е. особой мудростью государственного

¹ См. первую главу, параграф 1, раздел 4.

деятеля, это было бы нелепо. Обладал же Вагнер качеством, выразительное название которого отчеканил Гёте: даром «понимать волю народности» («den Willen der Volkheit zu vernehmen»). Вагнер выразил то же самое — хотя с совершенно другой целью, — когда сказал: «Поэт — это тот, кто знает то, чего мы не сознаем», ибо вся народность, вместе с ее исполнительным органом, государственным деятелем, бессознательно движется к своим целям. Эмпирический философ Герберт Спенсер, обнаружил к своему удивлению, что в любую эру законы государства в общем вызывают к жизни то, что никак не согласуется с намерениями законодателя и всегда непредсказуемо, и рекомендовал политикам проявлять «невомутимость философа и энергию филантропа»; поэт Рихард Вагнер рассматривал действия государственного деятеля как «насильственные, но неизменно бесплодные» (X, 326). В действительности ошибаются не законы, а только их авторы, которые, однако, так же необходимы, как пахота для полей, если воле народа предстоит когда-либо претвориться в реальность. Тогда поэт — единственный знаток того, чего мы не сознаем. Если его сердце бьется в гармонии с сердцами его соотечественников, как было с Вагнером, он увидит то, чего не видит никто, он — пророк, распознающий будущее (V, 94).

Мы видим тогда, что даже хотя мы описываем гений Рихарда Вагнера как решительно *неполитический*, даже хотя такой человек почти по необходимости прямо совершает *dumme Streiche*, когда спускается со своего возвышенного уровня к тривиальностям повседневной жизни, то, что он чувствует и чему он учит, должно быть тем не менее весьма интересным для политика. Именно в таком гении воля народности, «воля, которую никогда не высказывают массы» (Гёте), выражает себя в словах.

Поэтому у нас есть все основания уделить почтительное внимание высказываниям Вагнера о политике его родины и о механике человеческого общества.

Из всего этого становится ясно, что политическими взглядами Вагнера можно наслаждаться только когда они рассматриваются с высшей точки зрения по сравнению с точкой зрения повседневной политики. Прямо в год революции он пишет Листу: «В действительности у меня на уме совсем другое, а вовсе не глупые злободневные политические вопросы» (L, I, 38), а в его эссе «О государстве и религии», написанном в 1864 году, он говорит: «Конечно же, для моего исследования характерно то, что я никогда не опускался в область собственно политического, особенно в область современной политики, которая, несмотря на остроту ситуации, никогда не трогала меня, да и я ее не трогал» (VIII, 8). Естественно, что при этих условиях сама политическая декларация Вагнера, его речь в Vaterlandsverein, была понята неверно всеми, королем и народом, и демократами, и монархистами. Не лучше обстояло дело и с его позднейшими высказываниями. Его не понимали и не могли понять. Но сегодня нам следует решить, хотим ли мы понять его. Нижеследующее можно рассматривать просто как руководство к пониманию его взглядов.

Каковы главные политические идеи Вагнера?

Прежде чем я смогу ответить на этот вопрос, я должен привлечь внимание читателя к одному важному обстоятельству, которое поможет нам понять все, что последует ниже.

Учение Вагнера — не только о политике, но и обо всем остальном — содержит положения, которые, на первый взгляд, прямо противоречат друг другу. Как объяснить этот факт, сбивший с толку столь многих?

В целой природе логике не нашлось иного места, кроме человеческого мозга. Однако чувства человечества по меньшей мере не всегда согласуются с логическими законами мысли индивида. Человек — неотъемлемая часть природы и его действия (когда мы рассматриваем их в общих чертах) согласуются с много более широкими законами, чем те, что лежат в узких рамках церебральных функций. По этой причине во-

ля человечества крайне противоречива, она, как мы говорим, «безрассудна», но ее можно точно так же привести в согласие с природой. Народность желает иметь (как замечает Гёте) одновременно «классицизм и романтизм, свободу торговли и контроль гильдий, объединение и разделение земельных владений», а я мог бы добавить: порядок и свободу, досуг и работу и т. д. Государственная организация, однако, может действовать только опираясь на точную логику, т. е. должна быть односторонней. Вот в этом и заключается истина замечания Поупа о том, что государственный деятель должен быть не слишком умным. Это верно в том смысле, что государственный деятель, каким бы проницательным он ни был, должен по необходимости рассматривать только один предмет, не обращая внимания даже на более широкие следствия своих собственных действий. Полное оправдание этой односторонности, без которой ничего не добьешься, применяя логические рассуждения к человечеству, очень ясно видел Вагнер, он писал: «Быть политиком — значит, как показывает мой нынешний опыт, рассматривать только то, что непосредственно возможно, потому что только таким путем можно добиться успеха, а без успеха политические стремления превращаются в полную чепуху» (письмо Рекелю от 6 марта 1862 года). Но гений поэта ищет чего-то гораздо более глубокого, чем непосредственно возможное, он схватывает необходимое, общую нужду, из которой истекают стремление удовлетворить действительные нужды людей, причем «лишь сообща они могут удовлетворить это стремление»^{1*} (см.: Произведение искусства будущего, III, 60, 188). Гений выражает то, что не логично, противоречиво, но истинно, ту подпочву, из которой вырастают все человеческие чувства и действия. И просто потому что он поступает так, потому что он вообще аполитичен, потому что гений не сочувствует ни одинокому индивиду, ни одному классу или партии, но всей народности, потому что он, так сказать, микрокосм, или по меньшей мере *микродем*, по-

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 248.

тому что он дает слово тому, что народность чувствует, но не может выразить, потому мнения и высказывания творческого гения всегда и без исключений неизбежно содержат необъяснимые противоречия. Вагнер отнюдь не одинок. Быть может, величайшим примером противоречия внутри единства был бы Гёте, но все великие художники одинаковы.¹ Только практический промышленный Циклоп видит мир одним глазом, у людей и у гения их два.

Поэтому мы встретим поразительные, я бы сказал *пластические*, противоречия повсюду в творчестве Вагнера, особенно в его фундаментальных политических идеях.²

Когда мы признаем, что поэт — не раб логики, но священнослужитель истины и что как таковой он располагает привилегией выражать с возвышенным безучастием противоречия, возникающие в самой природе, и применять их в соответствии с высшим правосудием, только тогда и не раньше можем мы получить выгоду от тщательного рассмотрения его учения, к которому мы теперь перейдем в этом и следующих параграфах.

* * *

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении политики Вагнера, — это ее подчеркнуто *немецкий* характер.

Правда, сначала Вагнер разделял модные во времена революции понятия о братстве народов — особенно о братстве с врагами христианства — которые сами были не чем иным, как наследием христианства, подвергавшегося атакам со всех сторон. Вовсе не удивительно, что пламенный художник незамедлительно ввязался в исследование вопроса о расах, коль

¹ И не только художники, но все действительно великие люди. Ни в ком не найти столько кричащих противоречий, как в Мартине Лютере.

² Но предположение (делающиеся многими авторами), что такой ум мог выдвинуть противоречивые бессмысленные положения в силу недостатка разума или тщательного рассмотрения, куда более наивно, чем (согласно некоторым авторам) самые дерзкие мечты великого поэта.

скоро мудрейшие люди его времени во главе с Гумбольдтом заявляли, что не бывает благородных и низменных рас. Позднее он научился смотреть глубже и обнаружил, что существует различие способностей разных рас, которое невозможно отрицать. Презрев научный догматизм, он признал качественное превосходство индогерманской расы, но сердце его по-прежнему вмещало все разнообразие человечества, он и во второй половине жизни мечтал о славе своего немецкого отечества не для того, чтобы оно правила миром, но для того, чтобы оно облагородило и очистило мир (X, 173), и уж конечно все это не позволяет нам приписывать ему радикальные космополитические тенденции!

Уже здесь склоняют его каждое в свою сторону два очевидно противоречивых чувства: Вагнер был немцем в исключительном и подчеркнуто патриотическом смысле слова, но в то же самое время его интересы были универсальными и включали в себя интересы всех людей в истинно христианском духе.

Но особенно следует подчеркнуть, что Вагнер никогда, даже во время революции, не присоединялся к стандарту «интернационализма». В работе «Произведение искусства будущего» он и в самом деле отличает друг от друга «в истории развития человечества... два основных момента: *родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный*»^{1*} (III, 75). Но он признает ценность родового и национального с «восторженным порывом». Упрек, который Вагнер делает нашим современным государствам в том же самом эссе, заключается в том, что в значительной степени они не покоятся на родовом и национальном основании, но представляют собой противоестественную совокупность людей, результат внешнего произвола, в особенности династических интересов (III, 199). И хотя авторы, которым он доверял, завели его на ложный путь предположения о том, что родовое и национальное развитие в наши дни будто бы завершилось вообще, следует помнить, что в то время (1849 год)

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 159.

этот вопрос не привлекал его внимания, что, напротив, он едва коснулся его в области теории, и что прежде всего его практические действия и чувства были расовыми и национальными! Вот что важно.

В знаменитой речи в демократическом Vaterlandverein 14 июня 1848 года Вагнер (непрактичный мечтатель!) требует создания германских колоний и выражается почти шовинистически: «Мы сделаем это лучше, чем испанцы, для которых Новый Свет был бойней, устроенной священниками, иначе, чем англичане, для которых он был кубышкой торговцев. Мы сделаем это на немецкий лад, и сделаем это благородно».¹ В этой самой речи Вагнер выражает свое неодобрение по отношению к требованию людей сорок восьмого создать «конституционную монархию на широчайшем демократическом основании», потому что эта концепция монархии — иностранная, «не-немецкая идея». Читая эти слова, уже не сомневаешься в его откровенном «родовом и национальном» чувстве, даже в то время, когда ему казалось, что он верует в будущность сверхнационального развития. В дальнейших доказательствах, однако, недостатка нет.

«Лознгрин» — «немецкой земле и немецкому мечу» — был создан в 1847 году, патриотическая статья «Вибелунги» — в 1848—1849 годах, статья «Образ немецкого народного театра» — в 1848 году (переработана в 1850 году). В том же самом, 1850 году, в августе, всего лишь через десять месяцев по завершении произведения, в котором он говорил о *сверхнациональном и универсальном* развитии, Вагнер написал «Еврейство в музыке». Вопрос расы уже привлек его всестороннее внимание, он уже не инстинктивно, но сознательно был немцем и начал войну против всего не-немецкого в его народе и в искусстве его народа. Он оставался стойким и верным глубокой истине, которую он увидел, за это он сражался и страдал, о чем я подробнее расскажу в третьем параграфе этой главы.

¹ Колониальная идея занимала Вагнера на протяжении всей его жизни. См., напр.: «Религия и искусство» (X, 311).

С тех пор он мужественно боролся за германизм не только против посягательств евреев, но также и против иностранных влияний, — в общем, против всего не-немецкого. Этим он тогда навлек на себя ненависть всех прочих наций, но теперь, когда воплощенный в его искусстве германизм восторжествовал повсюду, ему принадлежит всемирная слава одного из первых защитников и выразителей особенных немецких качеств. Это, однако, настолько широко признано, что мне не нужно приводить особые примеры, так что я перейду к предметам, не столь хорошо известным.

Для того чтобы резко и живо обрисовать читателю взгляды этого немца на государство и общество, я сразу назову два фундаментальных противоречия, направляющих его политическую мысль с начала и до конца, все прочее следует само собой, и отдельные детали, которые кажутся противоречивыми, больше уже не будут озадачивающими, но почти естественными, мы увидим в этом не слабость нелогичности, но следствие органического единства его мировоззрения.

1. *Монархию* Вагнер всегда считал неподвижным центром всей общественной организации, — *bonâ fide*¹* монархию, т. е. управление одного человека, которую не следует путать с «абсолютной монархией» из теории государства и права, вот почему Вагнер, твердо поддерживая монархию, без усталы боролся за свободу индивида. Отсюда первое противоречие: *монархия* — свободный народ.²

2. *Религия* для внутренней жизни Вагнера означала то же, что королевская власть — для внешней. Даже в те годы (скажем, с 1849 по 1852 год), когда Вагнер был откровенно враждебен традиционному христианству, он не написал ни одной работы, где не говорилось бы, что религия как источник всего искусства — это основание «истинного человеческого достоин-

¹* Добросовестная (лат.).

² Мы увидим далее, что эту формулу следует перевернуть: свободный суверен — абсолютный народ. Только в этой двойной форме появляется полный смысл.

ства» и т. д. С другой стороны, *церкви* и превращение откровения в неизменные догматы, хотя в общем и рассматриваются Вагнером с глубочайшим уважением и часто дают возможность написать блестящие отступления, откровенно чужды ему, так что можно прочесть все его работы, так и не обнаружив, к какой христианской «секте» он принадлежит; ни его учения, ни его сочинения не оправдали бы притязания ни одной из них на то, чтобы считать его своим прихожанином. Поэтому второе противоречие, хотя оно и было выражено лишь несколько раз, всегда связывается с его творчеством — с *антагонизмом между религией и церковью*.

В первом противоречии присутствует единство двух тезисов, рассматривая которые, трезвый рассудок сперва не может постичь, как они могут существовать вместе одновременно; во втором, *per contra*,^{1*} два тезиса, которые обычно считаются взаимозависимыми, противопоставлены один другому.

Поскольку этот параграф посвящен только политике в узком смысле слова, я могу добавить о религии совсем немного и сразу завершить ее обсуждение, чтобы затем перейти к моему главному предмету. Более подробное обсуждение религии содержится в параграфе, посвященном перерождению. Но здесь я обязан также подчеркнуть определенное отношение Вагнера к этому вопросу и представить это решение в истинном свете по причине его фундаментальной важности для устройства человеческого общества. Наиболее показательными были его высказывания революционных времен.

Коль скоро Вагнер в речи, произнесенной в *Vaterlandsverein*, единственной своей политической речи, выступал за очень серьезное исправление институтов нашего общества и в частности требовал отмены аристократии, он приобрел репутацию «кроваво-красного». На чем же основывались его надежды на будущее? На парламентах? На правах человека или еще чем-то подобном? Нет, на Боге! «Господь просветит нас, и мы найдем законы применения принципов в жизни!». Дерзновенная вера,

^{1*} Напротив (лат.).

выраженная в этих словах, достойна Лютера. И в той же самой речи он продолжает утверждать, что его цель — «исполнение чистого учения Христа», и говорит о «Божественном вмешательстве» в миссию короля. Усомниться в его глубоко религиозном темпераменте могут заставить разве что невежество или злоба. Взгляды Вагнера на значение религии никогда не изменялись. В его литературных произведениях, написанных в Цюрихе, Мюнхене и Байройте мы всегда обнаруживаем одну и ту же точку зрения: искусство и религия в некотором смысле обуславливают друг друга, ни одно ни другое не могут процветать друг без друга, и путь человечества к лучшему и прекраснейшему будущему зависит от благополучия обоих.

Но, с другой стороны, противоречия, к которым я привлек внимание ранее и одно из которых, может быть, правильнее описать как любовь к религии — неприязнь к священникам, — позволяют легко понять и частые атаки Вагнера на церковь, и особенно то, что из всех видов лицемерия более всего он ненавидел религиозное лицемерие. Он весьма метко сказал: «Что ж до религии, то ее немцы воспринимают очень серьезно» (Что такое «немецкое»? X, 63). Очень скоро Вагнер понял и принял, что в своих ранних литературных сочинениях¹ он писал о христианстве несправедливо и ограниченно, поскольку думал единственно и исключительно об одном лишь *злоупотреблении* откровением, используемым для мирских целей (VIII, 28). Как и в расовом вопросе, сперва он чрезмерно доверял руководству людей, которые увели его прочь от его собственного безопасного пути, христианство и жречество казались ему в то время синонимами (E, 40). Но двадцать лет спустя он включил эти литературные произведения в неизмененном виде в собрание сочинений, и это доказывает, что свое мнение он считал не ошибочным, но лишь односторонним, временным затмением, вызванным опрометчивым суждением (E, 90), которое рассмотрение всего дела его жизни сразу же показало в истинном

¹ В статьях «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», «Искусство и климат», все они написаны в 1849—1850 годах.

свете. На самом деле «Искусство и революцию» Вагнера можно считать трактатом против лицемерия, которое подвергается бичеванию во всех его разнообразных формах — как лицемерие государства, поэзии, драмы, церкви, патриотизма, «чести» и т. д. В то время в сердце Вагнера начиналось восстание, о необходимости которого говорил Карлейль, восстание, вызванное отвращением ко лживым правителям и лживым учителям. Многим, встречавшимся в то время с Вагнером лично, «он казался посланником гнева, пришедшим разоблачить грех лицемерия» (U, 173). И поистине, человек, чувствовавший религию не так глубоко, как он, не так твердо убежденный, что «только религия приводит к истинно человеческому достоинству» (VIII, 26), никогда не позволил бы себе увлечься настолько, чтобы сказать, что церковь «публично выставила себя лживой и лицемерной»^{1*} (III, 22). Не истину ли он высказывает, когда пишет: «В угоду богатым Бог стал индустрией... наш Бог — это золото, наша религия — нажива»^{2*} (III, 32—34)? И не он ли в том же самом месте взывает к другой, *истинной* религии, которая не будет религией денег, правящей религией эгоизма (III, 33, 77, 145 и т. д.)? Не он ли говорит: «Произведение искусства — это живое воплощение религии»^{3*} (III, 77)? Разве не он пишет в 1848 году «Иисуса из Назарета», прославление божественной личности Спасителя?⁴ И разве завершающие слова «Искусства и революции», обращение к «Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту вселяющего радость и бодрость величия»,^{5*} не буквальное пророческое послание, содержащее великие мысли, которые Вагнер развернул через тридцать лет в прославленное эссе «Религия и искусство» (Христос и Аполлон)?

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 116.

^{2*} Там же. С. 125, 127.

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 161.

⁴ См. третью главу, параграф 2 и книгу аббата Эбера «Le Sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner» (Paris, 1895).

^{5*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 141.

С другой стороны, не стоит забывать, что позднее, когда Вагнер самым справедливым образом говорил о христианстве в его историческом аспекте, в самый истинный, самый глубокий дух которого он был посвящен Шопенгауэром, он без устали разоблачал «посев лжи»; всего лишь за несколько дней до смерти он приводил церковь как «ужасный предостерегающий пример» (письмо от 31 января 1883 года, X, 416). В каком смысле следует понимать все это, становится ясным из другого письма, написанного в 1880 году: «Мы без колебания отбрасываем церковь, священство и все исторические проявления христианства, для того чтобы обрести того Христа, которого мы хотели бы сохранить в полной чистоте» (см.: Wagner Lexicon, 941).

Поэтому совершенно верно, что Вагнер в любой период своей жизни учил, что вера в Бога и религия — незаменимые основания общественной жизни. На самом деле взгляды, которые он выражал в период революции, едва ли возможно понять, если мы не позволим себе — по крайней мере в воображении — отдаться на волю вздымающихся волн этого периода бури и натиска. В то время Вагнеру хотелось считать государство простым заместителем, существование которого оправдано только недостатками нашей религии, в своей душе он лелеял идеал: *одна религия и никакого государства* (1851, IV, 91). И хотя он вскоре отказался от таких крайних взглядов, эта формула исходила прямо из его сердца. Перед невозможностью ее претворения в жизнь он бессилён — но кто знает? Может быть, она лучше любой другой выражала то, что он чувствовал вплоть до самой смерти.

«Абсолютный монарх — свободный народ» — вот что я считаю политическим кредо Вагнера в самой краткой форме. Вплоть до тридцать пятого года жизни политические вопросы не слишком тревожили его, но как только они привлекли его внимание, он предложил эти два тезиса и вплоть до конца жизни они образовывали ядро его воззрений на государство.

Прежде всего прочего я должен привлечь внимание к одному обстоятельству: конечно, эти два понятия, абсолютная

монархия — свободный народ, с точки зрения Вагнера, друг другу не противоречат, напротив, он считает их соотносительными. Народ свободен только тогда, когда у него *один* правитель — а не тогда, когда их много. Король — единственный правитель только когда у него нет соперников в благородстве, когда нет необходимости учитывать мнения парламентского большинства и когда он правит свободным, «абсолютным» народом. Прав Вагнер в своих воззрениях или нет — не мое дело. Одно представляется мне бесспорным: то, что он здесь называет «немой волей народности», в первую очередь относится ко всей тевтонской расе. В древних индийских книгах законов читаем: «Создавая царя, чрезмерно великое сущее, мудрецы удерживают в уме оба мира, поскольку они думают, что он станет воплощением закона». Свободные люди под властью одного правителя — такими мы встречаем разные ветви германцев в эпоху переселения народов. Возможно, о том же мечтал и Карл Великий, вот только мечта его выросла до грандиозных размеров; и по сей день соединение веры в короля с непоколебимой любовью к свободе — отличительная черта всех немцев, и на ее основе воздвигнуты особые тевтонские государства. Проще всего осмеять такие мысли, но без идеала во всей предшествующей истории еще не удалось создать ничего великого, и Вагнер следовал счастливому вдохновению, когда в 1848 году пользовался ими «при демонстрации массам и их прозаическим лидерам поэтической картины монархии».¹

В речи в Vaterlandverein Вагнер выступает против конституционной монархии — этого иностранного, не-немецкого понятия. «Каждый шаг на этом демократическом основании оборачивается новой узурпацией власти монарха, т. е. единственного правителя; сам принцип — это надругательство над монархией, которая невозможна ни в какой иной форме, кроме самодержавия, правления одного человека, каждое продвижение в деле конституционализма — оскорбление правящего су-

¹ См. письмо Лютихау, приведенное в факсимиле ниже и перевод письма в Приложении II.

верена, голос, поддерживающий недоверие к монарху... Ложь больше существовать не будет, монархия в смысле правления одного индивида — это ложь, она стала таковой при посредстве конституционализма». Целью всей этой речи, произнесенной в разгар сезона бурь, когда сами основания порядка содрогнулись, было доказательство того, что «король — это священный центр». Таковы были воззрения Вагнера на монархию в самое что ни на есть революционное время. Позднее, в 1864 году, он предложил самое полное выражение своих мыслей по этому поводу в эссе «О государстве и религии». Самый важный абзац приведен здесь факсимиле. Последнее предложение («Истин-

Факсимиле рукописи «О государстве и религии» (VIII, 14)

«Закон, который позволяет обнаружить самую острую нужду и который в то же самое время содержит лучшую защиту стабильности, должен поэтому быть самым совершенным законом государства. Гарантия этого фундаментального закона воплощена в монархе. Нет более важного закона ни в одном государстве, чем тот, что обеспечивает стабильность, делая высочайшую власть наследственной и наделяя ею определенную семью, не смешивая и не соединяя ее с другими. Не было еще на свете конституции, в которой после отмены королевской власти и уничтожения семьи не сочли бы необходимым вновь установить некоторую сходную власть, соблюдающую предосторожности и подчиняющуюся ограничениям, и обыкновенно весьма мало успешную. Королевская власть поэтому в общем остается гарантией стабильности, а истинным идеалом государства становится личность короля».

ным идеалом государства становится личность короля») особенно явно выражает взгляд Вагнера. Слово «Царствование» (Königtum, впервые введенное в немецкий язык Виландом) отдает абстракцией и систематизацией; святой центр государства — это не *царствование*, как писал Вагнер в 1848 году, но личность короля. Эту личность короля Вагнер особенно прославил в «Лоэнгрине» и в (незаконченной) исторической драме «Фридрих Барбаросса», и оба эти произведения написаны во времена революции.

Нет ни малейшего сомнения в том, какими были воззрения Вагнера на монархию. Немногим проще объяснить его концепцию *свободного народа*. Может быть, лучше всего сделать это, попытавшись определить его отношение к разным партиям в современной политической жизни. О себе и тех, кто мыслит вместе с ним, Вагнер говорит: «Мы не принадлежим ни к каким этим [политическим] партиям» (X, 350). Важно понять смысл, в котором он не принадлежал ни к какой партии, ибо это отношение не было результатом негативного отхода от политики, оно стало результатом позитивного убеждения.

Был ли Вагнер, например, консерватором? Правда ли, что в своем так называемом революционном эссе «Искусство и революция» он утверждает, что искусство во времена его процветания всегда было консервативным и снова стало бы таковым (III, 35; V, 43)?¹ Позднее, присущим только ему способом рассматривая не то, что *должно* быть, а то, что *есть*, он высказывает главное положение: немецкое *суть* консервативное (X, 63). Но записать Вагнера в консерваторы значило бы высказать слишком дерзкий парадокс, в общепринятом политическом смысле слова он таковым не был никогда. Неприязнь к аристократии почти необходимо следует из предложения: свободный король — свободный народ. Теряя свою роль в политическом представлении, аристократия больше не относится ни к тому, ни к другому и вскоре успешно осваивает умение грабить средние классы; озабоченная только своими собственными

¹ См. также интересный комментарий (U, 137).

эгоистичными классовыми интересами, она покушается и на права короля, и на права народа. Поэтому в своей речи в Vaterlandsverein Вагнер требует «разрушения последних остатков аристократии» как обязательного условия освобождения монархии. Прошлые заслуги аристократии перед искусством он на деле признает (IV, 280), и впоследствии, в 1865 году, выпускает обращение к немецкой аристократии в эссе «Немецкое искусство и немецкая политика», но даже тогда он считает ее в современном состоянии «почти излишней, даже вредной», и требующей таких жертв, чтобы снова стать достойной старых порядков рыцарства и представить «силу интеллекта и характера» Германии (VIII, 145), что ему самому смешным становится это высказанное *mal à propos*^{1*} предположение (X, 162).

Его отношение к аристократии заслужило ему репутацию либерала, и этому не приходится удивляться. Но он никак эту репутацию не подтверждал, поскольку еще в 1850 году говорил обо всем нашем либерализме как о «не слишком проницательной интеллектуальной игре» (V, 86), и все, что он говорит в своих поздних работах о правлении либерализма, напоминает одно из высказываний Гёте: «Идея не *должна* быть либеральной!».

Утверждение, что Вагнер был, по крайней мере временно, истинным демократом, больше похоже на истину, но только похоже. В речи в Vaterlandsverein он говорит о демократии, «правление народа» названо в ней целью, к которой надо стремиться. Но поскольку вся речь посвящена сохранению наследственной монархии, и в то же время яростным нападкам на конституционализм, демократический элемент в ней весьма сомнителен. Так показалось и членам союза, поскольку «Dresdner Morgenblatt für Unterhaltung und Belehrung» от 18 июня 1848 года утверждает, что его речь привела Вагнера «в довольно-таки напряженные отношения со всеми мнениями и партиями». Истинным демократом Вагнер никогда не был просто потому, что, как говорит он сам, в демократии нет ничего не-

^{1*} Некстати (фр.).

мецкого. «Демократия в Германии — продукт импортный. Она существует только в газетах» (X, 69).

Так не был ли Вагнер *социалистом*? Утверждают, что он таковым и был какое-то время, в революционную эпоху. Но побасенка о Вагнере-социалисте рассеивается словами самого Мастера. В его речи, обращенной к Vaterlandsverein в 1848 году он говорит о коммунизме как о «самым безвкусном и самым бессмысленном из всех учений», и, обращаясь к зараженным социализмом членам Verein, восклицает: «Разве не видите вы, что это учение о математически равном разделении собственности и прибылей есть не что иное, как непродуманная попытка решить проблему, присутствие которой и в самом деле чувствуется, но решение которой невозможно, а потому и мертворожденно». Просто невозможно высказаться яснее! В 1849 году Вагнер говорит, что «людей сбивают с пути теории социалистических доктринеров». В «Опере и драме» (1851) он говорит, что «социалист мучается бесплодными системами»^{1*} (IV, 282). В общем, мы можем положительно сказать, что социалисты как *политическая партия* его симпатии не привлекали никогда. Как вообще мог бы художник испытывать энтузиазм по отношению к партии, превращающей народ в филистимлян в соответствии с идеалами какого-нибудь Лассалья или Маркса?

С другой стороны, при слове «социализм» он никогда не испытывал той тревоги, которую чувствовали многие хорошие люди, для которых «спокойствие и порядок, купленные хотя бы ценою подлого преступления против человеческой природы»^{2*} (IV, 77), — высочайшая мирская ценность. Особенно часто Вагнер упоминает социализм в конце жизни (напр.: IX, 144; X, 270, 309), социалистическое движение представляется ему «по неоспоримым внутренним причинам вполне достойным уважения», а до того он часто говорил о «ярости, которая

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма / Пер. А. Шепелевского, А. Винтера // Вагнер Р. Избранные работы. С. 493.

^{2*} Там же. С. 392.

на самом деле исходит из импульса более глубокого и более благородного» и обосновывает это движение (III, 40). Его отношение к социализму достаточно ясно выражено этими весомыми словами: «Никакая политическая революция сегодня невозможна. В политике никто не открывает глаз, всем известен позор наших политических условий. Смелость стоять на своем этим трусам придает только то, что за ними стоит политический вопрос. Не стоит ожидать появления каких-либо движений, кроме социальных, но совсем не в том смысле, о котором грезят социалисты».¹ Сейчас, когда прошло пятьдесят лет с момента написания этих слов, весь мир приходит к пониманию того, что решительное социалистическое движение должно существовать, да и существует уже, но «совсем не в том смысле, о котором грезят социалисты».

Попытаемся ясно представить себе взгляды Вагнера на социалистическое движение.

«Мое дело — создавать революцию всюду, куда бы я ни пришел!» (U, 20). Эти слова можно считать девизом всей жизни Вагнера. И если кто-то предпочитает называть его *революционером*, против этого сказать нечего — при условии, что мы отметим: даже в период бури и натиска Вагнер никогда не верил в политическую революцию и поэтому никоим образом не может быть назван *политическим* революционером. Вагнер верил в возможность всесторонней и успешной *реформы* только на протяжении очень короткого периода, может быть, лишь нескольких недель в 1848 году. Летом 1849 года он написал «Искусство и революцию», а в сентябре 1850 года он сообщает Улигу, что его подарок выражает «недоверие ко всем реформам и веру в одну лишь Революцию» (U, 58).

Если мы соглашаемся с тем, что термин «революционер» в некоторой степени применим к Вагнеру, хотя и не в ныне принятом очень строгом смысле, читатель должен хорошо понимать, что его участие в политических движениях сороковых не имеет с этим ничего общего. В то время Вагнер, согласно

¹ Из неопубликованного письма 1850 года.

его собственному признанию, «впал в заблуждение и поддался страстям» (L, II, 122), поэтому события тех дней очень ценны для познания его характера (его неустрашимости, его веры в немецкую натуру и т. д.), но не для оценки его социалистических взглядов. Их предельно ясные и детальные выражения следует искать в его литературных произведениях с 1849 года и вплоть до 1883 года. И в свете этих литературных произведений, взятых как единое целое, мы чувствуем невозможным полностью отвергнуть термин *революционер* применительно к Вагнеру.

Но если не политическую, то какую революцию называет *революцией* Вагнер? Он использует это слово для того, чтобы обозначить «Великую Революцию всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию», причем «первым... актом было... разрушение афинского государства»^{1*} (III, 36—38). Более двух тысяч лет, со времен победы «революционного государственного деятеля» Перикла, Европа жила в хаотичном состоянии революции. Настоящее государство, государство наших мечтаний, всегда «представлялось направляющимся к упадку, или, вернее, оно никогда не становилось действительностью»^{2*} (IV, 81), и наша так называемая цивилизация — хаос (IX, 144). Вся наша политическая деятельность, неважно, протекает ли она в реакционной, либеральной, демократической или социалистической форме, поистине *революционна*. «Революция» происходит от *revolutio* и означает «переворот»; разные партии напоминают спицы одного и того же колеса, которое будет вращаться до тех пор, пока есть рабы, чтобы вращать его, и господа, чтобы принуждать их работать. Его эссе «Искусство и революция» на коротких сорока страницах предлагает мастерский набросок этого революционного движения, в которое (по словам Вагнера) все еще вовлечены люди. Невозможно выбрать цитаты из такого короткого произведения, надеемся, вскоре настанут времена, когда каждый

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 129—130.

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 395.

немец оценит произведения Рихарда Вагнера так же высоко, как произведения других народных интеллектуальных героев. Тогда-то он и поймет тот особенный смысл, в котором Вагнер был революционером.

Вагнер стоит на той же почве, что и Шиллер. Шиллер считает государство наших дней временной мерой, Шиллер описывает, как «дух времени колеблется между извращенностью и дикостью, между тем, что противояственно, и тем, что только естественно»,^{1*} Шиллер также ожидает от будущего другого порядка, которого не приходится ожидать от государства дня сегодняшнего, «ибо государство, как оно ныне устроено, само вызвало это зло»,^{2*} и т. д. и т. п. Поэтому «революция человечества» Вагнера — та же самая, что и последовательная смена ненастоящих государств Шиллера, он считает человечество наших дней хаотическим промежуточным состоянием, восходящим к тому моменту, когда началась доктринерская политика, а цель стремлений Шиллера — «чтобы покорность чуждым деспотическим формам уступила место достойной свободе»,^{3*} т. е. конец революции. Не точка зрения на этот вопрос, но лишь способ изложения отличает Вагнера от Шиллера. В «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллер начинает с обращения к Канту, Вагнер — с обращения к греческому искусству; в трактате Шиллера правит философ, в статье Вагнера — художник; Шиллер поэтому бесстрастен и величав, Вагнер пылок и страстен. В высказываниях Шиллера содержится больше неоспоримых истин, но поэтому они абстрактны и их нелегко понять, Вагнер безоглядно односторонний, но более убедительный. Как пример убедительности литературного произведения Вагнера мы приводим здесь факсимиле одного из самых блестящих пассажей «Искусства и революции».^{4*}

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 5. С. 263.

^{2*} Там же. Письмо 7. С. 270.

^{3*} Там же. С. 271.

^{4*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 125—126.

Этот трактат о рабстве достигает кульминации в предложении: «Все люди должны одинаково быть рабами и несчастными, раз все они не могут одинаково быть свободными и счастливыми». Равное распределение собственности Вагнер, как мы видели, отвергает, здесь мы узнаем о том, какое равенство требуется ему вместо этого равенства! Если встать на точку зрения нашего «революционирующего» государства-заместителя и считать его действительным на все времена и достойным сохранения, тогда Вагнер предстанет в виде революционера, но если мы почувствуем с Шиллером, как наше государство «вечно остается чуждым своим гражданам, ибо чувство нигде не может его найти»,^{1*} и что судьба человека — не отвергать себя во имя внешнего предмета, или если придерживаться взгляда Шатобриана — «*Le salariat est la dernière forme de l'esclavage*»,^{2*} тогда Вагнер покажется контрреволюционером (и здесь пластическое противоречие!). Он стремится выйти из тьмы на свет, из хаоса в порядок, из «варварского государственного строя»^{3*} (как назвал его Шиллер) в ясную, чистую воду Природы (Произведение искусства будущего, III, 62).

Многим покажется, будто это — мечтания поэта, великие историки и практически настроенные люди высказывают, однако, удивительно сходные взгляды. Карлейль восклицает: «Тысячелетие анархии, прекратите его, кровь сердец своих пролейте за то, чтобы прекратить его», и называет наше общество «анархия плюс полицейский», а П. Ж. Прудон, один из самых острых умов нашего столетия, на которого в силу непостижимого парадокса навесили устрашающий ярлык анархиста, доказывает полную анархию *существующего* порядка вещей и показывает, что наши конституции — это «легализа-

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 6. С. 267.

^{2*} Наемный труд — последняя форма рабства (фр.).

^{3*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9. С. 275.

ция хаоса», Прудон тоже считает революцию не построением нового порядка насильственными средствами, но «концом анархии».¹

В настоящее время едва ли решишься вслух произнести слово «анархист», для нас это почти что синоним бомбиста, поджигателя и убийцы. Но используя слово в том парадоксальном смысле, в котором оно использовалось пятьдесят лет тому назад, я обнаруживаю множество точек соприкосновения между модусом мышления Вагнера—Шиллера и анархизмом Прудона. В действительности Вагнеру очень нравилось слово «анархия». Он, например, говорит в 1852 году: «Как человеку, методичному до мозга костей, понять мою естественную анархию?» (U, 188). В другом месте он говорит: «Я думаю, лучше содействовать хаосу, чем поддерживать существующие условия» (II, 311), а в сообщении о «Парсифале», написанном в ноябре 1882 года, он провозглашает, что совершенство постановки было следствием «анархии, поскольку всякий делал что хотел, т. е. что и нужно делать». Хотя последнее замечание отчасти сказано ради красного словца, грубо и честно звучит, однако, абзац в конце той же статьи, когда Вагнер почти что словами Прудона говорит о мире наших дней как о «мире убийства и грабежа, организованных и легализованных ложью, обманом и лицемерием» (X, 395). Особенно характерно подчеркнутое внимание к отрицанию. Прудон говорит: «La negation est la condition préalable de l'affirmation».^{2*} Ранее Вагнер писал: «Нет ничего губительнее для счастья человечества, чем безрассудное рвение в изобретении законов, которые управляли бы жизнью будущего»^{3*} (III, 203), а в другом месте замечал, что народу «достаточно при этом знать, чего он не хочет, а этому его учит инстинкт, ему достаточно сделать несуществующим ненужное — уничтожить подлежащее уничтожению — и тогда перед ним предстанет разгадка буду-

¹ См. особенно: *Idée générale de la Révolution*. P. 122, 298.

^{2*} Отрицание — предварительное условие утверждения (фр.).

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 255.

щего».^{1*} ² К ценности этого негативного принципа я еще вернусь в параграфе, посвященном перерождению. Здесь я только отмечу, что именно на это намекал Шиллер, когда говорил о том, что «трусость сердца» — это главная причина того, «отчего мы все еще варвары».^{3*} И мы тоже должны иметь в виду, что это свойство отрицания, эта «смелость», которой требует Шиллер, на протяжении всей жизни Вагнера была не мимолетной прихотью, но одной из самых выдающихся его характеристик. В его первых высказываниях о состоянии общества в Vaterlandsverein он требует освобождения от «презренного металла», и его дерзкое отрицательное требование включает в себя все ничтожество нашего анархического порядка вещей в одном слове. «Наш Бог — это золото, наша религия — нажива»,^{4*} этот Бог и эта религия — отрицательные принципы в творчестве Вагнера. Тридцать лет спустя та же самая мысль возвращается в более глубокой формулировке (такой она представлялась даже и раньше его бессознательному художественному инстинкту в «Кольце Нибелунга»): теперь золото уже не невинный символ обмена, теперь оно проклятие жизни

^{1*} Там же. С. 153.

² Эта мысль прекрасно выражена в раннем фрагменте: «Нам нужно знать только то, что мы не желаем, и мы самопроизвольно по необходимости и довольно уверенно получим то, что и в самом деле желаем, но что мы полностью и ясно не осознавали до тех пор, пока не получили это, поскольку наше состояние, когда мы удалили то, чего не хотели, и есть то, что нам хотелось бы получить. Именно так и действуют люди, и действуют они единственно правильным образом. Вы считаете их несведущими потому, что они не знают, чего хотят. Но чего хотите вы? Можете постичь или вообразить нечто, отличное от того, что реально существует, что поэтому уже достигнуто? Вы можете вообразить это, нарисовать вымышленную картину, но не знать. Только то, чего люди добились, вы можете знать, а до тех пор удовлетворитесь тем, что ясно распознаете то, чего не хотите, отречетесь от того, от чего следует отречься, уничтожите то, что следует уничтожить» (Е, 19—20).

^{3*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 8. С. 273.

^{4*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 127.

без любви (X, 332). К той же категории относится негативная установка Вагнера по отношению к «концепции собственности, просто в том виде, какой она является в себе».¹ Не ради какой-то политической цели, пусть даже хорошо знакомой, но «ради *искусства*, которое мы желаем, мы вынуждены, не поддаваясь обману, рассматривать отвратительную форму нашей внешней и внутренней общественной жизни» (X, 163). Свойство отрицания идет рука об руку с редкостной способностью утверждения, образуя ее часть; именно поэтому у Вагнера такой сильный характер.^{2, 3*}

Значение связи с анархизмом становится вполне очевидным. Она существует только в его негативной установке. Признано, что нынешний мир плох, и это признание представляет собой важнейший пункт его общественного кредо. Никакого другого отношения между Вагнером и анархией не было, нет и не будет. Политический анархист не опирается на Бога, его паролем не может стать «исполнение чистого учения Христа», он не считает монарха «священным центром» государства, не считает он и перерождение первым условием будущего счастья... Прежде всего, анархист прерывает нить истории, и этим наглым поступком он грешит против природы. Вагнер, с другой стороны, хотя и может иногда воспользоваться своей привилегией поэта и оставить настоящее со всеми его возможностями далеко позади, сохраняет верность историческому развитию человеческого рода как своей *alma mater*, здесь его неизменный инстинкт, его великий модус мышления заявляет о себе и вызывает доверие и уважение даже тех мыслящих людей, которые не согласны с ним во всех подробностях. «Будущее мыслимо лишь постольку, поскольку оно обусловлено

¹ См. параграф о перерождении.

² Фейербах высказывает глубокое замечание: «Только тот имеет силу создать *новое*, у кого есть мужество быть абсолютно отрицательным».

^{3*} Фейербах Л. Необходимость реформы философии / Пер. П. С. Попова // Фейербах Л. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1995. Т. 1. С. 64.

прошедшим»,^{1*} — писал Вагнер в 1851 году. А чтобы показать, что в действительности означает такая декларация, сравните, что утверждает в качестве своей цели философ Огюст Конт в 1848 году: «Réorganiser la société sans Dieu ni roi»^{2*} с «верой в Бога и короля», которую в том же году стремился внушить демократическому обществу Вагнер! В одном случае история, в другом — ее нет, в одном случае — мудрость, в другом — глупость.

Часто упускают из виду то, что немецкий поэт-провидец — такой как Шиллер, такой как Рихард Вагнер — много ближе практическому правителю, чем реформист-доктринер такого пошиба, как Ж.-Ж. Руссо или О. Конт.³ Они своим избыточным вниманием к строгой логике и озабоченностью тем, чтобы все математически дедуцировать показывают, как далеки от природы. Политик озабочен одной лишь реальностью, то же самое верно по отношению к поэту с той лишь разницей, что его реальность — высшего порядка. Действительно великий духом политик и действительно гениальный поэт поэтому до некоторой степени дополняют друг друга, противоположностью и того и другого оказывается теоретик, доктринер. Мы не правы, когда изучаем Лассалья, Джона

^{1*} *Вагнер Р.* Опера и драма. С. 492.

^{2*} «Преобразовать общество, не опираясь ни на Бога, ни на короля» (*Конт О.* Общий обзор позитивизма / Пер. И. А. Шапиро. М.: Либроком, 2011. С. 136).

³ Великий Руссо всегда прав, пока он исполняет ту единственную работу, которая ему доступна, работу отрицания и демонстрации того обстоятельства, что наше современное государство — это «un ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et à l'unicité du fort» [какой-то мнимый порядок, «ибо в действительности он нарушает всякий порядок и только усиливает притеснение слабых и беззаконие сильных санкцией общественной власти». — С. Н.], в своей конструктивной работе он немедленно впадает в абсурд (*Руссо Ж.-Ж.* Исповедь / Пер. М. Н. Розанова // *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. С. 285).

Стюарта Милля, Огюста Конта и Маркса, но лишь пожимаем плечами, услышав о политических взглядах Рихарда Вагнера, отказываясь рассматривать их, считая их «мечтами визионера». Именно потому, что поэт что-то видит, его слова заслуживают самого пристального внимания. Ленивы и опасны мечтания людей в состоянии бодрствования и трезвости, когда они ничего не видят, когда при помощи алгебры они рассчитывают, каким мир *должен* быть для того, чтобы согласовываться с разумом.

Я надеюсь, что читатель понял, почему Вагнера нельзя рассматривать как члена определенной политической партии и что он не впадет в заблуждение, на которое Мастер жаловался в начале пятидесятых: демократы обличали его как тайного сторонника аристократии, евреи — как гонителя, князья — как революционера (см.: U, 162). Та же игра продолжается до настоящего времени, непонимание по пятам гонится за Вагнером, не следует ожидать справедливого, достойного и возвышенного понимания человека до тех пор, пока его сочинения и учения не выйдут за пределы узкого круга увлеченных критиков и *literati* и не станут частью интеллектуальной собственности лучших и благороднейших. Тогда все поймут, что политика Вагнера — подготовительная школа его учения о перерождении.

Мы видели, что Вагнер — как всякий рациональный человек — признавал обоснованность и необходимость политики. Но он понимал, что ее сфера влияния очень ограничена, и, в частности, что она не обладает творческой силой. Он отказался верить в то, что политика когда-либо будет способна направлять движение общества, при посредстве *laissez-faire* или при посредстве угнетения. Его пророческий взор ясно увидел это движение в то время, когда разнообразные Меттернихи, Бахи^{1*} и Бейсты не видели вокруг себя ничего, кроме покоя

^{1*} Вероятно, имеется в виду Александр фон Бах (1813—1893) — австрийский юрист и политик.

и порядка, или были самое большое встревожены появлением злодеев, которых они расстреливали или бросали в тюрьму. Вагнер видел в этом конец великой революции человечества, т. е. конец государств-заместителей и к тому же конец политики. Это радовало его сердце художника, поскольку он придерживался убеждения, что «искусство в своей действительной истине невозможно до тех пор, пока существует политика» (письмо Фишеру, U, 285). Никогда не позволяя своей особой немецкой цели исчезнуть из виду, Вагнер стремился увидеть в этом долгожданном «конце политики» желанную возможность развития и сохранения германизма, ибо он говорит: «Кажется, мы, немцы, никогда не станем великими политиками, но, может быть, мы в состоянии стать в чем-то более великими, верно оценив свои способности... в чем-то, при посредстве чего мы созданы быть не властителями в собственном смысле, но теми, кто облагораживает мир» (X, 173). И когда он сам наконец повернулся спиной к политике, признавая ограниченность ее сферы деятельности настоящим, тогда его отношения к политике стали совершенно ясными.

«Там, где государственный человек приходит в отчаяние, там, где у политика опускаются руки, социалист мучается бесплодными системами, где сам философ может только объяснять, но не предвещать, ибо все, что предстоит нам, сможет сказываться только в произвольных явлениях чувственного выражения, которых нельзя себе представить, — там выступает художник, который ясным взором видит образы как они представляются тому стремлению, которое ищет единственной истины — человека!»^{1*} (Опера и драма, 1851, IV, 282).

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 492.

ФИЛОСОФИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

Остается совсем малое число людей, достойным образом общающихся с философией: это либо тот, кто, подвергшись изгнанию, сохранил как человек, получивший хорошее воспитание, благородство своей натуры — а раз уж не будет гибельных влияний, он, естественно, и не бросит философии.^{1*}

Платон. Государство

Публичное положение Вагнера-художника вынудило его решать политические вопросы, но попытка вступить на поле практики закончилась самым ужасным образом и последовавшие за нею долгие годы пришлось провести в изгнании. Принудительное удаление из мира, который он надеялся изменить во имя добра и во благо искусства, предоставило ему досуг и побудительный мотив к глубоким раздумьям о загадке человеческой жизни. Отчаявшись в настоящем, Вагнер обратился к будущему и прошлому. Он полагал, что способен различить в прошлом эпоху, когда искусство было высочайшим моментом человеческой жизни, грядущие дни предлагают истомленному художнику «искупляющую жизнь будущего»^{2*} (IV, 283). Покинув чувственное настоящее, он вступил в мир мысли. Человек, до той поры преследовавший исключительно практические цели и занятый только непосредственно данными вещами, теперь излагает смелую философию истории (Искусство и революция). К «знанию из данных» вскоре прибавляется «знание из принципов»,^{3*} говоря словами Канта. Безошибочное прозрение показывает ему, что хотя любая будущность обусловлена прошлым, никаких выводов от прошлого к будущему сделать

^{1*} Цит. по: *Платон. Государство*. Кн. 6 / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 276.

^{2*} *Вагнер Р.* Опера и драма. С. 492.

^{3*} *Кант И.* Логика / Пер. И. К. Маркова, В. А. Жучкова // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 8. С. 277.

невозможно, и он вынужден основывать свое исследование будущего на *философских* рассуждениях о природе и человечестве, о науке и искусстве (Произведение искусства будущего). Приблизительный набросок этого будущего его мечтаний, однако, не способен удовлетворить художника-творца, который к тому же должен был в последнем произведении в некотором смысле упразднить себя; за этим следует философия совершенной драмы (Опера и драма), из которой каждый художник может вывести неисчерпаемое наставление и в которой снова глубочайшие мысли о государстве и религии, о естественной истории и языке, о прошлом, настоящем и будущем человеческого рода появляются в ошеломляющем изобилии в результате применения особого вагнеровского метода художественного исследования. В последующие годы Вагнер размышлял «о государстве и религии» и родственных темах, «об актерах и певцах» и других предметах, относящихся к драматическому искусству, и особенно о великой проблеме перерождения человеческого рода.

Поэтому если мы в согласии с Кантом будем считать философию не только схоластической дисциплиной, но в особенности расширением наших интересов на все практические заботы мира сего, если мы придерживаемся его взгляда, что «практический философ — наставник мудрости учением и делом — есть философ в собственном смысле»,^{1*} тогда мы должны с самого начала считать все сочинения Рихарда Вагнера философскими произведениями. Вагнер никогда не писал об эстетике искусства, только однажды он, казалось бы, прикоснулся к этому предмету, а именно в «Произведении искусства будущего», в ходе рассуждения о разных отдельных искусствах, и немедленно вызвал многочисленные недоразумения; эстетика — это школьная философия, а то, что предлагает Вагнер, — мирская мудрость. О метафизике в строгом смысле слова он писал лишь однажды, в «Бетховене», — о метафизике музыки, и это было сделано со специальной ссылкой на Шопенгауэра.

^{1*} Там же. С. 279.

Очевидно, что философские взгляды такого человека особенно интересны. Тем не менее они все еще не привлекли к себе того внимания, которого заслуживают. Новизна его точки зрения, большая, чем в каком-либо ином случае, не позволила и не позволяет понять его сочинения и всю его философию. Вагнер рассматривает все разнообразие человеческой жизни с точки зрения поэта. Он считает искусство точным стандартом измерения, биением пульса общества. Сперва он просто стремится к просвещению искусства, но по мере того как он открывает разные фазы публичного искусства, его взгляду открывается вся история человечества.

«Сгущение (Verdichtung) есть дело поэтического (dichtende) понимания»,^{1*} — говорит Вагнер (IV, 100). Он сгущает темные, разрозненные множества событий в пластические картины, нарисованные яркими красками. Говорит ли он о греческой и римской цивилизации, о Средних веках или Возрождении, о мифе, саге, легенде, романе или журналистике, о Шекспире, Корнеле или Гёте, об истории, языке или религии, — Вагнер всегда выражает в нескольких предложениях, а иногда и в одном, квинтэссенцию предмета, превращенную, однако, не в абстрактное понятие, она сгущена до картины и ее легко понять. Таков метод поэта, но, вероятно, никто не разрабатывал его до него так решительно, кроме Гёте, а эллиптический ход мысли не всегда просто проследить. Эллипсисы оправданы созданием картины, но как раз картину многие из нас, привычно разыскивая абстракции, упускают из виду. Больше всего сбивает с толку то, что сочинения Вагнера не подпадают ни под какую общепринятую категорию. Художник считает их слишком философскими, философ — слишком художественными, историк не понимает, что знания великого поэта — это «сжатые факты», и пренебрегает ими, считая их мечтаниями, эстетически образованный мечтатель трусливо трубит отступление, столкнувшись с энергичной волей революционера, желающего все, что угодно, но никак не «l'art pour les artis-

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 408.

tes»,^{1*} и собирающегося с помощью искусства переделать мир. Короче говоря, эти сочинения в некотором отношении достойны подзаголовка книги Ницше: они «для всех и ни для кого». Со временем они станут общей собственностью всех, просто потому, что их цель далеко не злободневна — даже цель тех, которые своим происхождением обязаны кратковременной и давно забытой причине — например «Театр в Цюрихе» и др. Это философские произведения, они содержат философские мысли великого разума.

Я вовсе не стремлюсь разъяснить эти философские взгляды на немногих страницах одной-единственной главы, достойное рассмотрение предмета далеко превысило бы размеры этой книги. Но каждый, кто внимательно прочитает всю эту книгу и тщательно оценит учения Вагнера о перерождении и искусстве, которые будут рассматриваться в следующих параграфах, равно как и параграф об идее Байройта, вне всякого сомнения, получит ясное представление об общем содержании философий Вагнера. В этом параграфе я ограничусь очень узким полем. Не рассматривая «школьную концепцию» философии, которая вообще никуда не ведет, — поскольку Вагнер никогда не имел ничего общего со «школьной философией» — я просто хочу проследить, по возможности вкратце, главные линии философского развития Вагнера. Единственное, чего я хочу добиться, — это ясность. Кант без устали повторяет, что лишь тот, кто думает за себя сам, суть истинный философ, и это скрыто подразумевает, что только тот, кто думает за себя сам, может проследить мысли истинного философа. Но попытка загнать философию Рихарда Вагнера в узкие рамки той или иной секты, становится преступлением против свободной индивидуальности. И все же необходимо наконец рассеять тучи, скрывающие предмет.

Вагнер говорит: «Отличительная особенность поэта — быть зрелым во внутреннем восприятии вещей, а не в сознательном абстрактном знании» (VIII, 10), а в другом месте он жалеет о том, что его сочинениям цюрихского периода присущи «по-

^{1*} Искусство для художников (фр.).

спешность и неясность в использовании философских схем» (III, 4). Эти два замечания явно указывают на трудности, о которых я говорю.

Формирование понятий поэта не согласуется с наблюдением. Конечно, все подобные различия относительны, каждый великий мыслитель — поэт; абстрактное, т. е. словесное познание никогда не будет во всем соответствовать наблюдению феноменов или хотя бы отдаленно походить на него. Это вопрос степени, а поскольку художник по своему темпераменту больше, чем другие мыслители, расположен к наблюдению и меньше к абстрагированию, очевидно, что и несоответствие в этом случае становится более тревожным. Поэтому само это несоответствие было бы источником заблуждения, на что я и обращаю внимание читателя.

Вагнер также признает, что в некоторых его важнейших сочинениях существует неясность в использовании философской схематики, сам автор называет это *путаницей*. Поэтому не только слова неприменимы для той задачи, которую они призваны решить, но и художник, благодаря поспешному использованию первой представившейся ему схемы, схемы Фейербаха, иногда, даже в самых важных местах, использует слова в неверном смысле; его слова, как говорят французы, предают его мысли. Сам он придает много меньшее значение использованию каждого технического термина, чем его читатели, единственной его целью была передача ясной мысли другим, однако они с готовностью воспринимают только техническую сторону рассуждений. Поэтому в сочинениях цюрихского периода содержится второй, весьма обильный источник заблуждений, и я не думаю, что он когда-либо исчезнет, впрочем, как и первый. Однажды Вагнер сказал: «Говорить я могу только в искусстве» (R, 69). В 1856 году ему казалось, что Шопенгауэр «предоставил ему понятия, полностью согласующиеся с наблюдениями», но предположительно очень скоро он обнаружил, что согласие вовсе не было полным. Использование схемы Фейербаха вызвало большую «путаницу», схема Шопенгауэра тоже порой вводила в заблуждение.

Поэтому самое важное, что нам предстоит сделать, — проследить отношение Вагнера к Фейербаху и Шопенгауэру в его существенных чертах. Без этого нам никогда не понять философские взгляды Вагнера. Задача упрощается тем, что никого другого, кроме этих двух, рассматривать не придется. Мы уже отметили, что Вагнер никогда не занимался школьной философией, даже такие имена, как Кант и Гегель, крайне редко упоминаются в его работах, и то только таким образом, что сколько-нибудь близкого знакомства с их сочинениями не потребуется. Но манера заимствования понятий сперва из философии Фейербаха, а затем — Шопенгауэра, представляет собой отличительную черту Вагнера и сама по себе проясняет его философию.

* * *

О философии Гегеля Вагнер говорит, что «она успешно сделала умы немцев настолько неспособными к самому восприятию проблемы философии, что со времен Гегеля единственно истинной философией считается полный отказ от философии» (VIII, 60). Быть может, эти слова выражают личный опыт.

Очевидно, что такой всеобъемлющий ум, как ум Вагнера, чувствует «метафизическую потребность», тем более настоятельную, что потребность, как вполне справедливо заметил Шопенгауэр, «становится совершенно несомненной, по мере того как теряет авторитет вероучение». Художник не сможет ужиться ни с «чистым разумом» Канта, ни тем более с «абсолютным духом» Гегеля, в сочинениях которого почти на каждой странице встречается такое, что способно лишь отвлечь его. Что, например, должен найти художник в таких вот словах: «Чем более образован человек, тем меньше он нуждается в непосредственном созерцании»? Да может ли он согласиться с философом, который утверждает, что «в государстве дух образовывается в прекрасное тело», а об искусстве учит, что «в нем страсти стихают»? И вот художник в тоске и отчаянии обращается, как и многие другие, к тому философу,

который открыто «увидел сущность философии в отрицании философии».¹

В наше время, когда имя Фейербаха почти полностью забыто, а его сочинения кажутся нам такими же нудными и раздражающими, как речи Франкфуртского парламента, нужно серьезное усилие воображения для того, чтобы представить себе ту известность, которой пользовался этот философ во времена немецких революций. Фейербах обязан своей чрезмерной известностью целому комплексу обстоятельств. Одни верили ему потому, что он принадлежал к школе Гегеля, другие — потому, что он выбросил эту самую школу за борт, свободомыслящие аплодировали ему за то, что он разрушал религию, набожные думали — вместе с ним самим, — что его учение выдает в нем теолога, что оно — «истинная философия религии» и «придает религиозный смысл жизни как таковой» (там же), что «философия в качестве философии становится религией».² Бюхнеры, Молешотты и Фогты восславляли его как философа-материалиста, тогда как таких самобытных шопенгауэрианцев, как Юлиус Фрауэнштедт,³ привлекал человек, писавший: «Я полностью согласен с материалистами, оглядываясь назад, но не глядя вперед».⁴ Одно привлекало в Фейербахе представителей всех партий: его безупречная репутация. Он одновременно был эталоном учености, эталоном честности, эталоном бесстрашной любви к истине. Шопенгауэр, возможно, слишком сурово порицал его сочинения, называя их «многословной болтовней», как бы то ни было, и его сочинения, и его жизнь подтверждают, что он вел бескорыстную борьбу за идеал.

К этому честному философу — истинной *gaga avis*^{5*} — теперь обратился Вагнер. В особенности располагало его в Фейербахе то, что, обнаружив, что философия — не более чем скрытая теология, Фейербах отказался от нее, заменив ее кон-

¹ *Feuerbach L. A. Sämmtliche Werke*. VII, 11.

² *Nachlass*, I, 409. Опубликовано Карлом Грюном.

³ Письмо от 2 февраля, I, 300.

⁴ *Nachgelassene Aphorismen* (Grün), II, 308.

^{5*} Редкая птица (*лат.*).

цепцией человечности, в которой Вагнер обнаружил, как ему казалось, «художественного человека» (III, 4). Так он писал в семидесятых, и это не было стремлением просто ретроспективно оправдать свою прежнюю позицию, поскольку 21 ноября 1849 года, т. е. в тот самый месяц, когда он закончил «Произведение искусства будущего», Вагнер писал своему молодому другу Карлу Риттеру: «Философия Фейербаха в конце концов поглощается человеческой природой; в этом ее важность, в особенности — в противоположности абсолютной философии, в которой человеческая природа поглощается философом».¹ Поэтому не философу Фейербаху доверился Вагнер, но *противнику* абстрактной (или, как называл ее Вагнер, абсолютной) философии, философу, стремившемуся соединить свое мышление с человеческой природой. Поэтому отношение Вагнера к Фейербаху подчеркнуто моральное и заключается оно в сочувствии, которое вызывает в нем сознательное стремление Фейербаха к чисто человеческому.

Одно это уже несколько проясняет тот примечательный факт, что в сочинениях Вагнера цюрихского периода встречаются лишь несколько точек соприкосновения с Фейербахом, да и те по природе своей прямо не связаны с философией. Можно упомянуть и другой факт, до сих пор еще не отмечавшийся, а именно — в то время, когда Вагнер писал эти трактаты и использовал схемы Фейербаха, он недостаточно хорошо знал его сочинения. В самом первом письме издателю Виганду^{2*} (от 4 августа 1849 года; ср.: письмо Листу, написанное в тот же день), в письме, приложенном к рукописи «Искусства и революции», Вагнер пишет: «К несчастью, я пока не смог достать какие-нибудь работы Фейербаха, кроме третьего тома, содержащего „Мысли о смерти и бессмертии“».³ Виганд намека не понял;

¹ Неопубликованное письмо, автограф в собственности г-на Альфреда Бове.

^{2*} Вероятно, *Отто Фридрих Виганд* (1795—1870) — известный немецкий издатель и политик.

³ Неопубликованное письмо, автограф в собственности г-на доктора Потпишнегга.

поскольку год спустя, в июне 1850 года, Вагнер просит Улига прислать ему сочинения Фейербаха через Виганда, а 27 июля того же года он повторяет свою просьбу. Задолго до этого опубликовано «Произведение искусства будущего», поэтому мы точно знаем, что в то время, когда Вагнер писал свои первые революционные работы и посвящал «Произведение искусства будущего» Фейербаху, из работ этого философа он знал только тот написанный в юности трактат, который мы упомянули.

С Фейербахом случилось типичное для всей жизни Вагнера происшествие. Он восхищается Фейербахом, принимая его на веру. Поэтическое воображение Мастера, воодушевленное одной из самых ранних и самых блестящих работ философа (*Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*) — трактатом, в котором видны все достоинства и далеко не все недостатки автора, который демонстрирует юмор, остроумие и ученость в коротких статьях и афоризмах и который не вырастает в конструктивное сочинение большого стиля, воспламенил Фейербах, мало чем напоминавший реального отшельника из Брукберга. Были и в фейербаховской «Смерти и бессмертии» мысли, полностью согласующиеся с его собственными, например «Высочайшее сущее: сообщество сущих»; «Смерть, окончательное исполнение любви»; «Художественный гений создает не рассудок, воля и сознание». Его привлекал отказ от недовлительного материализма, «надежда на историческое будущее» и все такое прочее в том же роде.¹ Но и эти мысли в творчестве Вагнера означают настолько иное, включены в настолько иной взгляд на природу вещей, что делать из них вывод о какой бы то ни было зависимости Вагнера от Фейербаха — значит просто играть словами. Вагнер и в самом деле заимствует у Фейербаха не более, чем несколько слов и понятий (*Willkür, Unwillkür, Sinnlichkeit, Not* и т. д.), так мало они выражают истинные мысли Мастера, что позднее (см. введение к томам III и IV его избранных сочинений) он должен объяснять их, для того чтобы предотвратить непрекращающиеся недоразумения. Фейербах

¹ *Feuerbach L. A. Ges. Schr.* III, 3, 16, 50, 55, 301.

также отчасти виновен в яростных нападках на христианскую церковь в «Искусстве и революции», именно в «Мыслях о смерти и бессмертии» Фейербах называет религию «священным осадком первоначальных грубости, варварства и предрассудков человеческой расы», его позднейшие сочинения гораздо более умеренны по тону и он протестует против установки по отношению к религии, рассматривающей ее только как отрицание.¹

Короче говоря, понятия Вагнера не проясняются, а запутываются от сопоставления с Фейербахом, для Вагнера он создал дополнительные трудности выражения, но в целом это влияние не было особенно важным. Благотворное воздействие стимула, который Вагнер получил от Фейербаха, также было незначительным.

Как удачно, однако, то, что Вагнер завершил свои основные сочинения до того, как сумел тщательно изучить настоящую философию Фейербаха. Из письма Рекелю от 25 января 1854 года мы видим, какие губительные следствия могла оказать эта «многословная болтовня» на такой острый ум, и Вагнер здесь приводит пересказ тридцатого и следующих за ним параграфов из «Основных положений философии будущего» Фейербаха. «Истинность есть то же самое, что действительность, чувственность» и «только в ощущении конечное оказывается бесконечным».² Много раз в словах письма Вагнера внезапно сверкает дух художника; и все же мы чувствуем, как нас окружает и удушает свинцовая атмосфера Фейербахова бессилия; и замечание Вагнера, которое вскоре вслед за тем он послал Рекелю, что ранее он был «отчужден от самого себя» (R, 65), очевидно истинно. Но скоро он снова обрел себя, поскольку через несколько недель после письма от января 1854 года, он получил, как «дар Небес в моем одиночестве» (L, II, 45), книгу Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Чары спали.

¹ Feuerbach L. A. Ges. Schr. VII, 361.

² Ibid. II, 321, 323 (Фейербах Л. Основные положения философии будущего / Пер. П. С. Попова // Фейербах Л. Сочинения: в 2 т. Т. 1. С. 127; 128).

О Фейербахе можно было бы сказать и больше, особенно можно было указать на многочисленные точки соприкосновения между ним и Шопенгауэром и те из них, которые усвоил Вагнер. Так что хотя Фейербах чаще всего нападал на Шопенгауэра, работы которого он не изучал вплоть до самого конца жизни и имя которого он так и не научился произносить правильно, он тем не менее мог послужить ступенькой к Шопенгауэру и послужил таковой.¹

Мы вправе допустить, что этот благородный, привлекательный человек имел лишь скоропреходящее влияние на жизнь Вагнера.

Фейербах предоставил Вагнеру формулировки мыслей, Шопенгауэр дал форму. Громадная ученость Фейербаха предоставила Вагнеру материал: строительные камни, кирпичи, булыжники, мраморные глыбы. Шопенгауэр стоит рядом с ним, как архитектор.

Фейербах был протестантским теологом и учеником Гегеля. Несмотря на свободомыслие, он никогда полностью не преодолел узость мышления клирика, теолог-расстрига прилип к нему так же крепко, как стихарь кюре к Эрнесту Ренану.² В нем мы не найдем присущей Канту (великому «абстрактному») склонности к геометрии; несмотря на его непрекращающиеся попытки пустить корни в здоровый эмпиризм, Фейербах продолжает витать в сухом воздухе абстрактной концептуальной философии, просто паразитируя на иссохшем древе гегельянства. Что же касается рационалистической кампании Фей-

¹ В конце жизни Фейербах чувствовал большую близость к Шопенгауэру. В посмертно опубликованном фрагменте «К моральной философии» он пишет: «Шопенгауэр, отличающийся от всех прочих немецких умозрительных философов прямоотой, ясностью и точностью, отвергает пустые моральные принципы других философов, назвав сочувствие основанием морали» (См.: *Grün K. L. Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass*. S. 294); Фейербах даже присваивает себе титул пессимиста (S. 320).

² Макс Штирнер превосходно показал в «Единственном и его собственности», что Фейербах предоставляет только *теологическое* освобождение от теологии и религии.

ербаха против церкви, она похожа на кампанию демократов сорок восьмого против королевской власти: ничтожные мысли, ничтожные средства, ничтожные результаты. С другой стороны, Шопенгауэр, начиная с предпосылки «Вся истина и вся мудрость заключаются в наблюдении», совершает революцию в самих основаниях философии. Его смелость поистине проявляется в наступлении на источник всего рационализма, благочестивого или свободомыслящего, реакционного или революционного, иными словами, она состояла в провозглашении подчинения разума — воле, абстрактного знания — восприятию. Личность Шопенгауэра служит примером высказывания Канта «Немецкий гений смотрит в корень». С безошибочным инстинктом, напоминающим инстинкт дерева, Шопенгауэр избегал любой бесплодной почвы и посылал свои корни в поисках питания только в лучшие почвы, но во все лучшие; христианство, древнеарийская религиозная философия Индии, все разнообразие человеческого искусства от Фидия до Бетховена, различные разделы естествознания, — все это он глубоко изучил, во всем этом он получил основательную техническую подготовку; то же самое касается и метафизического мышления, ибо он вобрал в себя все отблески его сияющих лучей от Платона до Канта. Такова богатая, плодородная почва философии Шопенгауэра. Ее индивидуальная конфигурация в некотором смысле вторична: не каждому она подходит, все сравнения здесь — глубоко личные, между Вагнером и Шопенгауэром были резкие расхождения. Но тот, кто строит на Шопенгауэре — строит на скале, это Вагнер видел ясно и этому оставался верен с 1854 года и до самой смерти. Фейербах был скоропреходящим эпизодом, затихающим эхом *dumme Streiche* революции. Знакомство с Шопенгауэром, «самым великим гением человечества», как назвал его граф Лев Толстой, — важнейшее событие всей жизни Вагнера. Теперь впервые его метафизическая потребность была по-настоящему удовлетворена этим всеобъемлющим мировоззрением, теперь по крайней мере удивительно разветвленные элементы его собственного бытия (R, 65) как мыслителя и поэта вновь объединились в его груди в гар-

маничную личность, сознающую каждую деталь, — мыслитель мыслил глубоко, художник приобретал силу, взгляды политика прояснились, христианский дух, дух сочувствия, стремления к очищению, верности до гроба, подчинения воли высшей власти, вернулись в сердце, из которого за много лет перед тем вышли «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Голландец». Мастер повесил над рабочим столом портрет великого провидца, а в 1868 году писал Ленбаху, автору прекрасных портретов: «Одна надежда на то, что в немецкой культуре настанет время, когда Шопенгауэр станет законодателем всего нашего мышления и знания».¹

Вагнер принял философию Шопенгауэра сразу после того, как познакомился с ней и сохранял приверженность к ней вплоть до конца жизни, потому что с самого начала она была его философией — не как система понятий, но как влечение и в первую очередь как художественная интуиция. Некоторые авторы считали результатом интеллектуального развития заимствование им философии Шопенгауэра в 1854 году, но это совершенно неверно, он принял бы ее и в 1844 году, вложи ему фортуна «Мир как воля и представление» в руки в то время. Для него Шопенгауэр был не открытием новой страны, но возвращением в родной дом. Ясный ум Шопенгауэра позволил ему в этом прежнем доме рассмотреть многое из того, что он прежде не видел ясно. Вскоре после первого прочтения главного произведения Шопенгауэра Вагнер писал Листу: «Его главная мысль — окончательное отрицание воли к жизни — ужасно серьезна, но только она приносит освобождение. Конечно же, для меня это — не новая мысль, да и не может мыслить ее никто из тех, в ком она уже не жила раньше. Но именно этот

¹ Schemann K. L. Schopenhauer-Briefe. S. 510. То, что Вагнер был в этих своих взглядах не одинок, доказывают следующие слова Дейссена в первом томе его «Всеобщей истории философии», который вышел в свет в 1894 году: «Кант заложил основания, а Шопенгауэр создал однородную метафизическую систему учения, строго обоснованного опытом и внутренне строго согласованного, систему, которая в будущем станет и останется, насколько мы способны к предвидению, основанием всей научной и религиозной мысли человечества».

философ впервые пробудил мой ум к ясному ее восприятию» (L, II, 45). Можно привести множество подтверждений тому, что не только эта мысль Шопенгауэра, но и другие его фундаментальные воззрения приобрели определенную форму в сознании Вагнера задолго до 1854 года.

На самой первой странице «Произведения искусства будущего» (1849) читаем: «Природа порождает и творит произвольно и непреднамеренно, подчиняясь лишь необходимости; та же необходимость является порождающей и творящей силой в жизни человека: все произвольное и непреднамеренное вытекает из естественной потребности, лишь в ней — основа жизни. Необходимость в природе человек познает из взаимосвязи явлений: до тех пор, пока он не видит этой взаимосвязи, ему повсюду мнится произвол»¹ (III, 53). Это мысли Канта и Шопенгауэра под личиной Фейербаха. Как антитеза к положению Гумбольдта «Природа — царство свободы» звучит заявление Шопенгауэра «Необходимость — царство природы». Вагнер в этих ранних сочинениях еще не располагает понятием воли, но располагает понятием восприятия и мучается в сочинениях цюрихского периода от терминологии Фейербаха: «непроизвольность», «необходимость», «непреднамеренность», — тщетно стремясь понять себя и позволить другим постичь его. Совершенное согласие между ним и Шопенгауэром безошибочно достигается там, где он говорит о законах, управляющих художественной плодovitостью (т. е. плодovitостью гения). «Вначале художник действует опосредованно, его творчество опосредованно именно тогда, когда он стремится быть посредником и сознательно выбирает; созданное им произведение

¹ Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfnis, daher aus Notwendigkeit: dieselbe Notwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnis, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens. Die Notwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfasst, dünkt sie ihn Willkür (*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. С. 143—144).

еще не является произведением искусства; его приемы — это, скорее, еще приемы ученого — ищущего, исследующего, — поэтому они произвольны и не ведут прямо к цели. Лишь там, где выбор уже сделан, где он был необходим, где он пал на необходимое, — там, следовательно, где художник находит себя в своем предмете, подобно тому как современный человек находит себя в природе, — лишь там находится произведение искусства, лишь там оно оказывается чем-то действительным, самостоятельным и непосредственным»^{1*} (Произведение искусства будущего, III, 57). Так учит Вагнер, а теперь послушаем Шопенгауэра: «Из того факта, что свойственный гению модус познания по сути своей очищен от всякого воления и чего бы то ни было еще, к нему относящегося, следует, что его произведения не преследуют цель реализовать произвольный замысел, что им, напротив, руководит инстинктивная необходимость».² Мы встречаемся в «Опере и драме» с удивительным предложением: «Место и время сами по себе ничто»^{3*} (IV, 253), я упоминаю его так же мимоходом, как оно появляется в этом произведении. Решающее значение имеет, однако, *утрата доверия к абстрактному мышлению в том, что касается наблюдения*. Это постоянно возвращающаяся тема в сочинениях Вагнера цюрихского периода. Всего одна цитата способна прояснить это. «Философия честно пыталась постичь природу как взаимосвязанное целое, но именно здесь явно давало себя знать бессилие абстрактной мысли»^{4*} (III, 172). Тем самым Вагнер прикасается к самому сердцу философии Шопенгауэра, так сильно отличающейся от других и обязанной своей творческой силой тому, что она называет абстрактное познание «вторичным, дурным познанием, простой тенью истинного познания». Быть может, я впал в преувеличение, назвав это ее центром, но признание вторичности абстрактного познания по отношению к наблюдению суть решающий и незаменимый для развития

^{1*} Там же. С. 146.

² Schopenhauer A. Sämmtliche Werke. III, 433

^{3*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 481.

^{4*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 233.

шаг к достижению истинного основания философии Шопенгауэра, которое заключается в *признании вторичности самого разума*. Совершил ли Вагнер этот последний решающий шаг, еще не познакомившись с философией Шопенгауэра? Может быть, не вполне, но намеки, пророческие указания на это он делал часто, особенно в более поздней работе «Опера и драма», где его метафизическое мышление заметно проявилось при решении возвышенной проблемы самого совершенного произведения искусства. Там находим мы такие выражения, как «верное познание [ведет] к пониманию бессознательного в нас... То, что нуждается в поучении, есть чувство, бессознательная энергия поучаемого. Ум не может не оправдывать чувства, ибо сам он есть тот покой, который следует за возбуждением чувства. Он и себя оправдывает тогда, когда может обусловиться непосредственным чувством»¹ (IV, 95).² Здесь и в подобных же местах Вагнер очень близко подходит к фундаментальным предложениям Шопенгауэра, это по меньшей мере предчувствие, согласно его собственному определению слова, «невольное стремление чувства к его точному определению предметом, который силой потребности чувства предопределяется им самим как наиболее соответствующий, почему оно и стремится к нему»^{3*} (IV, 233). Вагнер только и ждал Шопенгауэра.

Наряду с такими замечательными случаями согласия по вопросам метафизики, мы обнаружим множество других, равно важных, связанных с вопросами этики. Они дополняют картину их интеллектуальной близости.

¹ Das richtige Bewusstsein ist Wissen von unserem Unbewusstsein... Der Verstand kann nichts anderes wissen als die Rechtfertigung des Gefühles, denn er selbst ist nur die Ruhe, welche der zeugenden Erregung des Gefühles folgt: er selbst rechtfertigt sich nur, wenn er aus dem unwillkürlichen Gefühle sich bedingt weiss... (Вагнер Р. Опера и драма. С. 404—405).

² Почти Платон или даже Шопенгауэр с удивительной мыслью «die richtige Erkenntnis ist Wiedererkennung [верное определение ведет к самопознанию. — С. Н.]» (IV, 95; Вагнер Р. Опера и драма. С. 404).

^{3*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 467.

Пессимизм, например, всегда сопутствует Вагнеру, невзирая на все его усилия разделить учение Фейербаха о всеобщем счастье (R, 66). Вероятно, душа каждого энергичного человека таит в глубине свой пессимистические воззрения; не были ли последним приказом не кого-нибудь, а Оливера Кромвеля, слова: «Не любите сей мир, говорю вам, дурно любить сей мир». Летом 1852 года Вагнер пишет: «Мои взгляды на человечество становятся все более и более мрачными, мне кажется, что весь этот род должен сгинуть бесследно» (U, 205). В январе 1854 года (за десять дней до письма Рекелю о Фейербахе) он пишет Листу: «Я больше не верю, и знаю лишь одну надежду — сон — сон, такой глубокий-глубокий, что уходит вся боль жизни» (L, II, 6). Уже в 1841 году он воскликнул:¹

*Gedenke nicht an das Glück, denn nur das Glück verhöhnt! -
Kannst mich nicht so unglücklich machen: was soll ich das Glück nicht sein!*

А немедленно после знакомства с Шопенгауэром он с облегчением вздыхает: «Мне давно было трудно перед лицом занимающих мое внимание явлений придерживаться оптимистических оснований» (R, 54). В этой связи также весьма показательно увлечение Вагнера Хафизом в 1852—1853 годах. Истинно пессимистическая почва, из которой вырастает преклонение Хафиза перед жизнью, скрыто присутствует во многих его песнях и более ясно проявляется в стихотворениях Омара Хайяма, его великого предшественника и образца для подражания. О Хафизе Вагнер говорит (в октябре 1852 года): «Он самый великий и самый возвышенный из философов, так уверенно и неопровержимо никто другой не проникал в тайну мира» (U, 237). Весьма примечательно, что индийское «Tat tvam asi»^{2*} присутствует в «Опере и драме» и играет там роль художественного кредо. «Искусство... есть не что иное, как удовлетворение желания

¹ «Счастлив гений, которому никогда не улыбалось счастье! Ему много и себя одного, что еще может добавить счастье!».

^{2*} Ты есть то (санскр.).

снова найти себя в явлениях внешнего мира»^{1*} (см.: IV, 42). Но еще важнее подчеркнутое внимание к побудительной моральной силе сочувствия в сочинениях и произведениях Вагнера, это — отличительная особенность моральной индивидуальности Вагнера.

В рассказе Вагнера «Конец в Париже», написанном в 1840 году, голодающий немецкий музыкант падает в обморок, из которого его пробуждает верный пес, лижущий ему лицо: «Я встал и в миг прояснения сразу понял свою важнейшую обязанность: добыть еду для моего пса. Разборчивый marchand-d'habits вручил мне несколько sous за мой убогий gilet.^{2*} Мой пес поел, что осталось, съел я» (I, 161). К тому же самому периоду относится прекрасное рассуждение об охотнике в «Вольном стрелке»: «С тех пор как он полюбил, он уже более не был беспощадным охотником, пьяным от кровавой игры в убийство, его девушка научила его видеть Бога в творении, слышать таинственные голоса, говорящие с ним из молчаливого леса. Теперь он часто с сочувствием смотрел на косулю, легко и грациозно выпрыгивавшую из кустов, затем с неохотой и отвращением он выполнял обязанности своего призвания и мог зарыдать, увидев слезы в глазах благородного животного, простертого у его ног» (Freischütz, I, 261). За десять лет до этого, в самом первом произведении, написанном для сцены, в «Феях», Вагнер нашел трогательное музыкальное выражение симпатии к животным в словах Ариндала: «O Seht! das Tier Kann weinen! Die Thräne glänzt in Seinem Aug'; O! wie's gebrochen nach mir schaut!». ^{3, 4*}

Позвольте еще раз перечислить точки соприкосновения Вагнера и Шопенгауэра.

Метафизика Шопенгауэра состоит из трех частей: метафизика природы, метафизика прекрасного, метафизика морали.

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 368.

^{2*} Разборчивый ростовщик вручил мне несколько су за мой убогий жилет (фр.).

³ См. факсимиле в первой части третьей главы.

^{4*} О, глян! Животное может плакать! Слезы блестят у него в глазах: О, как бессильно оно смотрит на меня! (нем.).

В метафизике природы Вагнер предсказывал шопенгауэровское решение проблемы; в метафизике прекрасного полному параллелизму с Шопенгауэром еще до того, как Вагнер познакомился с его философией, препятствовала только ошибочная концептуальная схема; в метафизике морали существовало самопроизвольное и абсолютное тождество в сфере практического применения морали, а решительно подчеркнутое сочувствие к животным стало ясным признаком того, что Вагнер, так сказать, эмпирически следовал *principium individuationis*.^{1*} Рихарда Вагнера можно сравнить с человеком, зрение которого на протяжении долгой ночи мрака обострилось, так что он способен распознавать предметы вокруг него, ближайшие — достаточно отчетливо, но отдаленные — лишь расплывчато и как бы в смеси с сумерками. Затем пришел Шопенгауэр и настал настоящий день! Именно по этой причине я так подробно рассмотрел согласие философских убеждений Вагнера с учениями Шопенгауэра, сложившимися еще *до того, как он узнал имя Шопенгауэра*. Отсюда также ясно, что умри Вагнер в 1854 году, мы почти наверняка неверно понимали бы его ранние сочинения, поскольку, как говорит он сам, «его понятия в то время не согласовывались с его восприятиями»; но теперь все ясно, как дневной свет, потому что Шопенгауэр нашел для его восприятий именно те понятия, которые давно жили в нем. Поэтому происходит никакое не переворачивание, не открытие прежде неизвестного мира, но освещение ясным светом дня того, что уже существовало. Различие в самом деле так же велико, как различие дня и ночи, но не больше.

Из того, что уже сказано, можно вывести и другое следствие.

Не только для того, чтобы понять те сочинения Вагнера, которые были написаны до шопенгауэровского периода, но также для его поздних, более зрелых философских взглядов, мы должны вполне уверенно чувствовать себя в философии Шопенгауэра. Ибо художник даже и не мечтал вновь высказать то, что уже сказал великий философ в единственно верной

^{1*} Принцип индивидуации (лат.).

форме. Он пренебрег даже внесением изменений и поправок в свои сочинения цюрихского периода, полагая, что трудности, которые они представляют для понимания в их ныне существующей форме, «особенно рекомендуют их честным исследователям» (посвящение ко второму изданию «Оперы и драмы», 1863, VIII, 248). Только однажды, в «Бетховене» (1870) Вагнер и в самом деле написал то, что можно назвать философским дополнением к метафизике музыки Шопенгауэра. Это дополнение было необходимым, поскольку хотя философ и открыл путь в эту область, тем не менее в силу недостаточного знания музыкальных произведений он прошел мимо многих широких перспектив, которые открывала его собственная философия и допустил ошибки в деталях.¹ Для всего последующего важно, однако, отметить, что здесь и далее Вагнер реже, чем раньше, обращается к чисто философским проблемам, он везде предполагает существование Шопенгауэра и строит концепции на его основаниях и в поле искусства, и в поле общества и религии.² Поэтому, кто бы ни хотел узнать философию Вагнера, должен будет изучить философию Шопенгауэра.

От философа требуется столь же тщательно познакомиться и с тем, в чем Вагнер отличается от Шопенгауэра. Эти отличия проявляются не сразу, и по крайней мере самое в них важное становится явным ближе к концу жизни Вагнера. Мне не хватит места рассмотреть подробности этих отличий, достаточно будет сослаться на главную работу последних лет жизни Мастера — «Религию и искусство».

Здесь Вагнер отвергает *абсолютный пессимизм* и говорит: «Так называемые пессимистические воззрения могут показаться нам оправданными здесь только если мы примем предположение, что они основываются на исторической оценке человечества: в них пришлось бы внести некоторые важные изменения, если бы мы достаточно хорошо знали доисторического человека, чтобы делать выводы, исходя из его природы, как мы

¹ Ср.: Ascher D. Arthur Schopenhauer: Neues von ihm und über ihn.

² См. следующий параграф этой главы.

ее понимаем, если бы только причина последовавшего процесса упадка заключалась в самой его изначальной природе»¹ (Религия и искусство, X, 304; см. также: 311). Тому, кто пожелает осознать огромное различие между этим «историческим пессимизмом» и «метафизическим пессимизмом» Шопенгауэра, следует прочесть то место из «Мира как воли и представления», книга IV, параграф 53, где Шопенгауэр, помимо всего прочего, говорит: «Мы полагаем, что каждый, кто считает, что сущность мира можно познать исторически, как бы тонко он ни маскировал свое намерение, так же далек от философского познания мира, как небо от земли; между тем это происходит всегда, как только в воззрение на сущность мира в себе допускается какое-нибудь *становление*, или *ставшее*, или *становление становлением*, где какое-либо „раньше“ или „позже“ получает хотя бы малейшее значение»^{2*} и т. д.³ В только что процитированном месте Вагнер считает происхождение козла отпущения следствием геологических катаклизмов и следовавших за ними периодов голода,⁴ чего никак не одобрил бы Шопенгауэр, учивший: «Там, где дышит одно живое существо, сразу же появляется и другое, стремящееся сожрать его», знавший также, что в этом козле отпущения каждая деталь всего организма создана для принесения в жертву, считавший это метафизическим эффектом, или, точнее, явлением, картиной, объективацией воли. «Воля — первое... Любое особенное побуждение воли появляется в виде особой разновидности фор-

¹ «Die sogenannte pessimistische Weltansicht müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, dass sie sich auf die Beurteilung des *geschichtlichen* Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns so weit bekannt würde, dass wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schliessen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag».

^{2*} Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 378.

³ Schopenhauer A. Sämtliche Werke / Hrsg.: Frauenstädt. 2 Ausgabe. II, 322.

⁴ Вагнер перенял это воззрение от французского апостола вегетарианства Глейза. См. его «Талисию».

мы. Отсюда происхождение добычи определяет форму охотника» (там же, IV, 46). В самом деле, все содержание третьего параграфа «Религии и искусства», рассказ об историческом вырождении человеческого рода и об очищении, предсказанном положительно на основании учения о перерождении (тем самым отрицание воли истолковывается как отрицание отрицания — т. е. как утверждение) едва ли согласуется с учением Шопенгауэра. Шопенгауэр одобрительно оценивает учение о падении человечества, считая его метафизической истиной, но, как добавляет он в пояснении, только аллегорической истиной, для него оно имеет то же метафорическое значение, что и учение о метемпсихозе для индийских мыслителей. И оно тоже позволяет мифически выразить метафизическую истину, и *перерождение* для Шопенгауэра не более, чем миф. «Истинное спасение, освобождение от жизни и от страдания, непостижимо без полного отрицания воли» (там же, IV, 470). Столь же мало понравились бы Шопенгауэру воззрения Вагнера на вегетарианство и *изначальное* неравенство человеческих рас.

Позволяет ли это осветить глубокий антагонизм между Вагнером и Шопенгауэром? Или поэт, поучившись у философа, стал сознательным мифотворцем?¹

Эта книга, как мы уже отмечали, не место для исчерпывающего рассмотрения столь общего вопроса. Автор хотел бы выразить свои собственные взгляды, поскольку его цель — привлечь внимание читателя ко всему существенному в самом Рихарде Вагнере, не пытаясь при этом судить за него (см. в следующем параграфе обсуждение философского учения о перерождении). Станным и на первый взгляд озадачивающим кажется то, что Вагнер производил впечатление более ортодоксального «шопенгауэрианца» до знакомства с Шопенгауэром, чем после него.

Мы никогда не поймем эти парадоксы, противоречия и загадки достаточно глубоко, если не вспомним, что теоретический, философский элемент — лишь фрагмент существования

¹ Ср.: Was nützt diese Erkenntnis? X, 335.

Вагнера в целом. В письме Рекелю он признается в том, насколько мало чувствует себя философом, и добавляет: «Я могу говорить только при посредстве художественных произведений» (R, 69).

Сам Вагнер прекрасно показывает опасность всех попыток искать философское значение в художественных произведениях. В 1852 году он писал о своем «Кольце Нибелунга»: «Все мои взгляды на мир нашли в нем полное художественное воплощение» (U, 192). Затем он толкует эти взгляды в философском смысле, считая, что они указывают на «эллинистически-оптимистический мир», два года спустя он обнаруживает в том же самом произведении, нимало не изменившемся за это время, германско-пессимистический взгляд на мир! (R, 66, ср.: письма IV и VII Рекелю). «Художник стоит перед своим произведением — если это и в самом деле произведение искусства — как перед головоломкой, решая которую он может совершить те же самые ошибки, что и любой другой человек», — таковы слова самого Вагнера (R, 65), они должны бы защитить по крайней мере его собственные работы от современной мании толковательства, мании столь же антихудожественной, сколь и философски бесплодной.

Однако урок, который мы и можем, и должны извлечь из этих произведений, заключается в том, что художника можно считать философом лишь в очень ограниченном смысле. Бесспорно, художник превосходит философа во многих отношениях, бесспорно, гениальное искусство содержит «всю мудрость» (как утверждает Шопенгауэр), тогда как гениальная философия содержит лишь фрагмент мудрости. Но как раз потому и как раз в силу того, что гениальное искусство содержит — или, скорее, вскрывает — *всю* мудрость, оно не содержит какую бы то ни было частную мудрость. Ибо природа человеческого ума такова, что не широта, а острота проникает глубже, разум может пробиться к центру метафизики, только когда он атакует мир в одной точке и в ней пробивает себе путь, как морской финик в граните. Естественно предположить, что художник-творец никоим образом не способен признать эту неизбежную одно-

сторонность, нам не следует поэтому ожидать, что художник когда-либо подчинится философу или полностью примет его учение, ничем невозможно оправдать причисление Шекспира, Гёте, да Винчи или Вагнера к какой-нибудь философской школе.

Однако так интересно наблюдать реакцию художника и философа друг на друга.

Хорошо известна высокая оценка Шопенгауэром искусства и художника, «понимающего наполовину выраженные мысли природы и четко произносящего то, что она произносит лишь с запинками». Его философия выводит свою мудрость из искусства.

То же самое касается и Вагнера, посвященного Шопенгауэром в истинную философию. Он говорит: «Стойкость и силу смирения перед лицом решительного перелома моей внутренней жизни дала мне она» (R, 53). В другом месте он называет ее «даром Небес» (L, 45). Достоин упоминания тот факт, что знакомство с философией Шопенгауэра стимулировало художественную производительность Вагнера: музыка «Валькирии», идея «Тристана», образ «Парсифаля», — все восходят к этому важному 1854 году. Очистительное воздействие этой философии на его художественные взгляды очевидно в его следующем большом сочинении «Музыка будущего» (1860), ее очищающее влияние на его мысли о религии и обществе проявляется в его работах «О государстве и религии» (1864) и «Немецкое искусство и немецкая политика» (1865), величайшая метафизическая глубина открывается в его «Бетховене» (1870). Но это стимул сравнительно общего рода, он придает силу человеку в целом. При виде мощи близкого по духу «вдохновенного искусством» философа, костер его собственного гения вновь взрывается высоко вздымающимися языками пламени. Пессимизм Шопенгауэра был единственным учением, утешившим смелого пророка лучшего будущего в тот момент, когда все его надежды оказались обманутыми сразу и во всем. А огромное значение, которое придавал искусству Шопенгауэр, увеличивало веру художника в свои силы. Как странно широко распространенное представление о том, что

Шопенгауэр придал философский характер искусству Вагнера. Напротив, мы в его искусстве встречаемся с тем же процессом, что и в его сочинениях: Вагнер находился в границах философии Шопенгауэра *до того*, как узнал Шопенгауэра, а не после! «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» и прежде всего «Кольцо Нибелунга» — это четыре произведения, в которых трагическое отрицание воли к жизни (хотя и проявляющееся в разных формах) невозможно не считать стержнем действия. С точки зрения чистой философии, отрицание воли самым прямым образом присутствует в «Летучем голландце», в котором оба героя, один — под влиянием страдания, другой — под воздействием интуитивного сочувствия, торжественно отрицают волю к жизни; поистине, таково значение драмы, поскольку и саму смерть в ней можно считать только аллегорией, обозначающей освобождение путем отрицания. Но и относительно «Тангейзера» и «Лоэнгрина» поэт позднее признавался, что «если в них выражена какая-нибудь характерная поэтическая черта, то это — единственно полезная возвышенная трагедия смирения, полностью оправданного отрицания воли и, наконец, подчинения необходимости» (R, 66). В «Кольце Нибелунга» все действие движется конфликтом между знанием и волей в сердце Вотана. Здесь аналогия с Шопенгауэром настолько бросается в глаза, что обыкновенно само собой разумеющимся считается прямое влияние философа, пока сравнение дат не показывает, что план поэмы в ее современном виде уже был готов осенью 1851 года, а сама поэма была опубликована в начале 1853 года, в то время как Вагнер впервые услышал имя Шопенгауэра зимой 1853/1854 и начал изучать его сочинения не ранее весны 1854 года, так что никакого влияния философа на поэта и быть не могло. В самом деле, теперь нам известно, что в некотором смысле ситуация была прямо противоположной! Сообщают, что Вагнера уговорили рискнуть еще раз заняться изучением умозрительной философии его друзья Гервег и Вилле, обратив его внимание на удивительное соответствие между теми взглядами, которые он выразил в «Кольце Нибелунга», и философией Шопенгауэ-

ра.¹ Тем не менее нам кажется, будто Вагнер, полностью овладев миром Шопенгауэра, чувствовал себя не таким скованным как художник. «Тристан и Изольда» — это высочайшее прославление, апофеоз утверждения воли к жизни. В мире Тристана есть только Изольда, т. е. только объект желания, а Изольда умирает *Liebestod*, «любовью-смертью»! Ночь, которую Тристан и Изольда воспевают в таких прекрасных стихах во втором действии, — это «ночь любви», ночь «*wo Libeswonne uns lacht*», «в которой нам улыбается любви услада»! Истинная нирвана, о которой и не мечтали ни святой Гаутама, ни мудрый Шопенгауэр! А часто цитируемое «*Selbst dann bin ich die Welt*» — «Тогда я сам и есть мир» — не может быть всерьез воспринято как выражение отвергающего мир мудреца — дважды рожденного Дживанмукты, ибо Тристан покоится в объятиях любимой, когда он говорит это, и звучит это сразу после слов «*Herz an Herzdir, Mund an Mund!*».^{2*} Если Изольда и Тристан и проклинают дневное светило, то лишь потому, что солнце вечно наслаждается видом их страданий, тогда как Шопенгауэр учит нас, что «сущность отрицания не в том, чтобы отвергать страдания жизни, а в том, чтобы отвергать ее наслаждения».³ Если эта драма вообще содержит философию, она прямо противоположна философии отрицания воли. Будда покидает свою молодую и прелестную жену, чтобы обрести мудрость. Жизнь Тристана поддерживает одна лишь «*ein heiss inbrünstig Lieben*», горячая, пылкая любовь. Но раз и навсегда решающим фактом следует считать то, что сочувствие, играющее такую выдающуюся роль во всех ранних произведениях Вагнера, полностью отсутствует в «Тристане». Поэтому это несравненное произведение не зависит ни от метафизики, ни от этики Шопенгауэра. И то

¹ *Hausegger F. Richard Wagner und Schopenhauer. S. 4.* Изобретательный экзегет может сделать вывод из пассажей, там и сям встречающихся в сочинениях Вагнера цюрихского периода, о влиянии Иоанна Дунса Скота с его прославленным учением *Voluntas Superior intellectu!*

^{2*} Сердце к твоему сердцу, уста — к устам! (нем.).

³ *Schopenhauer A. Sämmtl. Werke. II, 471 (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. С. 490).*

же самое можно сказать о «Парсифале». Здесь мы на самом деле встречаем сочувствие в роли главной идеи драмы, но нет и следа отрицания воли, строгое пессимистическое смирение (которое нашло бы выражение в «Победителях», если бы набросок был завершен) подчинено действию.

Поэтому лучше не смешивать искусство и философию в случае Вагнера. В особенности нам следует видеть, что взгляд Вагнера на мир — в широчайшем смысле слова — никоим образом не исчерпывается его философским кредо, и даже не находит в нем удовлетворительного выражения. Вера Вагнера в Шопенгауэра в самом деле безгранична, но метафизика для него не венец, но основание его интеллектуальной жизни, он видел в Шопенгауэре «идеального учителя», явление которого предвещал Кант. Следующие слова показывают, как высоко оценивал его Вагнер на этом поле деятельности:

*Im diesem Sinne, und zum Anleitungs für ein selbstständiges Bestreben
der Idee wahrer Erleuchtung, kann nach dem Stande unserer
jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die
schopenhauerische Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage
aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen;
und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem
Gebiete des Lebens diese Nothwendigkeit hinein zu führen
zu bringen. Dünke dies zu gelingen, so wäre die wohlthätigste, wahr-
haft regenerationsfördernde Befolge, daon das nicht zu unterschätzen, da
wir dann andererseits ansetzen, zu welchen geistigen und sittlichen
Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, alles durchdringenden
Grundkenntnis vom Wesen der Welt ~~erschaffen~~ ~~erschaffen~~ ~~erschaffen~~ ~~erschaffen~~
hat.*

Факсимиле рукописи «Was nützt diese Erkenntnis» (X, 330)

«В этом смысле и для того чтобы наставить нас на независимый путь истинной надежды, настоящее состояние нашего развития указывает на философию Шопенгауэра как во всех отношениях приспособленную для того, чтобы стать основанием всей будущей интеллектуальной и нравственной культуры; теперь мы должны напрячь все силы для того, чтобы позволить людям увидеть необходимость этого для любой сферы жизни. Если нам суждено добиться успеха, благотворный результат перерождения будет неизмеримым, ибо мы можем наблюдать то беспомощное состояние, к которому мы интеллектуально и нравственно низведены вследствие отсутствия какого бы то ни было фундаментального, всеохватного познания природы мира».

Философия Вагнера, и в особенности его вера в Шопенгауэра, — лишь одно звено в цепи, или, лучше сказать, одна часть его сложной художественной индивидуальности. Что касается времени, упорные занятия умозрительной философией последовали за работой над политическими и социальными проблемами. Художественное умозрение никогда не было целью само по себе, не могла и идея очищения знанием, заимствованная Шопенгауэром у индусов, согреть или удовлетворить его сердце, и потому мы вскоре видим возвращение Вагнера к великим общественным проблемам. Очищение знанием — очищение одинокого индивида, но метафизик может тем самым распространить его на содержание, поскольку с точки зрения метафизического рассудка он вместе с собой очищает и весь мир явлений. Но Вагнер не был метафизиком в этом смысле. Он находился в том же положении, что и Гёте, принимавший кредо Спинозы, но отвергавший бесплодную монистическую идею: «Учение о всеобщем единстве, — говорит Гёте, — дает многое, но столь же многое и отнимает, а в конце остается ноль, столь же удобный, сколь и неудобный». Поистине, Вагнер не был тем, кого мог бы удовлетворить ноль. Для него метафизика была инструментом, оружием. Раннее учение о сообществе и о слиянии эгоизма с коммунизмом осталось его идеалом. Пройдя школу Шопенгауэра и школу жизненных переживаний, он возвращается к проблеме, всегда его занимавшей, и обращает всю силу последних лет своей жизни на великий вопрос о перерождении рода человеческого, который предстоит рассмотреть в следующем параграфе этой главы.

Позиция Вагнера в общем развитии человеческого ума, которую, может быть, следует назвать не его философией, а его философским значением, поддается оценке только если нам известны его учения о перерождении и искусстве, и особенно когда нам известны его художественные произведения. Оценка его философского значения поэтому переносится в конец книги. Во втором параграфе четвертой главы под названием «Идея Байройта» будут сделаны некоторые наблюдения, необходимые для правильного понимания этого предмета.

УЧЕНИЕ ВАГНЕРА О ПЕРЕРОЖДЕНИИ

Кто недостаточно смел, чтобы перейти границы действительности, тот никогда не завоеует истины.^{1*}

Фридрих Шиллер

«Мы признаем причину упадка исторического человека и необходимость его перерождения, мы верим в возможность перерождения и посвящаем себя этому в любом смысле слова» (Почему нам нужно знать это?² X, 336).

Эти слова Рихарда Вагнера, написанные в 1880 году, очень ясно представляют саму суть его практического учения о перерождении. Мы видим, что оно состоит из двух тесно связанных между собой частей: отрицательной и положительной. Современная конфигурация человеческого общества (современных государств и церквей) считается результатом процесса прогрессирующего упадка и отвергается. С другой стороны, признание причин упадка приводит к осознанию возможности перерождения.

Но мы прежде всего хотели бы установить одно положение, не приступая к рассмотрению деталей: здесь отрицание — не метафизическое, а эмпирическое, утверждение — не мистическое, а позитивное, и указывает оно на историческое будущее. Наш упадок вызван материальными причинами; материальное лекарство, а именно устранение этих причин, вернет нас на правый путь, к «нашему потерянному раю, отныне сознательно обретаемому вновь».

Наше исследование политических и философских мыслей Вагнера во многом затрудняется тем, что они появлялись только как вспомогательные части объяснений в других сферах мышления. Мы должны были искать их среди массы сочи-

^{1*} Цит. по: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 10. С. 283.

² «Was nützt diese Erkenntnis?». Erkenntnis — осознание упадка исторического человека.

нений и писем, а то, что его взгляды нигде не были изложены систематически, затрудняло их строгое определение. Учение о перерождении, с другой стороны, образует главный предмет целой серии опытов и формулируется так ясно, что кажется, будто мы стоим на *terra firma*,^{1*} и будет легко двигаться, следуя направлению мысли, так доходчиво и настолько детально разработанной, и воспроизводить для собственного употребления ее уменьшенные копии. Но на нашем пути появляется новое препятствие: в этом *практическом* учении о перерождении философии и религии доверены такие важные роли, что миновать их — значит самым серьезным образом исказить мысли Вагнера. А если добавить философию и религию к практике, то мы получим три учения о перерождении — практическое, философское и религиозное. Каждое из них предполагает два прочих и все же противоречит им в существенных пунктах! Гармония этой философии — поскольку, по мнению Вагнера, учение о перерождении — полноценная и чреватая самыми серьезными последствиями философия — проявится, только когда мы овладеем ею во всех ее частях; отдельные части, однако, представят серьезные трудности, пока мы не будем способны обозреть целое и таким образом воспринять органическую связь вещей по видимости противоречивых.

Давайте, например, на миг задержимся на философском учении о перерождении.

Вместе с простым, практическим учением о перерождении, мы обнаруживаем постоянные ссылки на философию Шопенгауэра, в определенном смысле она служит Вагнеру основанием. Теперь эту философию в самом деле ожидает метафизическое «возрождение», рассматриваемое сквозь принцип индивидуальности и последующее обращение воли. Ни один философский писатель не рискнул бы ни здесь, ни в какой-либо другой части системы Шопенгауэра обнаружить какие-либо признаки учения о перерождении человечества и уж тем более основание подобного учения. Однако выступающий здесь

^{1*} Твердая земля (*лат.*).

не в качестве философа, а в качестве художника-провидца Вагнер такими соображениями не беспокоился. Он не пренебрегал ни метафизическим восприятием мыслящего индивида, ни убеждениями, которые должны были прийти к нему в ходе наблюдений над историей всего человеческого рода. Например, в той же, содержащей положительное учение о перерождении, работе, с цитаты из которой начинается этот параграф, Вагнер одобрительно приводит слова Шопенгауэра: «Мир, покой, счастье там, где нет ни „где“, ни „когда“», и в том же месте он говорит о «душе, ужаснувшейся иллюзии действительного явления мира» (X, 333). Сперва невозможно избавиться от чувства потрясения. Как же это, нам придется посвятить себя перерождению, которое никогда и нигде не произойдет? Стоит ли строить историческое будущее на историческом прошлом, когда настоящий внешний вид этого мира полностью иллюзорен? С точки зрения Вагнера, сомнения такого рода выражают просто *логическое* противоречие, их ценность — *ноль*, поскольку они противоречат всему, что мы видим и что должны узнать из тех истин, которые предлагает нам природа. Мы встречаемся здесь с тем же самым явлением, как и то, которое я детально рассмотрел в параграфе о политике, противоречивые предложения сосуществуют, но они противоречат друг другу лишь внешне, а в действительности представляют собой дополнительные и существенные составные части сильного разума, разума прежде всего истинного, и истинного по отношению к себе, представляющего собой органический рост, которому не способны воспрепятствовать систематические лживые утверждения.

В сознании Вагнера стоит отыскать находящиеся рядом друг с другом метафизическое отрицание и практическое утверждение. К ним можно добавить и третье — религию.

О практическом перерождении открыто говорят, что оно достижимо, но достичь его можно только «честно и с горячей верой»^{1*} (III, 77); этого Вагнер требовал в 1849 году, а в 1880 году он пишет: «Только на глубокой почве истинной религии

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 161.

можно произвести побуждение и силу, которые необходимы для осуществления перерождения». Именно в религии согласуются противоположности восприятия, радующегося жизни, и познания, сгибающегося под тяжестью мысли, оптимизма и пессимизма. Но новая трудность порождается тем, что сама наша религия переживает упадок, так что ее непосредственное применение для цели перерождения невозможно (X, 310); с другой стороны, опять-таки «религия не придумывается художником, она порождается народом»^{1*} (III, 77). Поэтому мы отброшены вспять, к тому, что, судя по словам самого Вагнера, религиозного основания в наше время нет.

В конце параграфа я вернусь к этому положению и попытаюсь объяснить этот очевидный внутренний диссонанс. Пока я просто намерен обратить внимание на крайнюю сложность формулирования оптимистического учения Вагнера о перерождении, порожденного пессимистической философией, сопровождающей его повсюду, как генерал-бас, а также его приверженностью религии, которой еще предстоит вырасти из христианского откровения (X, 288). Я стремлюсь описать предмет так просто и так ясно, как только можно, но я не могу не думать о смысле слов Омара Хайяма

Быть может, истина на волосок от лжи

и не тешу себя обманом, что всегда смогу удержаться на нужной стороне этой узенькой межи.

Обсуждение учения Вагнера о перерождении естественно распадается на две части: отрицание и утверждение. Отрицательный элемент — признание упадка, а уж оно становится основанием утверждения веры в возможность перерождения. Прежде чем вдаваться в подробности, стоит точно установить, какие сочинения Вагнера следует считать прямо относящимися к перерождению.

В самом узком смысле это работы его позднего периода: «Религия и искусство» (1880) и все прочие, группирующиеся во-

^{1*} Там же.

круг этой важнейшей работы: «Вправе ли мы надеяться» (1879), «Открытое письмо Эрнсту Веберу о вивисекции» (1879), «Почему нам нужно знать это?» (1880), «Познай себя» и «Эра героев и христианство» (1881).¹ Заключительные слова последней работы таковы: «Достигнув при этом нашего основания (в предыдущем предложении он говорил о „великих поэтах и художниках прошлого“) мы соберемся с мыслями для дальнейшего рассмотрения предмета» (X, 362). Эти слова и много подобных указаний приводят нас к предположению, что после того как в серии «Религия и искусство» центральное место было отведено религии — как основанию каждого истинного перерождения, — должна была появиться и вторая серия, и это намерение расстроила только смерть Мастера. Мы можем предположить, что вторая серия имела бы заглавие «Искусство и религия» или «Искусство и перерождение», с ударением на слове «Искусство». Ибо, невзирая на то что в его поздних сочинениях, которые я назвал, искусство везде упоминается как следующий по важности фактор перерождения, мы нигде не найдем никакого детального обсуждения искусства ни в его внутренней природе, ни в его внешнем действии. Однако же вторая серия эссе о перерождении существует, она написана тридцатью годами ранее! Конечно, Мастер на семидесятом году жизни многое выразил бы иначе, чем на тридцать шестом и тридцать седьмом, и все же последовательность не прервана, ибо все в цюрихских сочинениях, что могло бы вызвать недоразумение, разъяснено в «Религии и искусстве». В таком случае сочинения цюрихского периода, а это: «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего» (1849), «Искусство и климат» (1850), «Опера и драма», «Обращение к друзьям» (1851), — образуют вторую группу (первую по времени написания) сочинений о перерождении, группу, которая требуется, чтобы дополнить серию «Религии и искусства», а в них и в самом деле ударение сделано на искусство. Главная мысль и той и другой группы одна и та

¹ В этом списке нашлось бы место и для трактата «О женственном и мужественном», который Вагнер начал писать за два дня до смерти.

же: искусство не может достичь зрелости в нынешнем состоянии общества, такое возможно только в переродившемся обществе, но без взаимодействия искусств перерождение неисполнимо. Даже в своей речи в Vaterlandsverein в 1848 году Вагнер определил свой предмет как «полное возрождение человеческого общества». А в одном абзаце его поздних сочинений о перерождении он прямо указывает на свои ранние работы: «Итак, я возвращаюсь, невзирая на околичности, к мыслям, которые я продумывал, рассматривая это отношение тридцать лет тому назад, и теперь заявляю, что последовавшие за тем жизненные переживания нимало не заставили меня изменить самые смелые выражения, использованные тогда» (Вправе ли мы надеяться? X, 162). Короче говоря, идея перерождения пронизывает всю вторую половину жизни Мастера. Она полностью разъяснена в двух группах уже названных сочинений, а также и в других, более специальных: «О фонде Гёте», «Театр в Цюрихе», «Еврейство в музыке», «Музыка будущего», «Государство и религия», «Немецкое искусство и немецкая политика», «Бетховен», «Об определении оперы», «Что такое „немецкое“?», «Современное», «Публика и популярность», «Публика во времени и пространстве». Все они либо предполагают идею перерождения, либо определенным образом к ней относятся, и мы вправе рассматривать их как источники для познания учения Вагнера.

* * *

Живущие верой в постоянное развитие человечества и в отсутствие причин выдумывать какую бы то ни было цель для вечного прогресса — а такова, вероятно, вера большинства — никогда не признают необходимость или даже возможность перерождения. Сама концепция перерождения исходит из двух гипотез — во-первых, из веры в изначальную доброту (по крайней мере относительную) человека при условии, что его жизнь и его развитие протекают в гармонии с его собственной природой и природой его окружения; во-вторых, убеж-

дение в том, что известное из истории человечество сбилось с истинного пути и все сильнее и сильнее отклоняется в сторону от здорового и естественного направления развития. Поэтому то, что считают прогрессом, — упадок. Эта антитеза — истинно логическая *противоположность*, и, следовательно, ее легко понять.¹

Можно объяснять упадок силой судьбы, против которой бесполезны все усилия, неизбежным истощением сил, похожим на истощение индивида в старости. А может это — продукт настоящего *вырождения*, и в этом случае признание факта такого становится первым и самым важным шагом к перерождению. Стоит нам признать причины вырождения, перерождение предстанет не только достойной целью, но и тем, на что можно реально надеяться. Поэтому Вагнер говорит: «Гипотеза вырождения человеческого рода, какой бы противоречащей гипотезе устойчивого прогресса она ни казалась, может, в случае серьезного рассмотрения, оказаться единственной гипотезой, из которой мы можем вывести сколько-нибудь разумную надежду на будущее. Если мы правы в предположении, что вырождение вызвано преобладающими внешними влияниями, которым доисторический человек в свойственном ему состоянии неведения не способен был противиться, тогда историю человека, какой мы ее знаем, следует считать периодом его страдания,

¹ Для того чтобы предотвратить недоразумения, я должен заметить, что Вагнер никогда не отрицает способность человеческого рода к развитию, он только придерживается того воззрения, что оно должно протекать «в рациональной гармонии с природой» (III, 262), а не в увеличивающемся отклонении от нее. Столь же мало, с его точки зрения, стоит обсуждать то, что «развитие всего человечества не есть возвращение к старому, а наоборот, движение вперед, всякое обратное движение представляется нам неестественным, искусственным» (IV, 188). Вагнер совершенно не согласен с понятием простодушных людей, что новое — всегда высшее, лучшее состояние, состояние, более благородным образом соответствующее «святым законам природы», чем старое, повсюду в природе вырождение всегда происходит проще, чем усовершенствование; когда смотришь снизу, линия кажется прорывом, когда смотришь сверху — регрессом (см.: Вагнер Р. Опера и драма. С. 442).

на протяжении которого развивались его способности использовать опыт, который он приобрел в борьбе с этими враждебными влияниями». И далее он пишет: «История этого упадка может, если мы считаем ее школой страдания человеческого рода, научить нас тому, что теперь наша задача заключается в том, чтобы обратить во благо вред, причиненный слепой властью воли, придающей форму миру и не позволяющей осуществить бессознательные цели человечества, как говорится, построить заново дом, разрушенный бурей, и защитить его от дальнейшего ущерба» (Религия и искусство, X, 304, 315).

Для Вагнера очень характерно то, что с того момента как его художественное творчество привело его в соприкосновение с общественными институтами, он одновременно увидел и отверг все дурное в нашем общественном состоянии. Ни разу не проронил он ни слова одобрения о «хаосе современной цивилизации», никогда не верил он и в так называемый «прогресс». В речи в Vaterlandverein (1848) он говорит о «человечестве, прискорбно выродившемся и страдающем». В «Искусстве и революции» он упоминает прогресс культуры, «враждебной человеку»^{1*} (III, 39), в «Произведении искусства будущего» вполне ясно выражена фундаментальная важность признания упадка. Вагнер говорит о будущем: «Сила потребностей толкает нас к самым общим представлениям, рожденным не столько желаниями сердца, сколько необходимыми логическими доводами, заключениями от противного — от сегодняшних обстоятельств, признанных негодными»^{2*} (III, 202). В этом произведении он также решительно подчеркивает отрицание в его особом значении обязательного вступления к утверждению. «Народ должен действительно уничтожить то, что в действительности — ничто, то есть бесполезно, ненужно и ничтожно... и тогда перед ним предстанет разгадка будущего»^{3*} (III, 67). В то же самое время (конец 1849 года) он писал Улигу: «Теперь

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 130.

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 255.

^{3*} Там же. С. 153.

требуется только разрушение, всякое новое строительство в наше время должно считаться полным произволом» (U, 21). Но вскоре он узнал, что корень зла лежит глубже, и уже в октябре 1850 года мы встречаем слово «вырождение»: «С какой бы стороны мы ни взглянули на цивилизованный мир, мы обнаруживаем вырождение человечества» (U, 71). Причины вырождения уже в то время он искал там же, где тридцать лет спустя, по его мнению, обнаружил их — в первую очередь в нашей пище. К этому я еще вернусь. Через три месяца Вагнер говорит в «Опере и драме» о «страшной деморализации наших современных общественных условий, невыносимых для каждого настоящего человека», а ближе к концу этой же работы он говорит: «Вступить ли нам в сделки с этими господами? Нет! Потому что даже самый унижительный компромисс поставил бы нас все равно в положение отверженных... Мужество и вера возродятся в нас не раньше, чем мы, прислушиваясь к биению сердца истории, услышим журчание того вечно живого родника, который скрыт под мусором исторической цивилизации, но течет неиссякаемый, несущий ту же свежесть»^{1*} (IV, 257—281). В «Обращении к друзьям» он говорит: «Я был способен честно сказать этому миру со всем его ханжеским интересом к искусству и культуре, что презираю его до глубины души, что ни капли подлинно художественной крови не течет в его венах, что в нем нет и следа человеческого совершенства, нет и следа человеческой красоты» (IV, 406). Таковы высказывания о перерождении из его ранних произведений. Не стоит думать, будто в зрелых работах он обращается с нашей цивилизацией более мягко. Он называет ее «бессердечной и дурной», она направлена только на «точное применение расчетливого эгоизма», она «глубоко аморальна», этот «мир убийства и грабежа, организованный и узаконенный ложью, обманом и лицемерием», «превращает людей в чудовищ» (X, 302, 309, 310, 395, 264) и т. д. и т. п. Все, что он говорит по этому поводу, подводят итог слова: «Задача, которая стоит перед духом правдивости, — при-

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 491.

знать нашу культуру и цивилизацию внебрачным потомством всей лжи человеческого рода».¹

Но довольно об отрицательной установке Вагнера по отношению к нашей цивилизации. Количество цитат можно было бы умножать до бесконечности, и это так никогда и не закончилось бы, пожелаем мы собрать все, что Вагнер сказал о современном государстве, которое «живет исключительно пороками общества» (IV, 82), и о религии, «из которой изгнан Бог», о «бессильной религии церквей» (X, 166). Пока мы просто заинтересованы в признании упадка в принципе. Оно, как мы видим, сопровождало Вагнера на протяжении всей его жизни.

С самого начала мы обнаруживаем, что Вагнер искал причины упадка. Из этого мы можем заключить, что абсолютное отрицание современных условий существования человечества не вызвано его дурным пищеварением, не была его основой и метафизика. Его неустанные стремления найти объяснение вырождению цивилизованного человека в философии, истории и естествознании служат доказательством необори-

¹ Не стоит понимать Вагнера неверно, его нападение направлено не против культуры как таковой, но только против того, что он считает нашей нехудожественной и аморальной культурой. «Только при посредстве культуры человек становится общественным и всемогущим существом. Не будем забывать о том, что одной лишь культуре мы обязаны способностью человечества быть тем, что оно есть в высочайшей своей полноте» (U, 71). Совершенно неверно смешивать, как это часто делается, немецкую и французскую идеи перерождения. Во Франции задолго до Руссо Паскаль восклицал: «Abêtissez-vous! [Поглупейте! (фр.). — С. Н.]», а в наше время Жюль Лафорг требовал «La mise en jachère de l'intelligence humaine [выпустить пар человеческого разума (фр.). — С. Н.]». Даже если мы будем понимать, что подразумевал Руссо под словом «природа», не так глупо, как это делается обыкновенно, не как сырое состояние природы, но как духовный идеал (это давно отметил Кант, а Генрих фон Штейн последовательно продемонстрировал), все же враждебная установка по отношению к искусству — отличительная черта французской школы. С другой стороны, Шиллер считает, что только при посредстве искусства человек может вернуться к природе, а надежды Вагнера на перерождение происходят из его веры в неизмеримую силу идеального искусства (см. также параграф об «идее Байройта»).

мой веры во внутреннюю силу человечества и религиозной надежды на представшее ему будущее. В этом проявляется поэтическая натура Вагнера, утверждение воли, вера в формирующую силу его собственного творчества — это основания истинной натуры художника. Абсолютное отрицание и искусство несовместимы. Индусы, например, с их выдающимся метафизическим даром, открыто учили, что к искуплению стремиться невозможно,¹ и они остались совершенно без искусства. Само художественное творчество предполагает оптимистический темперамент, неисчерпаемую силу воли, силу веры, силу надежды. Художник-ясновидец не может удовлетвориться утверждением, что мир плох, в его собственной груди живет свидетельство того, что мир прекрасен, но красота не может появиться без участия мира. Философу никого, кроме него самого, не нужно, другие для него в тягость, и он отступает под сень первобытного леса; художник, напротив, зависит от присутствия других людей в его жизни, он может сделать все, но ничего не получится без их помощи. Отсюда убеждение Вагнера в том, что «человек не может очиститься в одиночку», отсюда также его стремление с 1848 года и вплоть до смерти — вопреки успокаивающему влиянию Шопенгауэра — искать *причины* упадка человечества. Интересно проследить постепенное углубление его взглядов на этот предмет.

В самом первом высказывании об этом предмете, в речи, произнесенной в Vaterlandsverein, Вагнер говорит: «В чем заключается причина всего убожества нашей общественной жизни?». Ответ, который он дает на этот злободневный вопрос, приведен в параграфе о политике: причина убожества — деньги. Некоторые считают эту первую попытку Вагнера обнаружить причины вырождения наших общественных условий замечательной в своей наивности, и, следовательно, недостойной серьезного человека. Другие, быть может, и судить будут по-другому. Взгляды Вагнера, даже в то время, серьезнее и

¹ См. комментарий Шанкары на сутры Веданты, I, 1, 4 (Sacred Books of the East / Ed. Max Müller. Vol. XXXIV. P. 23).

глубже. В публичной речи он довольствовался тем, что вызвал призрака «презренного металла», поработившего человека, но он знал, что за таинственной мощью этого «самого неподвижного и мертвящего природного продукта» скрывается понятие *собственности*. В эссе «Вибелунги», написанном тем же летом 1848 года, Вагнер выражает мнение, что наследственная собственность — главная причина упадка человеческого рода. «В историческом институте, известном как феодальная система, пока она сохраняет свою первоначальную чистоту, мы видим весьма ясное выражение героического принципа человеческой природы. Право пользования дается одному, лично присутствующему человеку, притязание которого основывается на некотором подвиге, некоторой важной услуге, которую он оказал. С того момента как феодал передается по наследству, сам человек, его подвиги и действия теряют ценность, она переходит к собственности, его наследники приобретают свое положение, наследуя собственность отнюдь не вследствие своей доблести; и все возрастающее унижение человечества, последовавшее за этим, вместе с растущей ценой собственности были в конце концов воплощены в самых бесчеловечных институтах... Собственность присваивает по отношению к людям те же права, которые люди присвоили себе по отношению к собственности» (II, 197). Этому убеждению Вагнер оставался верен до конца жизни. В «Произведении искусства будущего» он указывает на то, что главная забота современного государства, стремление удержать собственность во веки веков, ограничивает самостоятельность будущего^{1*} (III, 203). В «Опере и драме» он говорит: «Из этой сделавшейся собственностью власти, на которую почему-то смотрят как на основание всякого доброго порядка, исходят все преступления мифа и истории»^{2*} (IV, 82). В одной из самых последних работ, «Познай себя» (1881), он вновь касается той же темы: «Стоило бы показать, что заимствование государством концепции

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 255.

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 395.

собственности, такой простой на первый взгляд, вбивает кол в тело человечества, которое от этого заболевает и болезненно увядает» (X, 342).

Проницательный мыслитель, Вагнер не мог не обратить внимания на то, что такие институты, как деньги и наследственная собственность в лучшем случае только «причины второго порядка», или, может быть, лишь *симптомы*, а не причины упадка. Вагнер смотрит глубже. Он искал *физические* причины и думал, что нашел их в порче крови. Тогда он спрашивал, как следует объяснить тот факт, что народы Европы не только подвергаются все увеличивающемуся вырождению, но и все дальше отклоняются от своей природы, что в особенности германские народы переживают увеличивающееся самоотчуждение. Ему представилось такое объяснение: *моральное влияние иудаизма*.

Порча крови и деморализующее влияние евреев: вот каковы, по мнению Вагнера, фундаментальные причины нашего упадка. Первой по порядку рассматривается порча крови, но влияние иудаизма невероятно ускоряет процесс возрастающего вырождения, оно особенно вредно оттого, что ввергает человека в безостановочный вихрь движения, не оставляя времени на размышление или осознание жалких и ничтожных условий существования и утраты своей собственной природы. Порча крови вызвана в особенности пищей, которую мы едим, но также и смешением низших рас с высшими.

Письмо Улигу от 20 октября 1850 года, цитаты из которого я уже приводил, показывает, насколько рано вопрос о пище привлек внимание Вагнера: «С одной стороны, отсутствие полноценной пищи, с другой — избыток бессмысленных удовольствий, а прежде всего общий образ жизни, вообще чуждый нашей натуре привели нас к состоянию вырождения, которое можно исправить полным обновлением изувеченного организма. Избыток и недостаток — это враги, разрушающие человеческий род в наши дни» (U, 70). В переписке с Листом Вагнер также посвящает этому вопросу несколько искренних слов: «Воистину, нашей политике, дипломатии, честолюбию,

бессилию, науке, к несчастью, и слишком многому в нашем современном искусстве... всем этим паразитическим наростам на нашей жизни не нужна никакая другая почва для процветания, кроме наших разрушенных желудков! Ах! Захочет ли и сможет ли понять меня тот, кому я говорю эти слова, которые — как бы смешно они ни звучали — так чудовищно истинны!» (L, I, 153). Интересно отметить, что собственные физические страдания и переживания Вагнера больше любых других обстоятельств обратили его внимание на этот важный вопрос. Но нигде не нашел я никаких указаний на Фейербаха, которые так и ожидаешь встретить в этой связи, ведь движение в этом направлении в начале пятидесятых частично было инициировано Фейербахом, что сам он осознавал, как показывает его прославленный — хотя бы отчасти и шуточный — афоризм «Der Mensch ist was er isst» («Homo est quod est»);^{1*} физиологи (Либиг, Молешотт и т. д.) и историки (Бокль) радостно и «сенсационно» поддерживали его. Поэтому изучение естественной истории, а не философии впервые заставило Вагнера заняться исследованием последствий питания. Многочисленные высказывания в его переписке свидетельствуют об этом. Там, где не хватало специальных знаний, помогал Гервег. Часто предполагают, будто Вагнер презирал естественную историю, но это не соответствует действительности. Один абзац в «Произведении искусства будущего» доказывает абсурдность этого представления. Там Вагнер пишет: «Современные естественные науки и пейзажная живопись являются теми достижениями, которые как в научном, так и в художественном отношении сулят нам надежду на спасение от безумия и бесплодия»^{2*} (III, 173). А в письме Рекелю 1854 года Вагнер разъясняет недоразумения, преобладающие даже в то время, показывая, что он холоден к науке, только когда она пытается подменить реальную жизнь (R, 45). Здесь особенно важно то, чему мы научимся у этого положительного отношения Ваг-

^{1*} Человек есть то, что он ест (нем., лат.).

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 234.

нера к науке. В «Религии и искусстве» и в других поздних работах о перерождении он определял это воззрение так: «Вырождение человеческого рода вызвано тем, что он отказался от своей естественной пищи» (X, 311), естественна для человека растительная пища (X, 306). Такие идеи обычно считают фантазиями художника на пороге старости, выработанными умом ослабленным и сбитым с толку чужими пессимистическими учениями и собственными мистическими видениями, тогда как в действительности они были результатом тридцати лет тщательного изучения и размышления. Выведение морали из физического вырождения также показывает, насколько последовательно все развитие мысли Вагнера и насколько оно соответствует истории науки. «Подобно тому как не может благоденствовать жертвенное животное, так у нас на глазах вырождается господствующий тип жертвенного человека. Вследствие употребления противоестественной пищи он подвержен заболеваниям, характерным для него, и никогда теперь не достигает ни своего подлинного возраста, ни спокойной смерти, мучимый заботами и страданиями, и телесными, и духовными, и известными только ему одному, он бредет бессмысленной дорогой жизни к ее концу, которого он может разве что страшиться» (X, 307). Рассуждая о специальных исторических науках, Вагнер говорит, что они показывают человека «жертвенным животным в процессе поступательного развития. Он завоевывает страны, подчиняет расы, питающиеся одними фруктами, основывает большие империи, завоевывая бывших завоевателей, формирует государства и развивает цивилизацию, которая может позволить ему спокойно наслаждаться награбленным богатством... Нападение и защита, беда и битва, победа и поражение, власть и подчинение — все, скрепленное кровью, — вот и все, о чем может рассказать история человеческих рас; непосредственное следствие победы сильнейшего — расслабленность, отличающая цивилизацию, подкрепленную трудом завоеванных, а затем истребление выродившихся новыми и грубыми силами, еще не удовлетворившими свою жажду крови» (X, 291—293). И здесь мало

что изменилось от того, что «*плачущее* жертвенное животное в основном преобразилось в *вычисляющее* жертвенное животное» (X, 263—344).

Я не стану утомлять читателя обсуждением гипотезы Вагнера, в соответствии с которой геогностические процессы превратили человека, питающегося растительной пищей, в питающегося мясом убийцу животных. Здесь и в самом деле преобладают «фантазии», безошибочно чувствуется влияние Глейзе,^{1*} автора «Талисии», главного произведения о вегетарианстве, а контраст между гениальными мыслями самого великого Мастера и необдуманым и попросту гротескным применением теорий естественной истории французом-дилетантом, вызывает самую настоящую боль. Не так уж важно, соглашаемся мы с Вагнером или нет, самый главный аргумент, который он приводит против главной причины порчи нашей крови, мясоядения — это его убежденность.²

Только в последней работе о перерождении, «Эра героев и христианство», Вагнер обсуждает неравенство человеческих рас и обнаруживает вторую физическую причину упадка в том обстоятельстве, «что высшая раса в самом деле может править низшими, но никогда не сможет поднять их до своей собственной высоты, смешиваясь с ними... Уже совершенно ясно, что не было бы никакой истории человечества, если бы не было действий, успехов, творений белой расы, а всю историю мира вполне возможно считать результатом смешения белой расы с разными ветвями черной и желтой рас; эти низшие расы, однако, принимают участие в истории лишь постольку, поскольку они преображаются в результате такого смешения и начинают напоминать белые расы. Порча белых рас происходит вследствие того, что, не будучи такими многочисленными, как низ-

^{1*} Жан-Антуан Глейзе (1773—1843) — французский писатель, пропагандист вегетарианства.

² Далее, когда я перейду к обсуждению положительных предложений по перерождению, я вернусь к вопросу о пище и к «фантазии», как называл ее сам Вагнер.

шие расы, они вынуждены смешиваться с ними, тем самым, как уже отмечалось, они сами больше теряли от утраты своей чистоты, чем другие приобретали от улучшения их крови» (X, 352—353). Эти взгляды Вагнер позаимствовал у своего друга графа де Гобино, автора «Опыта о неравенстве человеческих рас». Невзирая на их широчайшее распространение, они имеют второстепенное значение для самого учения о перерождении, поскольку проливают свет только на прошлое, но не на будущее. По крайней мере они могут стать основанием для предсказания в будущем необходимой и ужасной катастрофы. Но Вагнер отвергает такое следствие и считает истинную христианскую религию противоядием, «призванным очистить кровь человеческого рода от всех нечистот» (X, 360).

Еще один расовый вопрос издавна привлекал внимание Вагнера: деморализующее влияние одной из этих белых рас на другие, иудаизма на нееврейские народы.

«Еврейство в музыке» Вагнера впервые появилось в 1850 году в «*Neue Zeitschrift für Musik*» Бренделя, в качестве памфлета с подробным предисловием эссе было издано в 1869 году. Может быть, никакое другое произведение Мастера не известно так же широко, как это, по крайней мере по названию; выражение «автор „Еврейства в музыке“» — одна из самых излюбленных парафраз «Рихарда Вагнера». Но ошибочно полагать, будто взгляды Вагнера на влияние иудаизма целиком выражены в одной этой работе, и именно эта ошибка придает основательность смешному обвинению, что он в первую очередь имел в виду успех еврейских музыкантов. Конечно, искусство — тот предмет, которым Вагнер интересовался прямо, но вовсе не единственный, в котором сказывается влияние иудаизма на мораль нации. В «Немецком искусстве и немецкой политике» он говорит об этом влиянии подробно — хотя и *sous entendu*^{1* 2} — как о том, что отчуждает немецкое от се-

^{1*} УкRADKой (фр.).

² Поскольку эссе изначально появилось в форме статей в большой либеральной политической газете.

бя самого. Однако его самые важные высказывания по этому поводу разбросаны по всей группе его позднейших сочинений о перерождении, из числа которых два посвящены полностью этому вопросу: «Современное» и «Познай себя». Особенно важна последняя работа, на двенадцати страницах исчерпывающе рассматривающая «невыгодное положение германской расы по отношению к еврейской». Поэтому кто бы всерьез ни стремился точно узнать воззрения Вагнера на «пластического демона упадка человечества», должен изучить эту небольшую работу.

Перед лицом того, что Вагнера, невзирая на все его повторяющиеся подробные и предельно понятные разъяснения, почти всегда неверно понимают — намеренно и непреднамеренно — не слишком ли смелой для любого другого индивида будет попытка сократить взгляды Вагнера на иудаизм до нескольких строк? Учитывая возбужденное состояние публики в настоящее время, почти невозможно говорить об этом предмете честно и непредвзято. Поэтому я ограничусь несколькими указаниями, которые могут помочь беспристрастному человеку сформировать собственное суждение. Часто предполагают, что так называемый «еврейский вопрос» поставлен сравнительно недавно, но это заблуждение, к нашему времени относится лишь особая фаза восприятия этого вопроса, раньше его обсуждали без ограничений, но теперь умы публики стали такими чувствительными, что его обсуждение практически запрещено. Прежде и с той и с другой стороны было больше искренности и меньше насилия. Нам не понадобится возвращаться вспять к *sceleratissima gens*^{1*} Сенеки, ни даже к Гёте или Бетховену, достаточно отметить, что в сороковые, когда Вагнер впервые вступил в публичную жизнь, все не-евреи от коммунистов-демократов до ультраконсерваторов были антисемитами. Социалист Гервег сожалеет о том, что евреи проявляли по отношению к нему дружеские чувства, эта

^{1*} Преступнейший род (лат.).

дружба оскорбляет его. Дингельштедт,^{1*} глашатай немецкой свободы, пишет:

Wohin Ihr fast, Ihr werdet Juden fassen,
Allüberall das Lieblingsvolk des Herrn!
Geht, sperrt sie wieder in die alten Gassen,
Eh' sie Euch in ein Christenviertel sperr'n!²

В прусском ландтаге в 1847 году фрайхерр фон Тадден-Триглафф^{3*} буквально требовал «эмансипации христиан от евреев», а господин фон Бисмарк-Шенхаузен высказался точно так же!⁴ Не в одной лишь Германии самые способные умы считали, что вмешательство чуждого элемента такого особого рода в публичную жизнь Европы скорее всего повлечет за собой самые серьезные последствия. В том же самом 1847 году во Франции появилась пророческое произведение Туссенеля^{5*} «Les Juifs rois de l'époque».^{6*} Крайне важно то, что Людвига Фейербаха прославляют те самые евреи, о которых он писал такое, что, случись это в наше время, неминуемо наступила бы его литературная смерть: «Их принцип, их Бог есть самый практический принцип в мире — эгоизм... Эгоизм объединяет, сосредотачивает человека на самом себе... но... делает его равнодушным ко всему, что не касается непосредственно его личного блага... Творение из ничего... объясняется неизмери-

^{1*} Франц фон Дингельштедт (1814—1881) — немецкий поэт, писатель, драматург и театральный деятель.

² Куда ни посмотри, кругом одни евреи,

Повсюду богоизбранный народ,

Пойдем, запрем их в гетто поскорее,

А то Израиль нас в квартал для христиан запрет! (нем.).

^{3*} Адольф фон Тадден-Триглафф (1796—1882) — немецкий консервативный политик.

⁴ См.: Treitschke H. Deutsche Geschichte im XIX Jahrh. V, 634. Это была первая речь Бисмарка в парламенте.

^{5*} Альфонс Туссенель (1803—1885) — французский натуралист и журналист, сторонник идей Шарля Фурье.

^{6*} Евреи, цари эпохи (фр.).

мой глубиной и силой еврейского эгоизма... Потребности Израиля — всесильный мировой закон, нужда Израиля — судьба мира»^{1*} и т. д. (Сущность христианства, 1841). С тех пор произошли грандиозные перемены. Христиане стали более терпимыми, евреи стали менее терпимыми. Возлагать на одного человека вину за тенденцию целой эпохи — значит пренебрегать всякой исторической справедливостью.²

Из того, что мы сказали, следует, что Вагнер возвысил свой голос, предупреждая о возрастающем влиянии евреев на немецкое искусство, не из чистого каприза. Лучшие люди его времени, независимо от партийной принадлежности, думали о том, что он делал. Но стоит отметить, что в то время как евреи не затаили никакой злобы на других авторов с анти-семитскими взглядами, Вагнеру они не простили ничего! «Еврейство в музыке», появившееся в колонке профессиональной газеты с ограниченным кругом читателей, осталось бы практически незамеченным, если бы сами евреи с тем безошибочным инстинктом, который Вагнер в них находит (X, 347), не почувствовали крайнюю важность этого небольшого эссе. Вся европейская пресса вступила в войну с Вагнером, отличавшуюся такой жестокостью, о которой я уже говорил в первой главе, она продолжалась вплоть до его смерти.³ Ничто лучше этих действий евреев не может охарактеризовать отношение

^{1*} *Фейербах Л. Сущность христианства* / Пер. под ред. П. С. Попова // *Фейербах Л. Сочинения*: в 2 т. М.: Наука, 1995. Т. 2. С. 115, 117, 118.

² После этого на протяжении целого поколения немцы были словно поражены слепотой, иначе они никогда не сочли бы умным такого человека, как Густав Фрейтаг, говорившего: «Мы не считаем, что наше время подходит для серьезного нападения на иудаизм в любой сфере, в политике или общественной жизни, науке или искусстве» (спор о «Еврействе в музыке» см. в: *Grenzboten*. 1869. N 22). Различие между Фрейтагом и Вагнером — это различие между талантом и гением, если бы люди того времени прислушались к увещающему и миролюбивому голосу гения, дело никогда не дошло бы до того злобного и опасного конфликта, который мы видим сегодня.

³ Более ста семидесяти возражений против переиздания «Еврейства» (1869)!

Вагнера к еврейству, невозможно не заметить, что он попал прямо в точку.

Однако следует принять во внимание и такие рассуждения. Злонамеренная литературная война против Вагнера началась в Дрездене задолго до появления «Еврейства в музыке». Сами евреи с их острой способностью восприятия одними из первых признали исключительную важность Вагнера как художника, более того, среди критиков, сделавших себе имя на глупом поношении великого Мастера, многие не были евреями. Поэтому нет оснований считать, будто среди евреев существовала инстинктивная антипатия к *искусству* Вагнера. Более того, Вагнер никогда не чурался знакомств и дружеских отношений с евреями, если углубиться в суть вопроса, мы обнаружим, что агитация против Вагнера велась исключительно скверными представителями самого иудаизма, и была не чем иным, как заговором посредственности и бездарности любого вероисповедания против гения. Она заслуживает полного презрения.

Но, когда мы переходим от рассмотрения этих исторических событий к собственным высказываниям Вагнера, два их свойства предстают нашим глазам: их абсолютная целостность и их высокое человеческое значение. Как его герой Зигфрид, Вагнер свободен от ненависти.

Главное, в чем обычно упрекают еврея, — способность коптить деньги. Однако Вагнер просто защищал немецкий вкус в искусстве и немецкие понятия о морали от расы, которая иначе воспринимала и то и другое. Нигде он и в самом деле не говорит о каких бы то ни было экономических интересах и нигде обсуждение принципов не смешивается с личной злобой. Для того чтобы защитить его тезис в «Еврействе в музыке», он, конечно, был обязан говорить о еврейских музыкантах и избрал для этой цели самые почитаемые имена, можно отметить почтительную манеру обращения с Мейербером, уважение и привязанность, с которыми он говорит о Мендельсоне, и сравнить их с вульгарными нападка и поношениями, которым подвергался в этой связи он сам. Легко поверить в то, что Вагнер не потерял никого из «истинно сочувствующих» (VIII,

300) ему друзей-евреев и что он искренне рассчитывал приобрести новых друзей среди самих евреев. С его точки зрения, статья была посвящена не злободневному вопросу, но «мысли исторической важности, воздействующей на всю человеческую культуру в целом» (VIII, 322). В начале «Еврейства в музыке» Вагнер говорит о том, что его цель — «объяснить бессознательное чувство, принимающее у некоторых людей форму глубокой неприязни к еврейской природе, а значит, высказать ясным языком нечто действительно существующее, а не оживлять силой воображения нечто нереальное в себе» (V, 85). А как следует удалить это действительно существующее? Как перебросить мост через губительную зияющую бездну? Вагнер указывает на грядущее перерождение человеческого рода и говорит, обращаясь к евреям: «Бесстрашно исполните вашу роль в этом деле очищения, принимая новое, принося себя в жертву, тогда мы будем едины и нераздельны! Но помните, есть лишь одно освобождение от проклятия, которое лежит на вас: освобождение Агасфера — разрушение». А что он подразумевает под разрушением, ясно из предшествующего предложения: «Стать человеком *вместе* с нами для евреев означает то же, что и перестать быть евреем» (V, 108).¹

Мы и дальше слышим ту же прямую и ясную речь: «Одно мне ясно, поскольку влияние, которое евреи оказывают на нашу интеллектуальную жизнь и которое проявляется в искажении и подделке высочайших тенденций нашей культуры, не

¹ Любопытно, что господа Иоахим, Мошелес, Хауптманн, Давид и т. д., глубоко задетые этим предложением «стать человеком вместе с нами», потребовали немедленного исключения редактора «*Neue Zeitschrift für Musik*» Франца Брендля из числа учителей Лейпцигской консерватории! Предложение Вагнера напоминает нам — хотя оно и гораздо более умеренное — предложение Лютера, чтобы евреи перестали быть евреями, а «если не перестанут, мы перестанем переносить их присутствие и не потерпим их». О «Еврействе в музыке» Вагнера Людвиг Ноль прекрасно сказал: «Это похоже на пробудившуюся совесть нации, и только тупые умы людей не смогли постичь новый глубокий дух примирения, явившийся здесь исцелять и спасать».

простая случайность, объяснимая, может быть, психологическими причинами, его следует признать неоспоримым и убедительным... Если этому элементу предстоит приспособиться к нам, созреть вместе с нами и принять участие в высочайшем развитии самой благородной части наших человеческих способностей, тогда ясно, что правильный путь помощи в процессе приспособления — не скрывать трудности, но ясно представить их» (VIII, 322).

Вагнер уверен, что его утверждения о евреях оправданы в том отношении, что они живут «грабежом посреди всеобщего упадка» (X, 298), но это прежде всего не что иное, как то, что им предсказал их собственный пророк Михей: «И будет остаток Иакова между народами, среди многих племен, как лев среди зверей лесных, как скимен среди стада овец, который, когда выступит, то попирает и терзает, и никто не спасет от него».^{1*} *Лев*, может быть, тропическое преувеличение, но уж никак не *овца*. После Михея пришел иной, более великий пророк, обратившийся к дочерям иерусалимским: «Не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и детях ваших».^{2*} Он учил евреев тому, что им теперь говорит Вагнер: «Чтобы быть людьми вместе с нами, перестаньте быть евреями!».

* * *

Мы видели, что Вагнер считает современное состояние культуры и цивилизации состоянием упадка. Мы также видели, что сам он верил в то, что открыл важнейшие причины упадка. Нам остается только добавить кое-что о его положительных мыслях и предложениях по поводу перерождения.

Рассматривая признание состояния упадка, Вагнер говорит: «Оно не ново, поскольку все великие умы руководствуются им; спроси истинно великих поэтов всех времен, спроси

^{1*} Мих. 5:8.

^{2*} Лк. 23:28.

основателей истинных религий». Он, однако, отвергает пессимистические выводы из этого, сделанные индуизмом, христианством и метафизикой, и говорит: «Признание причины нашего упадка приводит нас к возможности перерождения, которую следует рассмотреть столь же тщательно» (X, 326). И поистине рассуждение настолько просто и логично, что если мы принимаем обе посылки, то не можем не принять вывод. Моя нынешняя задача соответственно будет очень простой: если животная пища — основная причина упадка человечества, лекарство явно будет заключаться в том, чтобы ограничиться вегетарианской пищей, если смешение рас приводит к порче крови, следует сделать так, чтобы подобное места не имело и т. д. Поэтому я мог бы тут и завершить эту главу о Вагнеровой теории перерождения. Но здесь нам приходится считаться с многосторонним разумом Вагнера, уж слишком велика сложность сведения мировой философии, черпающей свою жизненную силу из самых разных и крайне разветвленных каналов, к нескольким простым предложениям. Еще раз мы осознаем, насколько велика разница между философом, стремящимся и обязанным стремиться к упрощению всего в соответствии с органическими законами разума, к приведению всего его познания сколь можно ближе к одному-единственному предложению, и художником, для которого наблюдение — *prima lex* и который уделяет жестким законам механического мышления не больше внимания, чем сама природа. В самом деле, Вагнер рекомендует вегетарианство, но для него вопрос не ограничивается этим. Его философское прозрение настолько глубоко, что он всегда видит связь человечества с Природой, а естественную необходимость считает единственной действенной силой, что и отбрасывает отблеск пессимизма на каждую искусственную попытку перерождения. И в этом случае его эмоциональная жизнь, его лучшие порывы принадлежат тому искусству, которое, как он обнаруживает, «всецело едино с истинной религией» (X, 322). Ни материальные, ни метафизические попытки исправления не могут сами по себе привести к перерождению, напротив, «вся-

кое подлинное влечение и вся приводящая к реальным следствиям сила, необходимые для того чтобы произвести великое перерождение, могут произрастать только на глубокой почве истинной религии» (X, 313).

Три мира словно бы существуют бок о бок: материальный, или эмпирический, трансцендентальный, или метафизический, и мистический, или религиозный, мир; искусство — это связывающая их цепь, его форма материальна, его субстанция трансцендентна, его истолкование мистично, по этой причине все три мира отражаются в уме самого художественного гения с замечательной ясностью. Но если художник захочет представить свои наблюдения не в произведении искусства, а, как в данном случае, в учении о перерождении, с тем чтобы развить его и передать на суд разума, он примет три разных набора гипотез, не слишком заботясь об их взаимном согласовании, их единство совершенно очевидно ему самому, поскольку он может прямо передать его другим через произведение искусства. Отсюда следует, что каждый, кто хочет представить взгляды Вагнера в простой и понятной форме, сразу же столкнется с серьезными трудностями; необходимым основанием их действительного и полного понимания должно стать определенное впечатление от его художественных произведений, это придает всему нашему бытию — используя научное сравнение — усиливающиеся вибрации и позволит нам стать хорошими «дирижерами» самых сложных комбинаций мысли, которые прежде мы лицезрели в смущении и замешательстве. Не только Вагнер, но каждый художественный гений находится в таком же положении, Гёте тоже показался бы хамелеоном или вращающимся калейдоскопом, не будь у него могучей индивидуальности, гармонично проявляющейся в искусстве. Если мы примем это, будет проще создать осознанную и логичную концепцию учения Вагнера о перерождении. Сначала мы должны отделить друг от друга три точки зрения: материальную, метафизическую и религиозную.

Об эмпирической, или реалистической, точке зрения мне остается сказать совсем немного. Главное здесь, по словам

Вагнера, — пища, нам следует воздерживаться от мяса и алкогольных напитков.

Эту крайнюю точку зрения Вагнер принял только в конце жизни. Ранее он говорил, что «нам правильно наслаждаться всем, но с подобающей умеренностью», он даже пишет: «простые субстанции питания — не для таких людей, как мы, нам нужна пища посложнее, самые питательные субстанции, требующие в то же время наименьших усилий пищеварения» (U, 232—239). Но после того как он убедился в том, что растительная диета — «краеугольный камень перерождения» (X, 307), его не удастся вывести из себя никакими соображениями. Он принимает, что, быть может, в северном климате необходима мясная диета, если так, тогда мы, высшие расы, должны предпринять «миграцию, рационально организованную» в другие части мира (X, 311).¹ На самом деле Вагнер открыто называет это, равно как и многие другие предложения в области материальной и практической жизни «фантазиями о попытке перерождения» (X, 312). Об этом в особенности стоит помнить тем, у кого простая мысль о вегетарианстве вызывает снисходительную улыбку. Перед лицом значительного прогресса вегетарианства в среде практичных англосаксов и американцев и выдающихся физических достижений, которые продемонстрировали строгие вегетарианцы на публичных соревнованиях, людям противоположных убеждений пришлось научиться объективно рассматривать этот вопрос. Экспериментальная наука не представила пока никаких убедительных доказательств правоты той или другой стороны, а даже если бы и представила, доказательство имело бы лишь ограниченную ценность, поскольку

¹ Это предложение о национальной эмиграции, вне всякого сомнения, покажется в высшей степени экстравагантным. Человек эмпирической науки, известный французский физиолог, психолог и политический эконом Альфред Фуйе в недавно опубликованной (июль 1895 года) работе «Темперамент и характер индивидов, полов и рас» высказывает в точности то же самое предложение, считая его единственной возможностью спасения индогерманской расы, возможность воплощения этого замысла, согласно Фуйе, обеспечивается последними открытиями в медицине.

ку решение вопроса обосновано моралью и в особенности касается отношения человека к животным (ср.: письмо Вагнера Э. фон Веберу).

Только к одному обстоятельству я вновь привлек бы внимание, а именно к тому, что вагнеровские *теории* растительной диеты — гораздо более слабый аргумент, чем его собственное убеждение в их правоте. О его естественнонаучных «фантазиях» я уже говорил.¹ Исторические свидетельства равно неудовлетворительны. Вагнер говорит о доисторическом человеке, который питался растительной пищей, но среди самых ранних известных нам доисторических людей мы обнаруживаем мясоедов.² Обращение к индуистам так же неудачно, поскольку во времена «Вед» индусы ели мясо, их меню мало чем отличалось от нашего: говядина, козлятина, баранина, дичь, птица, рыба, порой даже, говорят, конина.³ Даже в позднейшие времена никогда не существовало сколько-нибудь реального запрета на мясоедение, и нам не следует закрывать глаза на то, что сами брахманы, мыслители и интеллектуальные лидеры народа, ели жертвенное — а значит лучшее — мясо. Старая индийская поговорка гласит: «Мука в десять раз лучше риса, молоко в десять раз лучше муки, мясо в восемь раз лучше молока».⁴ Мудрецы, удалявшиеся в леса в преклонном возрасте, свою умеренную диету не превращали в общее правило поведения. Поэтому, определенно, в Индии мясоедение — древний обычай, вегетарианство — позднейший институт. Сам Будда, насколько можно доверять сведениям, исходящим от его учеников, умер

¹ В такой крайне сложной проблеме естественная наука найдет аргументы и за, и против *ad libitum*. Кажется, например, что динозавры поставили широкомасштабный эксперимент: виды, питающиеся мясом, отличаются замечательными пропорциям и развитием головы, питающиеся растительной пищей, с другой стороны, достигают колоссальных размеров (бронтозавр, например, — около восемнадцати метров в длину), но голова при этом сравнительно слабо развита.

² См.: *Ranke J. Der Mensch. Bd. II.*

³ См.: *Oldenberg H. Die Religion des Veda, 355.*

⁴ *Böhtlingk O. Indische Sprüche. P. 363.*

от несварения желудка, вызванного тем, что он съел слишком много свинины. Арийцы из Персии так же слабо поддерживали вегетарианство: «Из двух человек тот, кто наполняется мясом, наполнен добрым духом больше, чем тот, кто не наполняется, второй почти что мертв, первый превосходит его на цену овцы, на цену буйвола, на цену человека».¹ Так говорит Зенд-Авеста. Невозможно доказать, что Пифагор, как утверждает Вагнер, учил вегетарианству, его строгий запрет на употребление в пищу бобовых говорит, кажется, о чем-то прямо противоположном. И, наконец, истолкование, которое Глейзе дает словам Христа на Тайной вечере «Сие творите в мое воспоминание»,^{2*} интерполируя слово «только» — «сие *только* творите» (а именно употребляйте хлеб и вино), вероятно, непозволительно принимать без возражений.

Эти замечания приведены не ради критики, но для того, чтобы отметить потрясающую характеристику учения Вагнера о перерождении, а именно то, что как раз в эмпирической или материальной части его повсеместно преобладают «фантазии». И легко может случиться, что слишком конкретная концепция того, что ценно только как аргумент, как иллюстрация, создала бы совершенно неверное впечатление об обосновывающей их истине, которую невозможно доказать ни историческими ссылками, ни экспериментальными данными. В предпоследнем параграфе я отмечал, что такова одна из отличительных черт немецкого гения в борьбе за перерождение, что ни в дедукциях, ни в видениях будущего он не последует абстрактному, логическому методу Руссо. Законодателем признается внутренняя необходимость, *нужда* (как говорит Вагнер), ну а внешнее восприятие честно считается фантазией.

Философское рассмотрение идеи перерождения свободнее. «Природа и только природа в состоянии указать на великое назначение мира. Если цивилизация, исходя из христианского предрассудка, что человеческая природа презренна, отреклась

¹ Священные книги Востока. IV, 46

^{2*} 1 Кор. 11:24.

от человека, то она этим создала себе врага, который необходимо должен будет когда-нибудь ее уничтожить, поскольку человек не находит себе в ней места: этот враг именно и есть вечная, единственно живая природа»^{1*} (Искусство и революция, III, 37—38). Ту же самую мысль, но в гораздо более ясной форме, Вагнер высказал за несколько дней до смерти в письме Генриху фон Штейну от 31 января 1883 года: «Если мы хотим увидеть чисто человеческое в гармонии с вечно природным, мы не можем начинать слишком далеко от завершения того, что до сих пор достигнуто» (X, 416). Очевидно, такие рассуждения не основываются на эмпирии. «Чисто человеческое» и «вечно природное», может быть, и не абстракции, но по крайней мере мы должны признать, что эти концепции не выведены из наблюдений. В следующем параграфе мы ознакомимся с радикальным значением этой концепции чисто человеческого для искусства Вагнера. Для учения о перерождении ее ценность заключается, во-первых, в том, что Вагнер был привязан к этой фразе и к этой идее на протяжении всей жизни, и, во-вторых, что «чисто человеческое» — представляющее собой просто часть более широкой концепции, «вечно природного» — формирует оптимистический элемент вагнеровского философского убеждения в возможности перерождения.

Из приведенных цитат (число которых можно множить до бесконечности) совершенно очевидно, что природа, и в особенности «человеческая природа», считается доброй. Вагнер называет наш мир «пустошью опороченного Рая» (IX, 151). В одном из ранних сочинений он сожалеет о том, что «вера в чистоту человеческой природы поколеблена»^{2*} (III, 47), а в одном из поздних он говорит: «Мы ищем спасения только в пробуждении человека к его простому и священному достоинству» (X, 350). Истинный пессимист учит: «Точнее пантеистического отождествления природы с Богом было бы отождествление ее с Дьяволом», а о человечестве он говорит: «Человек в глуби-

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 130.

^{2*} Там же. С. 139.

не души дикое, отвратительное животное. Мы знаем его только в прирученном состоянии, скованного тем, что называется цивилизацией, и пугающегося случайных природных проявлений. Но если запоры законного порядка ослабевают, а кандалы спадают и начинается анархия, он показывает, что он есть» (Шопенгауэр). Твердая, как скала, вера в чистоту и святость человеческой природы — философское основание учения Вагнера о перерождении.

Еще одну концепцию, слегка пессимистическую, мы с самого начала обнаруживаем у Вагнера, и эта концепция уравнивает первую. Это концепция *необходимости*.

В параграфе о философии я уже указывал на то, что ударение, которое Вагнер делает в ранних сочинениях на «самопроизвольной необходимости», сохраняется и после того, как он испытал сильное воздействие Шопенгауэра. Сам Вагнер считал, что ранее употреблявшийся им термин «самопроизвольность» (*Unwillkür*) настолько тождественен с «*Wille*» Шопенгауэра, что в позднейших изданиях не считал нужным исследовать текст и исправлять его, он только раз и навсегда указывает на тождественность двух концепций в предисловии (III, 4). Эта концепция необходимости охватывает, как Воля Шопенгауэра, всю ширь мира явлений: «Природа порождает и творит произвольно и непреднамеренно, подчиняясь лишь необходимости»^{1*} (III, 54), а вместе со всем человечеством «одна необходимость предопределяет нас к действительным творческим действиям» (V, 53), «без необходимости не может начаться ничто подлинное и истинное» (X, 179). Вполне логично из этого следует, что «жизнь же — сама себе цель, сама довлеет себе», «конец науки — оправдание бессознательного... отрицание произвола и стремление к необходимости»^{2*} (III, 57).

Короткое рассмотрение покажет, что такая концепция природы не оставляет места для перерождения. Природа все оформила по необходимости, поэтому мудрость мудреца —

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 143.

^{2*} Там же. С. 146.

«волеизъявление необходимости». Еще более ясным становится предмет сразу после того, как его восприятие приобретает сжатую форму при посредстве метафизики Шопенгауэра. С Шопенгауэром не может быть и речи о перерождении хотя бы только потому, что концепция упадка в его системе бессмысленна и никогда не появляется в его творчестве. Попытку продемонстрировать прогресс он на деле отвергает как попытку «искусственно и воображаемо конструировать», но точно так же он не принимает упадок, история, по его мнению, повествует о том, что «перед нами всегда одна и та же одинаковая и неизменная сущность, которая сегодня совершает то же, что вчера и что совершала всегда».* В действительности Шопенгауэр одобрительно высказывается об истории падения, но лишь как о мифе, позволяющем считать греховным само существование. Согласно тому, что он говорит, самое большее, чего может пожелать мудрец, это, выражаясь словами вагнеровского Вотана: «Das Ende! das Ende!». Вагнер, вполне освоившийся в метафизике Шопенгауэра и безоговорочно принявший ее, с величайшей смелостью сыграл по отношению к этой философии ту же роль, которую Шопенгауэр избрал для себя в отношении философии Канта: он продолжил мышление Шопенгауэра! Он открыто говорит: «Из собственных Шопенгауэровых демонстраций порочности мира я получил первый стимул к моим размышлениям о возможном очищении этого самого мира» (X, 48). Он говорит: «Извращение обманутой воли, пути которого показаны одним лишь Шопенгауэром и которое на самом деле может вернуть надежду, наш философ видит и ясно, и определенно, и в явном противоречии с самыми восторженными религиями; не его вина, если точное представление того мира, который открылся его взору, настолько полно захватило его внимание, что он оставил нам искать пути и следовать им, ибо идти по ним нам придется своими ногами» (X,

1 Schopenhauer A. Ges. Werke. III, 507 (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление* / Пер. М. И. Левиной. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 464—465).

330). По сути дела, Вагнер рекомендует Шопенгауэра как единственную философию, наставляющую нас «на независимый путь истинной надежды».¹ Это, конечно же, самый удивительный поворот, который больше всех удивил бы того человека, который называл надежду «глупостью сердца», но это ничего не доказывает, поскольку Кант также вряд ли признал бы Шопенгауэра своим продолжателем. Можно сказать, что Шопенгауэр сделал *сальто мортале* от критического идеализма Канта, обнаружив, что вещь-в-себе — это воля. Вагнер исполнил столь же смелый прыжок. Его безошибочное суждение вскоре позволило ему признать, что отрицание воли к жизни, каковы бы ни были его мотивы, «должно всегда проявлять высочайшую энергию самой воли» (X, 356), на этом основании он приобретает убеждение, что любой ясно распознающий упадок и обладающий в то же время высочайшей энергией воли, обладает всем необходимым для перерождения, он знает болезнь и обладает лекарством. Отсюда проистекает его «вера в возможность перерождения», пылкая вера во «всемогущество воли» (IX, 91), и этим объясняются странные слова: «Свою уверенность в победе воля выводит из признания упадка» (X, 320).

Конечно, все это ценно только как указание, большего и не стоит ожидать, если мы ограничиваемся общим подходом. Это любопытное органическое отношение между пессимизмом Шопенгауэра и вагнеровским оптимистическим учением о перерождении — учением о том, что из внутреннего отрицания мира рождается утверждение искупления (X, 282) — составляет, по моему мнению, самую интересную и самую важную часть философской мысли Вагнера.

Правда, ограничившись философским содержанием учения о перерождении, едва ли возможно ясно и удовлетворительно увидеть его. Ведь корни, из которых проистекает убежденность Вагнера, лежат много глубже, в своем основании это религиозное учение.

¹ См. факсимиле в предыдущем параграфе.

Основание религиозной веры Вагнера — убеждение в моральном значении мира, превышающее любое сомнение. Он говорит: «Признание морального значения мира — это венец всякого знания» (X, 333). Это убеждение — основание надежды на перерождение, а с ней и веры в него. В 1853 году он пишет: «Я верю в будущее человечества и вывожу эту веру просто из моей необходимости» (L, I, 236). Но вера, исходящая из внутренней необходимости, и есть религия, и это предложение, написанное в начале его жизни, позволяет нам правильно понять позднейшее предложение: «Только из глубокой почвы истинной религии может произтекать побуждение и сила, необходимые для того, чтобы произвести перерождение» (X, 313). Итак, без религии мы не можем ни обрести силу для того, чтобы произвести перерождение, ни на самом деле даже почувствовать побуждение к нему. Следовательно, религия — необходимое условие учения Вагнера о перерождении.

Здесь другое соображение вынуждает нас обратить на него внимание. Между религией и перерождением существует параллелизм, основывающийся не на внешнем сходстве, а на действительном родстве.

«Глубокое основание каждой истинной религии, — пишет Вагнер, — лежит в порочности мира и вызванных им побуждений, от которых нам предстоит избавиться» (X, 276). Религиозное восприятие порочности мира отражается в истории упадка. Но религия включает в себя наряду с отрицанием и утверждение, перерождение вместе с упадком: веру в искупление. Вследствие этого отношения нам следует считать, что идея перерождения выведена из глубочайших оснований религии. Здесь вера становится *подвигом*. Обыкновенно открывающиеся умам людей в редкие мгновения благочестивой медитации греховность их бытия и желание искупления отныне становятся положительным побуждением их жизни. Как сказано в «Парсифале»:

Bekenntniss
wird Schuld und Rede enden,

Поэтому это Bekenntniss (признание упадка) и это Erkenntniss (осознание возможности перерождения) станут, как мы сказали, в будущем чем-то большим, чем простыми предметами благочестивого размышления или цепью, связывающей с будущим, слишком отдаленным, чтобы оказать какое бы то ни было определяющее воздействие на вещи этого мира. Вагнер говорит нам: «Предоставьте действительно плодородную почву этим идеалам в ваших житейских привычках, и вы обретете новую силу в них» (X, 179). А в практическом исповедании веры, которым открывается этот абзац, он говорит: «Мы верим в возможность перерождения и посвящаем себя этому в любом смысле слова».

Здесь невольно вспоминается Фейербах, его неукротимая вера в будущее и его благородные стремления вдохнуть новую жизнь в религию, применив ее для удобрения существующей почвы реальной жизни. Я назвал здесь Фейербаха для того, чтобы привлечь внимание к огромной разнице между всей материалистической верой в будущее и религиозным оптимизмом Вагнера. Разница заключается в вере Вагнера в судьбы человеческого рода, которые лежат «по ту сторону всего времени и пространства» (X, 352), в «моральном значении мира». Только об этом он заботится. Все его учение о перерождении — применение этого верования. С материальным прогрессом оно не связано никоим образом. Концепции прогресса он противопоставляет *гармонию* природы — противопоставление в точности соответствует такому же противопоставлению в иудаизме и брахманизме. Нигде не проповедует он «возвращение к Природе», но *единство Человека и Природы*, бессознательно оформившее жизнь первобытного человека, будет возвышено до осознанного закона. Эта мысль полностью гармонирует с учениями естествознания, да Ваг-

¹ Признание избавит от греха и покаяния, осознание превратит глупость в мудрость (нем.).

нер и не враг науки, что мы уже видели, он прославляет науку механики, поскольку, как он говорит, машина — это искусственный раб свободного творца^{1*} (III, 41). Но, с другой стороны, ни совершенствование машин, ни накопление знаний ни на одну слезинку не уменьшат океан человеческих бедствий, такие предметы представляют временную и относительную, но не вечную и абсолютную важность. А вот идея перерождения Вагнера считает человека моральным существом, для него «ужасающе и удивительно... то, что мы хотим надеяться, не располагая истинной моралью» (X, 329). Вовсе не так уже он заинтересован получением чего-то временного; в одном месте он говорит, что человечество может погибнуть, если только погибнет божественно (X, 352). Здесь уместны слова Шиллера: «Для разума, не знающего границ, направление есть уже свершение, и путь уже пройден, раз на него вступили».^{2*} Тогда перерождение — это никоим образом не замена религии (как это было бы в Фейербаховом смысле) — и уж тем более не противоядие от религии (как полагали другие). Следующий абзац из «Религии и искусства» не оставляет сомнений в вагнеровском значении: «Какими бы мирными ни были результаты перерождения человеческого рода, вызванного спокойной совестью, страшная трагедия существования мира постоянно дает себя знать в природе вокруг нас, в насильственных столкновениях стихий, в непрестанных низменных проявлениях воли помимо нас и вокруг нас, в море и пустыне — даже в насекомом, даже в черве, на которого мы беспечно наступаем, и ежедневно мы будем обращаться к Спасителю на Кресте как к последнему возвышенному убежищу» (X, 317). Перерождение, таким образом, это просто картина истинного искупления, «поэтому этот другой мир искупления должен отличаться от нашего мира точно так же, как вид познания, который нужен нам, чтобы понимать его, отличается от то-

^{1*} См.: Вагнер Р. Искусство и революция. С. 133.

^{2*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9. С. 277.

го, который постигает только этот мир иллюзий и страданий» (VIII, 27).

Теперь я надеюсь объяснить, как учение Вагнера о перерождении принимает три разных формы в соответствии с тремя точками зрения, с которых оно рассматривается: эмпирическую и историческую, абстрактную философскую и религиозную. Лишь одно слово остается сказать о стихии, в которой все три мира осознают свое единство и которая играет поэтому важную роль в этой концепции, а именно об *искусстве*.

На все три формы искусство оказывает решающее влияние.

В самом первом цюрихском трактате «Искусство и революция» Вагнер приписывает искусству исключительно высокое предназначение: «Задача искусства именно и состоит в том, чтобы указать этому социальному движению [к свободному человеческому достоинству] его настоящую дорогу». Однако в то же самое время допускается, что «общество достигнет прекрасного, высокого уровня человеческого развития — чего мы не добьемся исключительно с помощью нашего искусства»; не только Аполлону, богу искусства, нужно будет возвести алтарь в будущем, но также и «Христу, который пострадал за человечество»^{1*} (III, 40, 49, 50). В таком случае, даже здесь, в то время, когда Вагнерова идея перерождения была еще незрелой и, связанная с историческим и политическим ростом, казалась до определенной степени искаженной им, только одно было ясно осознано и выражено, а именно то, что искусство в преобразованном человеческом обществе, на которое мы уповаем, сыграет роль *посредника*. Оно будет раскрывать людям *значение* бессознательного влечения и приводить заблуждающихся на *правильный путь*. Оно не оказывает никакого прямого влияния, не облагораживает, например, манеры (как думал император Иосиф II), но оно обладает магической силой, показывающей человеку самого себя и вместе с тем его собственный путь к перерождению.

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 131, 140, 141.

Почти в то же самое время Вагнер признал, что «искусство представляет необходимое», или, как выясняется из контекста, *природную* необходимость (Е, 23). И в этом случае отношение искусства к метафизике также ясно определено. Искусство никогда не сможет выразить никаких философских понятий, высочайшее искусство отличается от обычных художественных поделок тем, что его производство необходимо и самопроизвольно (см.: Е, 22; III, 57; R, 37); то, что оно представляет, — это феномены трансцендентного основания мира, как бы мы их ни называли: естественная необходимость, «Воля» или как-то еще. Искусство «высвобождает невыразимую в чувстве мысль в чувственность», и по этой самой причине Шопенгауэр так высоко оценивает искусство, со своей философской точки зрения он считает, что окончательная цель искусства — «способствовать познанию идей мира». Поэтому и здесь, по убеждению Вагнера, искусство играет важную роль посредника в игре, оно — посредник в получении более глубокого познания природы мира; это познание, однако, неустраняемая составная часть идеи перерождения.¹

В «Произведении искусства будущего» мы находим третье решающее соотношение: «Произведение искусства — это живое воплощение религии»^{2*} (III, 77). Тогда и здесь по отношению к религии искусство — посредник, оно представляет религию, его служение — указывать «благороднейшее значение» и «истинный путь». «Хорошо нам, — пишет он позднее, — когда мы можем, полностью сознавая побуждение к жизни, открыть чувства этому посреднику ошеломляющего возвышенного; когда художник-поэт мировой трагедии приводит нас к примирению с этой человеческой жизнью. Этот поэт-священник, единственный, кто никогда не лжет, всегда был лучшим другом и товарищем человечества в его самых ужасных ошибках, и он будет сопутствовать нам в нашей возрожденной жизни, с тем чтобы показать нам в идеальной истине символ всех преходя-

¹ См. следующий параграф.

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 161.

щих вещей, когда реалистическая ложь историка давно будет погребена в пыли старых записей» (X, 317).

Мы уже видели, что «все подлинные побуждения и вся сила» перерождения «могут произрастать только на глубокой почве истинной религии», по этой причине самое известное отношение искусства — отношение к религии. Ибо если искусство поднимается с самой униженной позиции безвредного развлечения и отвлечения вплоть до «освященного и очищенного религиозного действия», как требует Вагнер (III, 157; X, 320), мы сможем понять «значение, которое могло иметь искусство, очищенное, свободное от аморальных требований, для нового порядка вещей и в особенности для людей» (X, 335). Насколько величественно служение истинной религии, которое понимаемое таким образом искусство уже исполнило и призвано исполнять во все большей степени в дальнейшем, Вагнер говорит нам в одном из самых глубокомысленных абзацев его произведений, в первых словах «Религии и искусства»:

Man könnte sagen, dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten bleibt, die Religion zu stellen, indem sie die mythischen Symbole, welche die wahre Idee symbolisieren, nicht als wahr geglaubt werden will, ihnen Ähnlichkeit, welche nach Auffassung der durch ideale Darstellung geschilderten in ihnen verborgenen tiefen Wahrheit zu erkennen zu fähig.

Факсимиле рукописи (X, 275)

«Мы можем сказать, что там, где религия становится искусственной, она привлекает искусство для того, чтобы сохранить свою субстанцию, конструируя мифические символы, в которые религии хотелось бы верить в буквальном смысле, в виде образов, и в этом идеальном представлении выявить глубокую истину, которую они содержат».

Использование религиозных аллегорий в качестве действительных истин, в первую очередь вызывающее озабоченность священнослужителя, не заботит художника вообще, поскольку честно и открыто он предлагает считать свое произведение своим собственным изобретением. Но когда религия, чувствуя

необходимость дальнейшего развития своих догматических символов, скрывает одно истинное божественное содержание, приписывает ему невозможное и советует в это поверить, она влачит не более чем искусственное существование. Чувствуя это, религия всегда стремилась к сотрудничеству с искусством, которое, однако, не было способно к высокому развитию, так как разрабатывалось для того, чтобы создавать эти символы в их предполагаемой реальности, т. е. производить идола и фетиши для видимого поклонения: «Искусство не исполняет свою истинную миссию, пока посредством идеального представления аллегорической картины оно не показывает людям субстанцию, содержащую в себе невыразимую божественную истину» (X, 275).¹ К рассмотрению значения искусства для человеческой жизни я добавлю многое в другом месте,² здесь я рассматриваю только учение о перерождении, а важная роль, которую в нем играет искусство, заключается в том, что оно «спасает субстанцию религии», что оно «выражает то, что не может выразить философия религии» (IV, 218), что при упадке религиозных догм «ради их спасения приходит истинное, идеализирующее искусство» (X, 281), что оно «сохраняет благороднейшее наследство христианской мысли в ее восстановленной чистоте, что не от мира сего» (X, 288). И все же, если мы надеемся на перерождение, наша надежда в первую очередь направлена на «восстановление истинной религии» (X, 309), ибо искусство не способно дать нам религию. Оно, конечно же, «указывает путь», оно способно

¹ Достаточно важно отметить, что Вагнер тридцатью годами ранее, рассуждая о греческой трагедии, выразил взгляд, что искусство призвано «спасти субстанцию религии» почти теми же словами: «Трагедия была, таким образом, религиозным празднеством, ставшим художественным произведением, рядом с которым действительные традиционные религиозные празднества в такой степени казались лишенными истинности и глубины, что превратились в пустую традиционную церемонию; в то время как их живое ядро продолжало жить в художественном произведении» (Произведение искусства будущего, III, 157).

² См. следующий параграф и вторую часть четвертой главы.

«обнаружить невысказанное за всеми концепциями мышления» (X, 321), оно фундаментально соотносено с «той чистой-шей религией, что проистекает из христианского откровения» (X, 288).

Постоянно подчеркивая значение религии, Вагнер совершенно определенно не имеет в виду ни одну из ныне существующих церквей, последней цитаты достаточно для того, чтобы доказать это. В каком смысле он был христианином, читатель сможет решить сам, исходя из многочисленных приведенных здесь высказываний. В далеком 1851 году он возражает своим клеветникам-фарисеям: «Если я, желая освободиться от порочности современного мира, становлюсь христианином, я, по крайней мере, более честный христианин, чем те, кто со своим высокомерным благочестием упрекают меня в том, будто я отпал от христианства» (IV, 371).¹ Позднее он писал: «В дальнейшем нашей единственной задачей станет подготовка плодородной почвы для обновленной *религии сочувствия* в нашей среде, преодолевая сопротивление учеников утилитаризма» (X, 260). «Может быть, мудреца, который поможет нам увидеть горе в нашем упадке, мы не увидим, но услышим — как такой вздох глубочайшего сочувствия, который однажды донесся с Креста Голгофы, но только раздающийся из наших собственных душ» (X, 48). Вагнер выводит «порчу христианства из допуска иудаизма к созданию его догм» (X, 299). Наша цивилизация никоим образом не христианская, напротив, это — «триумф врагов веры христианской» (X, 302), «мешанина иудаизма и варварства» (X, 343), и по этой причине наши религии не способны приготовить путь для перерождения.²

Чем была религия для вагнеровского духа, мы узнаем не из его сочинений, но из художественных произведений — от

¹ Ср. отрывок из письма, процитированного на с. 196.

² См.: «Короткое объяснение Евангелия» Толстого: «По мере изучения христианства я обнаружил, что в источник чистой воды жизни попали грязь и тина, затмившие его чистоту, рядом с высоким христианским учением и в единстве с ним существует чуждое, бесформенное еврейское церковное учение».

«Фей» до «Парсифаля». Ибо если без сотрудничества с искусством невозможно никакое восстановление истинной религии, то и истинное искусство можно вообразить только как эманацию религии. «Только на основании истинной морали может начаться истинное эстетическое цветение искусства» (X, 362); поэтому Вагнер говорит о «новой религии, включающей в себя условия существования произведения искусства будущего»^{1*} (III, 146). В «Почему нам нужно знать это?» читаем: «Высочайшее искусство никогда не обретет силу, чтобы раскрыться, если оно не будет в глубине своей религиозным символом совершенного морального порядка вещей, и только тогда оно сможет действительно стать понятным людям» (X, 335). Мы видим, в каком смысле искусство Вагнера — и все высочайшее искусство — можно поистине назвать *религиозным*.

Искусство и религия взаимно обуславливают друг друга: истинное искусство не может родиться без религии, но и религия не может обнаружиться без помощи искусства. Еще и поэтому религия и искусство образуют единый организм (X, 322). И этот живой продукт, глубоко религиозное искусство, служащее тому, чтобы открыть истинную религию, — это единственное, из чего может проистекать желание и способность осуществить великое перерождение. Из этого перерождения появится «возрожденное, благословенное, художественное человечество будущего» (III, 103).

На что будет похоже это искусство, достойное столь возвышенного служения? Способное указать истинный путь тому, кто борется за свободное человеческое достоинство? В котором непостижимая мысль метафизика может обрести видимое воплощение? Способное дать живое представление религии? Ответ на этот вопрос содержится в учении Вагнера об искусстве, особенно в его учении о художественном произведении — совершенной *драме*, в которой «высочайшие и глубочайшие предметы, доступные пониманию человеческого ума, будут переданы самым доступным для постижения способом».

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 214.

УЧЕНИЕ РИХАРДА ВАГНЕРА ОБ ИСКУССТВЕ

Массы считают искусства простыми инструментами чувственного удовольствия; поистине, великое и смелое предприятие — вернуть им их изначальное достоинство и вновь возвести их на трон, столь долго узурпированный модой, роскошью и грубой чувственностью.

Кристоф Мартин Виланд

В общем введении к этой книге я высказал свое намерение избежать всех технических вопросов. Нет никакого сомнения в том, что мы можем многому научиться у Вагнера во всем, что касается техники — музыкальной, поэтической, драматической, но все это важно только для ее поклонников. «Технику можно обсуждать, — говорит Вагнер, — но, конечно, только в артистической среде, посторонний не должен ничего об этом слышать».¹ А покинув ее узкие пределы, все остальное, что мастера, как водится, зовут интеллектуальным бунтом в музыке, определенно следует отвергнуть или, если это слишком сильно, по крайней мере не оставить всему этому места в биографии Вагнера. Охота за мотивами и реминисценциями, вариациям и параллельными местами, желание найти в каждом аккорде свое особенное бездонное значение, услышать закливание духов в каждой невинной ноте — все это безвредное, а в некоторых случаях и полезное развлечение, не имеющее с учением Вагнера об искусстве ничего общего. В общем, ничто не бывает таким же опасным, как попытка выводить технические приемы из произведений искусства, только бесспорный гений может сделать это успешно, а крайнюю осторожность, с которой гений принимается за работу, можно увидеть в той почтительной сдержанности, которой придерживается Вагнер,

¹ Письмо Луи Келеру от 24 июля 1853 года (см. в: Bayreuther Blätter. 1895. S. 2).

говоря — а это он делал довольно часто — о своем настоящем учителе Бетховене. Мы можем отметить и то, как постепенно Гёте усваивал осторожность в суждениях о своей модели для подражания — Шекспире, как после поспешных попыток подражания он отступился от него и добился полного, живого проникновения лишь много позже. Греческое искусство не без помощи разного рода эстетиков нанесло ущерб, размеры которого оценить трудно просто потому, что мы склонны и всегда были склонны выводить уроки, т. е. законы из него, тогда как оно явно могло преподавать всего лишь один урок: для того чтобы люди из той же плоти и крови, что и мы, способны были создать эти прославленные произведения, они должны были дышать другим интеллектуальным воздухом и жить в окружении совершенно другого общества. Они были народом художников, мы — нет, вот великий, единственный урок, который можно вывести из их произведений.

Это сразу приводит нас к вопросу о том, что же подразумевает Вагнер под выражением *учение об искусстве*? Не музыкальную тенденцию, не художественную систему. Сам Мастер потешается над так называется вагнеровской тенденцией, с горьким сарказмом он говорит: «Вопрос о том, в чем заключается моя тенденция, не заставляет ломать голову никого, кроме меня. Может быть, в том, что на некоторое время люди стали предпочитать либретто о средневековых предметах; Эдду, а вместе с ней и весь холодный Север стали считать хорошими источниками для написания либретто. И не только выбор и характер либретто представляются важными для новой тенденции, но, кроме того, и многие другие вещи, особенно «сквозная композиция»,¹ а прежде всего — непрерывные вторжения оркестра в дела певца, в которых композиторы почувствовали себя настолько свободными, что позднее оркестровые сочинения продемонстрировали значительное количество „тенденции“ в инструментровке, гармонизации и модуляции» (О сочинении стихов и музыки в опере, X, 224). По поводу так

¹ По-немецки — «Durchkomposirien».

называемой «вагнеровской системы» он говорит в заключении своего главного сочинения «Опера и драма»: «Тот, кто предполагает, что я стремился изложить произвольную теоретическую систему для руководства музыкантов и поэтов будущего, не хочет понимать меня» (IV, 255). Поэтому ни технические достижения, ни какие-то специальные привычки, ни характерную манеру сочинения поэзии и музыки невозможно называть «тенденцией», — все это достаточно лично и этому невозможно подражать; лишь один человек может успешно применять это. Нет и какой бы то ни было жесткой системы, которую люди стремятся вывести из произведений и сочинений Вагнера так же, как раньше из произведений и мыслей прежних героев искусства, — ничто из этого не является учением Вагнера об искусстве!¹

Один предмет мы можем связать с этим громким и звучным названием, тот самый, за который на протяжении второй половины жизни Вагнер боролся без страха, без усталости, не падая духом, и к которому своими сочинениями и своими действиями Вагнер всегда возвращался — учение о *назначении искусства*.

В самом первом произведении второй половины своей жизни, в «Искусстве и революции», Вагнер начинает с греков, и снова и снова в дальнейшей жизни он указывает на них, подробнее и определеннее всего в «Религии и искусстве», но не в тщетных попытках вывести «вечные законы» из их архитектуры, скульптуры, музыки или драмы, а потому, что даже руины «этого мира научат все будущие эпохи, каким нужно сделать все последующее течение жизни, чтобы мы могли ее переносить» (Бетховен, IX, 141).² Тогда, согласно Вагнеру, истинное искусство предназначено для того, чтобы мы смогли пройти вы-

¹ Французский композитор Огюста Олме упоминает, что Вагнер дал ей такой совет: «Прежде всего, не присоединяйтесь ни к какой школе! — даже к школе Вагнера».

² Ср.: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 6.

сочайшее обучение даже на его руинах, руины научат нас не тому, как создавать произведения искусства, но тому, *как нам построить свою жизнь*.

В последнем параграфе мы видели, какое высокое значение Вагнер приписывает искусству. Он надеялся, что одно лишь влияние искусства создаст побуждение к перерождению человеческого рода, т. е. к созданию такой формы жизни, которую легче будет переносить. Но созерцание тех же самых руин учит нас тому, что построить жизнь достойным образом можно только в том случае, когда «искусство — высочайший момент человеческой жизни». Невозможно утверждать, что оно занимает подобное место в нашей современной жизни: уж скорее наше публичное искусство — особенно драматическое — подпадает под определение Россини: «Приятное времяпровождение — начало и конец всякого искусства».¹ Все, что пытается пойти дальше этого, остается, как говорит Вагнер, только довериться «попытке пробудить... необходимые потребности, но все подобные стремления тщетны и бесплодны». И причина того, что нам осталось только бессильное желание, в том, что искусство оторвалось от питательной почвы жизни, которой оно должно поистине принадлежать, что оно — «искусственное искусство», излишество, роскошь. «Лишь из жизни, которая только и рождает потребность в искусстве, может оно черпать материал и форму... Произведения искусства... могут возникнуть лишь в будущем, когда для этого создадутся условия в самой жизни»^{2*} (III, 72). Вот чему научился у греков Вагнер.

Читателю предстоит увидеть, что этот взгляд на жизнь, представляющий ее организмом, который следует построить самым уверенным и самым легко «переносимым» способом при помощи искусства, в свой «высочайший миг» получающего материю и форму лишь из жизни, основывается на том

¹ Письмо от 21 июня 1868 года (день первого представления «Мейстерзингеров!»).

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 157.

же самом антитетическом модусе мышления, который мы уже встречали в его политике, философии и учении о перерождении. На самом деле здесь два тезиса не образуют противоречия, их взаимная связь, даже их органическая взаимозависимость друг от друга совершенно очевидна. Но жизнь и искусство для нас — это два разных предмета, наше искусство целиком и полностью находится за пределами нашей публичной жизни, которая на деле не может обеспечить его ни материей, ни формой, а с другой стороны, наши жизни не изменились бы ни на йоту, если бы все публичное искусство завтра исчезло бы вдруг, так что с первого взгляда не ясно, как один из этих факторов должен влиять на другой. Вагнер признал это состояние дел нашего времени вполне откровенно и как обычно искренне. «В этой грядущей жизни художественное произведение будет тем, чем оно теперь только хочет, но не может быть действительно, а жизнь эта будет уже вполне той, какой она может быть. Она будет такой потому, что воспримет в себя истинное художественное произведение!»^{1*} (Опера и драма, IV, 284). И здесь, как и раньше, возражение, которое можно выдвинуть против обоснованности и полезности учения Вагнера на основании этого двойного гистерон-протерона, может обладать по крайней мере сомнительной ценностью чисто логического аргумента. Вагнер больше не интересовался этим. Человеческое общество следует основательно перестроить, а сделать это можно только с помощью искусства — которое, как мы знаем, не следует отделять от религии; в искусство следует вдохнуть новое творческое дыхание, а его, в свою очередь, нужно вывести из жизни. Переживи род человеческий гармоническое развитие еще когда-либо после греческих трагиков (истинных созидателей Греции, согласно Ксенофоту), было бы невозможно понять, почему наша жизнь такая нехудожественная, а искусство продолжает произрастать независимо от жизни. Точно так же и двойной тезис Вагнера стал бы непостижимым. Но теперь «великая революция челове-

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 493.

чества»,¹ первый признак которой проявился «в декадансе греческой трагедии... в распадении афинского государства»,^{2*} настолько расширила брешь между искусством и жизнью, что простая мысль об их взаимосвязанном существовании либо вызывает улыбку, либо отвергается в силу чудовищности. Поэтому единство воззрений Вагнера можно выразить двумя отдельными положениями, каждое из которых содержит половину истины (но от этого не становится наполовину истинным, а наполовину ложным); каждое следует само по себе признать, понять и отыскать.

Поскольку это двойственное отношение заключено в самом корне вопроса, оно предоставляет лучшее основание для обсуждения учения Вагнера об искусстве. Мы найдем в творчестве Вагнера множество изысканий о достоинстве искусства, т. е. о его значении для жизни всего человеческого рода, и таково основание его художественного учения. Но мы также найдем подробные попытки пророчески определить произведение искусства, в котором и сегодня страстный поклонник искусства может узнать и получить свой «высочайший миг».

Поэтому, рассматривая учение Вагнера об искусстве в двух отдельных разделах, я следую его собственной мысли: первый будет посвящен *значению искусства для жизни*, а второй — *совершенному произведению искусства*.

* * *

В своем трактате о познании идей Шопенгауэр отличает обыкновенное познание, соотносящее вещи с нами, научное познание, которое рассматривает их отношения друг к другу, и «чистое объективное познание», в котором «сама суть бытия» объекта отчетливо появляется в многообразных отношениях, последнее он называет «художественным познанием». При

¹ См. с. 203 наст. изд.

^{2*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 128.

этом фундаментальная идея Вагнера — идея, которая уже была его идеей задолго до того, как он познакомился с Шопенгауэром, — выражена с абсолютной определенностью. Художнику никогда не была доступна точность философа, и, вероятно, он никогда и не пытался ее добиться; это не удивительно, но именно такова причина, почему многие его высказывания на эту тему выглядят парадоксально для тех, кто не привык к его философии. «Наука завершается ее искуплением в поэзии» — предложение абсолютно непостижимое для неподготовленных, а дальнейшее его разъяснение мало чем помогает нам. «Последнее свое оправдание наука обретает в художественном произведении, в таком произведении, которое непосредственно изображает человека и природу в той мере, в какой природа осознает себя в человеке»^{1*} (Произведение искусства будущего, III, 129). Только философ может предоставить умственно постижимые понятия для ясных восприятий поэта, он сделал это так, как только что было описано, и теперь мы в совершенстве понимаем, что Вагнер проводил различия между теми же тремя стадиями познания, что и Шопенгауэр, и что он обосновал достоинство искусства своим воззрением, что художественное познание — это объективное, высшее познание.² «Наука идет от заблуждения к истине, конец науки — оправдание бессознательного, проявлением же добытых наукой знаний, изображением достигнутой наукой жизни, отражением ее необходимости и истины является искусство»^{3*} (III, 55—57).

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 200—201.

² Я цитирую здесь Шопенгауэра потому, что, насколько я знаю, он выразил самым ясным и решительным образом то, что многие другие авторы только смутно чувствовали. Кант, например, выделил три способности познания, а Баумгартен открыл «зачатки философского познания в прекрасном». Однако важно отметить, что существует глубокое различие между творческим действием художника и познанием философа, но это, как и все специальные философские и эстетические умозрения, лежит за рамками этой книги (см. по этому вопросу: *Hausegger F. Das Jenseits des Künstlers*, а также параграф 2 четвертой главы).

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 144—146.

Очевидно, что здесь искусству приписывается глубокое философское значение. А поскольку оно в точности согласуется с воззрением Шопенгауэра, мы можем обратиться к нему в поисках метафизического рассмотрения вопроса.

Посмотрев чуть глубже, мы увидим согласие Шопенгауэра и Вагнера. Философ и художник добираются в одно и то же место по разным дорогам и уходят оттуда в разных направлениях. Философ рассуждает: «Философию так долго исследовали без успеха, потому что ее исследовали научно, а не художественно».¹ Художественное объективное познание служило его *мышлению*, его метафизике. С другой стороны, художник, который «в самом искусстве, по ту сторону его форм, искал жизнь» (I, VII), заключал из этого, что искусство было истинным оформителем человека.

О чисто объективном познании, проистекающем из простого художественного настроения, Вагнер говорит: «Тогда человек говорит с природой, а она отвечает ему. Разве он понимает природу хуже человека с микроскопом? Что понимает в природе он, кроме того, что ему не нужно понимать? Но другой учится у природы тому, чего требуют высочайшие функции его существа, и благодаря этому учится познавать природу в самом широком и полном аспекте — именно в том аспекте, который никак не может открыться самому всестороннему пониманию» (Опера и драма, IV, 109). А в «Бетховене», где он говорит о мощи музыкального звука, он прекрасно описывает, как «собственное бытие объекта» производно от художественного модуса восприятия. «Он призывает, и в ответе он узнает себя... ухо открывает ему именно то, что при рассмотрении в жизненном смятении обмануло его: что его глубочайшая сущность едина с глубочайшей сущностью всех тех вещей, которые он наблюдает, и что только это восприятие позволит ему постичь действительную природу внешнего мира» (IX, 93). Вагнер, не желавший развивать это воззрение на значение искусства в систему и повсюду ис-

¹ Memorabilien. P. 718.

кавший жизнь, выводит заключение, что «особое выращивание науки, которая в своих высочайших поступках совершенно неспособна прямо воздействовать на человеческий гений, лишь тогда важно для истории культуры, когда она образует венец прекрасного народного образования, уже существующего; но единственное образование народа — искусство» (Немецкое искусство и немецкая политика, VII, 77). Поэтому высокое достоинство искусства заключается в том, что оно не только приводит к философскому познанию, но и в том, что оно дает образование. Оно учит человека понимать природу, оно учит его понимать себя. Вагнер вместе с Новалисом считает, что «только художник способен предсказать значение жизни».

Я уже несколько раз на протяжении этой главы подчеркивал, что искусство, очищая и просветляя человеческий ум, способно оказать преобладающее влияние на многие сферы нашей жизни. Для того чтобы не повторять самого себя, я бы отослал читателей к параграфу о перерождении, в котором мы видели, что особое предназначение искусства, по мнению Вагнера, — указать нужное направление людям в их стремлении к свободному человеческому достоинству, помимо всего прочего, я привлек внимание к исключительному значению искусства для религии.¹

Теперь я перейду к другому положению, исключительно важному в качестве принципа.

Только искусству, в котором участвуют все (*allgemeinsame Kunst*, по собственному выражению Вагнера), приписывал он и в самом деле высокое значение, не эгоистическому одинокому искусству, порожденному причудой и призванному служить прихотям и излишествам индивидов. «Истинное желание искусства должно появиться у многих, — пишет Мастер в «Искусстве и климате», — это сообщество людей искусства будет сочинять свои работы в согласии друг с другом, исполняя гармонию с природой, а заодно и с самими собой» (III, 264).

¹ См. с. 276—281 наст. изд.

Одинокий индивид не может создать это искусство, «это дано лишь духу общественному (der Gemeinsame), нашедшему удовлетворение в жизни»^{1*} (III, 74). Один параграф трактата Вагнера «Произведение искусства будущего» озаглавлен «Народ как условие существования произведения искусства»,^{2*} а в другом месте он говорит: «Великое, истинное, единое произведение искусства они [благородные художники] не могут создать сами, наше соучастие здесь также необходимо, трагедии Эсхила и Софокла были созданы Афинами»^{3*} (III, 28). Только это искусство, в котором участвуют все и которое неотделимо от жизни, только искусство, которое можно рассматривать как «высшее проявление гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно прекрасной личности»^{4*} (III, 20), научит народ, оно одно может оказать какое бы то ни было воздействие на устройство человеческого общества и на религию. Великие слова Гёте: «Лишь все человечество способно познать природу, лишь всему человечеству открыто все человеческое»,^{5*} выглядят так, словно их отчеканил Рихард Вагнер. Но мастер из Байройта придал новое значение этому воззрению — которое сопровождало его всю жизнь, — заявляя, что разрозненные восприятия и разрозненные жизни людей можно и должно собрать в одном восприятии и одной жизни при посредстве искусства. Вот это он и подразумевает, говоря, что «наука завершается ее искуплением в поэзии» и обещая «искупление утилитарного человека художественным человеком».

Быть может, взгляд Вагнера можно было бы сформулировать так: *только в высочайшем искусстве может коллективный мир сознательно понять себя, только коллективное искусство — высочайшее искусство.*

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 159.

^{2*} Там же. С. 150.

^{3*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 121.

^{4*} Там же. С. 114.

^{5*} Гёте И. В. Письмо Ф. Шиллеру от 8 мая 1798 года. С. 92.

В нескольких словах я упомяну теперь те рассуждения, на которых основывается это утверждение, и те далеко идущие следствия, к которым оно приводит.

Это наблюдение приводит к синтезу, проявляющемуся не только в искусстве, но и во всем развитии современного естествознания, ибо и в науке односторонний анализ приводит только к расчленению и путанице. Сама природа, даже в мельчайших частях, это — целое,¹ и наука развивается, не нанизывая факт на факт, но приспособлявая факты к новым и постижимым идеям. Лаплас и Дарвин — поэты-пророки, а так называемая эмпирическая наука, корни которой теряются в метафизических антиномиях, на самых высоких ветвях своих покрыта поэтическими цветами. Следует, однако, помнить, что искусство предлагает нечто по сути отличающееся от научного синтеза, в собственном смысле слова в нем вообще нет никакого синтеза. Художественное познание — это, как говорит Шопенгауэр, *чистое объективное познание*. Наука, с другой стороны, остается в рамках категорий причинности и отношения. На самом деле, творчество художника заключается не в сведении воедино вещей, прежде разделенных, но в схватывании того, что по сути своей разнородно, и представлении его в существенном единстве.² Здесь нет ни синтеза, ни анализа. В науке индивидуальность всегда приносится в жертву роду, а потому и конкретное — в жертву абстрактному, искусство сохраняет индивидуальность как священное владение, в соответствии с требованием Шиллера, оно «точно и целомудренно воспринимает индивидуальный характер вещей»,^{3*} выявляет общее в индивидуальном, но не занимается систематическим

¹ Müsset im Naturbetrachten
Immer Eins wie Alles achten

[В рассмотрении природы следует всегда единое считать всем (нем.). — С. Н.] (И. В. Гёте).

² «Простое скрывается в разнородном» (И. В. Гёте).

^{3*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 6. С. 269.

сочетанием и искажением с тем, чтобы показать аналогии и гомологии с другими индивидами, а свободно развивает эту индивидуальность и выделяет ее характерные черты и таким образом показывает, что этот конкретный индивид — действительное, живое и единственное содержание всеобщего, что всеобщее помимо него остается чистой абстракцией. Поэтому науке остается ее собственная область и она закрыта для искусства, но одно лишь искусство прямо постигает всеобщее.¹

Нам, однако, нужно учесть следующее. Огромное количество материала, с которым должна работать наука, делает необходимым значительный объем исследований, тем не менее она эгоистична по своей природе, между нею и внешним миром нет точек соприкосновения, у нее нет отечества, даже ученый владеет лишь той ее частью, которую он выбрал для себя, и она так и остается неотчуждаемой, исключительной собственностью класса ученых, ибо науку можно передать только тогда, когда она расцветает поэзией. Истинное живое искусство, с другой стороны, может появиться и продолжаться только при помощи «универсальности». И художественный гений тоже — как бы ни казалось, что он творит по собственному побуждению — тысячью нитей связан со своим окружением. Впечатления, полученные от окружения, создают поэта. «Когда я пытаюсь объяснить художественную способность себе самому, я не могу это сделать никак иначе, но лишь отождествляя ее для начала со способностью к восприятию», — таковы слова Вагнера в его «Обращении к друзьям». Таково также значение его парадоксального утверждения: «Настоящий изобретатель — всегда народ... одинокий индивид ничего не может изобрести, но лишь завладеть изобретением» (Е, 19). Он также вообще не приемлет титул гения. «Нет ничего более поверх-

¹ По аналогии воспринимается и отношение между государством и искусством. Вагнер выразил это предельно ясно в коротком предложении: «Искусство вечно, потому что всегда представляет конечное истинно и верно, государство конечно, потому что желает положить пределы вечности» (Entwürfe, 18).

ностного и бессмысленного, чем выводить господствующую стихию художественного дара из некоторой способности, которую мы называем *гением*, думая при этом, будто полностью познали ее». Его действительная сила — общинная. «Сила в совместном владении, включая индивидуальную силу в качестве источника внутреннего действия, в соответствии с нашей глупой верой, является нам под именем *гения*» (IV, 305—309). Стоит отметить, что слова Канта «изящное искусство — это искусство гения»^{1*} не противоречат этому, как может отрицать себя самого живой гений? Кант далее замечает, что обычный человек только степенью отличается от величайшего научного исследователя (пример, который он приводит, — Ньютон), но от гения — а этот термин относится только к художнику — он отличается принципиально. Взгляды Вагнера ни в чем с этим не расходятся. Здесь он только выражает глубокую истину, что гений, хотя бы и отличающийся в корне от своего окружения, не возникает независимо от него, не падает, как говорится, с неба, но бывает живым цветом *совместной силы*, который сам приносит новые семена. А произведениями художника, которые появляются из этой совместной силы, следует наслаждаться совместно, ибо, если они не вызывают в душах других сочувствия, они никогда не смогут даже возникнуть. Больше всего это верно по отношению к высочайшему искусству — драматическому: «Драма мыслима лишь как самое полное выражение всех художнических стремлений. Эти стремления могут найти удовлетворение лишь как выражение общих интересов. Там, где нет ни того ни другого, драма является не необходимым, а произвольным созданием»^{2*} (III, 129).

Если читатель рассматривает эти два тезиса вместе: во-первых, несравненную *объединяющую* силу искусства, во-вторых, истину, что искусство должно вырасти из *общей* силы, он сразу же заметит, что высочайшее искусство, о котором ду-

^{1*} Кант И. Критика способности суждения / Пер. М. И. Левиной // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 148.

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 201.

мал Вагнер и которое он порой называл произведением искусства будущего, — это исполнение желания всего человечества, сильного и безысходного желания. Это желание освободиться от бесконечного разъединения, в которое все глубже погружается человечество и в котором одинокий индивид больше уже не чувствует себя человеком, но почти искусственным *гомункулом*, мельчайшим винтиком среди чудовищных шестеренок. Никто, даже самый могучий ум, не способен предвидеть все, чего опасается целое человечество, расколотое на тысячи отдельных частей, и тем более усвоить это. Чем дальше заходит развитие, чем больше накапливается знаний, чем более сложной становится механика жизни, тем сильнее сужается горизонт каждого отдельного индивида. Его относительная ценность подвергается прогрессирующему обесценению. Эта эволюция происходит по необходимости, немислимо задержать ее или заставить отступить, и все же, как можно не видеть опасности состояния, в котором индивиду принадлежит все уменьшающаяся доля в интеллектуальном запасе всего сообщества, покуда само сообщество еще остается чем-то большим, чем абстракция? Именно по этому поводу тревожился Шиллер: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком, слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки... вред этого направления духа не ограничился сферой знания и созидания, он был не менее заметен и в чувствах и действиях».^{1*} И Шиллер тоже указывает на искусство как на единственное средство спасения! «К своей целостности он [человек] возвращается через идеал»^{2*} (О наивной и сентиментальной поэзии).

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 6. С. 266, 268.

^{2*} Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Пер. И. Сац // Шиллер Ф. Собрание сочинений Т. 6. С. 410.

Тогда в этом вопросе Вагнер стоит на той же самой почве, что и Шиллер, и в не меньшей степени близок к Гёте. В параграфе о перерождении я указал на глубокое отличие немецкого учения о перерождении от французского, а здесь я должен отметить, что ни в чем оно не проявляется так резко, как в разнице оценок значения искусства. Руссо — сам художник — в теоретических сочинениях не находит достаточно грубых слов для того, чтобы выразить презрение к современному искусству. Гёте называет высочайшее искусство «магией мудрецов».^{1*} Шиллер учит: «Человечество утратило свое достоинство, цель искусства — хранить его». Бетховен говорит о своем искусстве, что оно — «один-единственный нематериальный вход в высший мир знания». Вагнер признает, что невероятное усиление средств выражения, находящееся в распоряжении поэта сегодня (благодаря развитию музыки) «стало глубокой внутренней потребностью человечества»^{2*} (VII, 150).

Прекрасным поводом для размышления может стать такое единство мнений величайших поэтов Германии о значении искусства и его высоком призвании по отношению к будущим судьбам человеческого рода.

Как колесо, вращающееся со все возрастающей скоростью, водоворот жизни все сильнее разрывает нас на части, все больше отрывает от «твердой почвы природы», вскоре он должен запустить нас в чистое ничто! И тут появляется искусство, «благой Спаситель жизни», как прекрасно выражается Вагнер, оно освобождает мысль, наделяя ее формой, очищает науку и учит людей «понимать природу в бесконечно больших пределах», в несчастном утилитарном человеке оно пробуждает гар-

^{1*} Ср.:

Потребуется сила знания вся,
Чтоб чудо красоты представить свету.
Вторгающийся в эти тайники
Знать магию обязан мастерски.

(Гёте И. В. Фауст / пер. Б. Л. Пастернака // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 238).

^{2*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 516.

монию его человеческой природы, философу оно показывает путь к чистому объективному познанию, свободолюбивому оно указывает путь, ведущий к человеческому достоинству, оно сохраняет существо религии и вместе с ней ведет человечество от созданного политикой состояния «организованного и узаконенного убийства и грабежа» к новому состоянию истинной морали, которую может принести с собой одна лишь художественная человечность. Ибо искусство связывает вместе то, что насильственно разлучено, оно складывает сломанные фрагменты совершенного целого, искусство провозглашает единство в множестве, покой в движении, вечное во временном, оно избавляет ум от путаницы и бесконечного многообразия восприятий и открывает вечно Единое.

Таково высочайшее предназначение искусства, предназначение, которое оно сможет выполнить, только если станет всеобщей собственностью.

Очень сильно искушение рассмотреть вслед за Вагнером детали его объяснения, узнать от него, как греческое искусство было разрушено «разрывом объединяющих связей», а именно религии; как публичное искусство греков было «выражением глубочайшего и благороднейшего сознания народа», тогда как в нашем случае глубочайшее и благороднейшее сознание — «отрицание нашего публичного искусства»; как современное искусство можно рассматривать только как «художественное ремесло», и первый шаг в направлении его возрождения состоит в «освобождении от позорных оков, в которых оно сегодня томится на службе индустрии»;¹ как «истинное искусство может процветать только на основании истинной

¹ Искусство, поскольку индустрия нашла его самое наивное и самое прямое выражение, вместе с жонглерами Средних веков восклицает перед началом представления:

Qui n'a point d'argent si ne s'assieche mie:
Car chil qui n'en ont point ne sont de ma partiè! —
Gautier, *Épopées françaises* (II, 114)

[У кого нет денег, пусть не подбирает крохи:

Ведь неимущий на мое представление не попадет! (фр.). — С. Н.]

морали», а высочайшее искусство «может стать полностью понятным для народа, только когда оно станет религиозным символом совершенного морального порядка». Здесь тоже я бы особенно хотел поговорить о том, как решительно Вагнер подчеркивает особенный характер немцев, ибо если «искусство, сколько-нибудь жизненное, должно было бы возникнуть из общности», оно должно в первую очередь принадлежать более узкой общности, своей Отчизне. Тогда *мода* станет определенной отметиной искусства, не органически появившегося, но эгоистически живущего ради себя: «Положительно, мы прокляты, и от этого проклятия нас может избавить только возрождение, начиная с самых оснований нашего бытия. Все наше бытие должно измениться, начиная с самих своих оснований, так чтобы концепция *моды* стала совсем бессмысленной, даже для внешнего аспекта наших жизней» (IX, 138). Было бы важно также указать на битву Вагнера с идеей искусства как абстрактного понятия, «из которого сконструировано наше современное искусство», и с эстетической теорией вообще, поскольку мотивы, которые вдохновляют художника, «происходят от закона соответствия, который невозможно выразить, но который только и можно увидеть в законченном произведении искусства».¹ И многое другое.

Но у нас совсем немного места для обсуждения такого обширного предмета. Поэтому, рассматривая учения Вагнера об искусстве, я предпочитаю, чтобы избежать путаницы, ограничиться двумя положениями, которые я упоминал: значение искусства как средства чистого объективного познания, учителя народа, и как «магической» силы, ниспосланной для того, чтобы вести людей к высочайшему благоденствию, — и принцип, согласно которому высочайшим искусством может стать только искусство, принадлежащее всем.

¹ VIII, 138. См. особенно: III, 12, 278, 360; VII, 152; VIII, 191; X, 113—114 и т. д.

Когда искусству назначено такое высокое служение, встает вопрос: что же мы должны считать искусством? Вагнер дает на него предсказуемый ответ: *драма — высочайшее искусство, а самая совершенная драма — чисто человеческая драма.*

Теперь нам предстоит определить аргументы, на которых основывается каждая из двух частей этого тезиса.

Для того чтобы ясно показать, что подразумевает под *драмой* Вагнер и каким образом оправдано то, что он считает драму не видом поэзии, даже не *видом* искусства, но его высочайшим видом, включающим в себя и обуславливающим все художественные способности людей, я должен попросить читателя последовать за мной путем, который придется назвать окольным. В действительности, концепция Вагнера сама по себе ясна и понятна, единственная сложность заключается в том, что она совсем не похожа на общие для нас понятия и эстетические системы существующих школ.

В своей работе «О сочинении стихов и музыки», написанной в 1879 году, Вагнер проводит крайне разумное различие между тремя степенями *poetas*: ясновидцем, поэтом и художником, это различие поможет нам сразу же ясно понять концепцию драмы Вагнера.

Ясновидец постигает не внешность, а бытие мира: он «видел не действительное, а истинное, возвышающееся над всей действительностью».^{1*} В нем воплощается бессознательное, невольное познание людей, художественное познание, которое мы подробно обсуждали выше. Поэтому он разделяет с народом его творческий дар, «силу изобретения». А изобретает он не что иное, как непосредственное познание *истинного* сквозь *Майю* реальности. Поэт, в отличие от ясновидца, творит *сознательно*. Считаем ли мы его тождественным ясновидцу, как Гомера, или отдельной личностью, поэт, в отличие от бессоз-

^{1*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки / Пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы. С. 668.

нательного и самопроизвольного изобретателя, «осознает бессознательное, сознательно представляет стихийное» (IV, 171). Хорошенько запомним, что Вагнер здесь отличает друг от друга два свойства поэта: он и *осознает*, и *представляет*; в другом месте он выражает эту двойную природу поэта не такими абстрактными словами: «Поэтом можно быть двояко: по миросозерцанию или по умению говорить другим»^{1*} (IV, 39). Миросозерцание поэта — сознательное миросозерцание, умение говорить другим проявляется в преднамеренном представлении, тем самым он серьезно отличается от ясновидца. Теперь ясно, что миросозерцание и умение говорить другим не обязательно основываются на одном и том же. Образы, которые появляются перед глазами ясновидца, для него не выдумки, они — действительность; они говорят с ним голосом ветра, голосом воды, голосом грома, он видит их в облаках, в лесу, в лунном свете; их дом — вся бесконечность природы, от журчащего ручья до улыбающихся ему звезд небесных; этими образами овладевает поэт; для того чтобы сознательно *представить* их, т. е. чтобы показать их другим, привести других к «ясновидению поэта». В каждом случае поэт должен преобразовать бесконечное в конечный образ. Он начинает, *ссылаясь* на то, что он видел. Еще и по этой причине Вагнер говорит: «Сказитель и есть подлинный „поэт“».^{2*} Сказитель располагает языком: не только высшим, но в то же время и самым строго обусловленным свойством поэта,³ его слова сопровождаются ритмическими движениями тела, определяющими жестами, сами слова часто выпеваются, а не выговариваются. Вагнер называет этот язык жеста «самым реалистическим из всех

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 365.

^{2*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки. С. 667.

³ Прославленный американский филолог Уитни пишет: «Идея, что голос — это особенный орган языка, суть глубоко укоренившаяся ошибка; это лишь один орган среди многих других» (Whitney W. D. The Life and Growth of Language. 1875; Уитни В. Д. Жизнь и рост языка // Филологические записки. Воронеж, 1885).

искусств», и к одному лишь языку жестов относится, согласно Шекспиру, сила «вытягивать из человека душу».^{1*} Так и поэт примитивный: он не ограничивается словами и понятиями, он одновременно и певец, и исполнитель. О греческой поэзии, например, у нас лишь самые скудные представления, поскольку от Гомера, Пиндара, Симонида и прочих остался только жалкий скелет их поэм.² Кроме этих «чисто человеческих» языков — слов — звуков — жестов, поэт может взять все, что предлагает природа для более полного представления той картины, что находится внутри него, он может «придать форму естественным материалам» архитектуры, скульптуры, живописи и т. д. Это свойство «сообщения внутренней картины внешнему миру» Вагнер называет художественной способностью, и чем полнее поэту удастся сообщить то, что он *знает*, представляя чувствам то, что он *видел*, тем более он заслуживает имени *художника*.^{3*}

Ценность таких различий заключается в том, что они помогают нам прояснить понятия. Нас интересует не теоретическая эстетика, но лишь несомненные факты, обосновывающие человеческие умственные способности, и величайшим

^{1*} *Шекспир У.* Много шума из ничего / Пер. Т. Щепкиной-Куперник // *Весь Шекспир*. Т. 1. С. 855.

² Путешествуя, как автор этих строк, по Балканам, можно создать живую картину этого подлинного вида поэзии. Там бард по-прежнему *поет* прекрасные героические песни. Он аккомпанирует им на однострунном инструменте (гузла), а паузы в песне — которые часто длятся часами — заполнены музыкой. Тон, жест и особенно выражение лица все время меняются, и все в целом настолько потрясает драматизмом, что толпа вокруг, затаив дыхание, смотрит на губы рассказчика, иногда публика разражается громким смехом, или глаза всех вспыхивают яростью, а кулаки сжимаются, и проклятие передается из уст в уста... Крайне редко наши известные актерские труппы вызывают такое же воздействие, как эти простые поэты, даже не причисленные к рангу «художников».

^{3*} «Недаром в немецком языке слова „мочь“ (können) и „искусство“ (Kunst) — от одного корня» (*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. С. 169)

преимуществом становится определение концепции *видения* как психологического состояния, предшествующего собственно поэтическому сочинению — будь то жизнь народа или жизнь индивида — и проведения различия между поэтом и художником.¹

Не нужно вступать в ряды какой-либо философской школы, для того чтобы узнать, что любое созданное гением творческое произведение искусства появляется из наблюдения, из ясного *видения*. Вот только, предупреждает нас Вагнер, не стоит смешивать видение со *смотрением*. «Из двух видов слепцов ослепленный вещами чувственного мира — наихудший», — гласит индийская пословица; произведения всех величайших поэтов доказывают, что творческое «видение» не удовлетворено внешними деталями, но проникает в глубочайшее бытие и освещает его своим собственным внутренним светом. Но когда Вагнер замечает, что «весь греческий гений есть не что иное, как художественное подражание Гомеру»,^{2*} мы должны признать, что подразумеваемое здесь различие между ясновидцем и поэтом не назовешь несущественным. Посредством этой концепции *видения* мы очень ясно осознаем, что не написание поэзии обосновывает, как обычно предполагают, художественное произведение поэта, по крайней мере в общепринятом, узком смысле *словесной поэзии*, но редкостная *сила наблюдения*, будь то действительное творческое *видение* Гомера или Гёте (в «Фаусте») или же подражательное видение большинства поэтов и художников. Поэт стремится пробудить образы, которые он так ясно видел своим внутренним зрением. Все более и более сознательно развивая разнообразные средства, находящиеся в его распоряжении, — слова, звуки, жесты — расширяя их выражение и систематически преодолевая технические трудности их использования, таким образом, открывая и определяя законы, происходящие из самой сути их природы, он поднимает по-

¹ См. принадлежащее Гёте сравнение рапсода и мима.

^{2*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки. С. 669.

этические сочинения до уровня искусства. Здесь мы должны признать, что хотя различие между поэтом и художниками не определено так строго, как различие между ясновидцем и поэтом, оно также очень полезно. Оно и будет сразу же применено к драме.

Шиллер говорит, что искусственность вызвала наше отпадение от природы, искусство вновь возвращает нас к ней. В искусстве ясновидец видит природу. Пытаясь воспроизвести ее, первоначальное намерение расщепляется, как луч в темной комнате; отдельные искусства развиваются независимо друг от друга и удаляются все дальше и дальше от своей реальной цели — представить человеческому взгляду то, что видел экстатический ясновидец, и представить не фрагментарно, не стылým и мертвым, но живым и целостным. Чем больше отдельные искусства отказываются служить одной истинно творческой силе и живут эгоистически или независимо друг от друга, тем больше впадают они в искусственность. Истинное искусство будет похоже на сильную линзу, собирающую весь расщепленный свет в фокус единого луча, возвращающего к природе, к неисчерпаемому источнику всех изобретений. Поэтому высочайшее искусство не просто вызывает к воображению или к тому или иному чувству, но возвращает к первоначальному замыслу всего сочинения поэзии, и, применяя все средства выражения, какими бы невероятно богатыми они тем временем ни стали, ставит себе цель непосредственно представить то, что видел ясновидец. Это высочайшее искусство — драма.

Ясновидец видел формы, он слышал голоса, он следовал за их изменчивой жизнью. Никакое отдельное искусство не способно представить то, что видел он. Поэзия может описать, художник обрисовать, музыкант может пробудить настроение в наших сердцах. Но драма, та драма, о которой размышлял Вагнер, — не *вид* искусства; и невозможно подчеркнуть это слишком жирной чертой; это не вид поэзии, а отраженный образ мира, отраженный в нашем «молчаливом внутреннем бытии» (X, 142), отражающий то, что увидел ясновидец. Это «воз-

вращение через искусство к природе», провозглашенное Шиллером. Драма — это искусство как *ἑξοχήν*.^{1*}

Здесь я должен попросить у читателя разрешения вкратце ответить критикам, это необходимо для ясности.

Неверно, как вновь и вновь утверждают злобные и невежественные люди, что Вагнер отрицал право любого искусства существовать отдельно от других, это ясно из многочисленных мест в его сочинениях. У меня уже была возможность привести его слова о пейзажной живописи (с. 254 наст. изд.), но тем, кто читал его замечания об итальянских живописцах лучших времен в «Религии и искусстве» или о каждом отдельном искусстве в «Произведении искусства будущего», кому знакома его глубокая концепция архитектуры,² кто внимательно прочитал несравненный и мастерский обзор мировой литературы, украшающий вторую часть «Оперы и драмы», и прежде всего тому, кто овладел сокровищницей критики музыки и музыкантов, хранящейся в его произведениях, трудно будет поверить, насколько упорно цепляются за жизнь недоразумение и невежество. Еще в далеком 1850 году Вагнер горько сожалеет об этой привычке извращать его учение, тогда в газете написали: «Кажется, Вагнер желает заявить о смерти скульптуры». По отношению к этому Мастер сказал: «Можно только опустить руки, убедившись, что все, что говорилось и писалось, тщетно и бесплодно» (U, 47). Объявлять о смерти отдельных искусств было бы полной бессмыслицей, Вагнер пишет о прямо противоположном. «В драме, просветленной музыкой, люди обнаруживают, что они сами и все искусства становятся благородными и прекрасными» (I, VIII).³ Воистину, ни одно из отдель-

^{1*} По преимуществу (*др.-греч.*).

² «Этот архитектор, которым так часто пренебрегают в наши дни, — это настоящий поэт искусства формы: с ним скульптор и художник могут сотрудничать так же, как музыкант и артист с настоящим поэтом» (V, 21).

³ О драме в словах в частности он говорит: «Итак, очевидно, существует такая сторона жизни, которая имеет к нам самое серьезное отношение, ее грозные поучения становятся нам понятны только в одной области наблюдения — там, где музыке надлежит молчать» (IX, 184;

ных искусств не появится в драме в одиночку, здесь лучи разного цвета и разной преломляемости объединены снова в первоначальный, чистый, белый свет солнца. Но из этого истока всякого истинного вдохновения каждое отдельное искусство почерпнет свежую силу и вечную жизнь.

Но в то же самое время другое возражение, прямо противоположное этому, выдвигалось и выдвигается против Вагнера теми, кто считает, будто он хотел смешать искусства в беспорядочное месиво. Но в «Опере и драме» Вагнер пишет вполне ясно, сразу вслед за ссылкой на Лессинга: «Первым требованием для удобопонятности какого-нибудь рода искусства является чистота его вида, а всякое смешение искусств может эту удобопонятность только затуманивать». Конечно, это ограничение применяется только к изолированным отдельным искусствам. «Такое искусственное художество достигает какого-либо воздействия на самом деле только при безусловном сохранении своих границ и рамок, ибо оно должно стараться своим благоразумным образом действий заботливо предостеречь от путаницы безграничную фантазию, взявшую на себя роль его избавительницы» (IV, 6). Желая применить эти границы и рамки к драме не способны постичь «огромную разницу между отдельными искусствами и истинным искусством».^{1*} Здесь вспоминаются пророческие слова Гердера: «Бездействующего художника необходимость влечет в определенном направлении, но зачем действующему художнику, который и не ведает такой необходимости, подчиняться ей?» (Критические леса, XI). Тогда «действующий художник», не знающий такой необходимости, — это драматург и он выражает себя «при обращении к универсальной художественной восприимчивости человека, при обращении не к воображению, а к чувственному организму во всей его полноте».^{2*} Поэтому и это возражение отпадает.

Вагнер Р. О назначении оперы / Пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы. С. 563).

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 342—343.

^{2*} Там же. С. 342.

Тогда существенно важно понять, что Вагнер считает *драму* не особой ветвью литературы, и тем более не союзом разных видов искусства, но — я повторяю — *искусством* κατ' ἐξοχήν. Иными словами, завершением того поэтического искусства, простая и возвышенная цель которого — представление видения ясновидца. Создавать формы — вот работа драмы. Настоящий поэт, как говорит Вагнер, это «изобретатель и костюмер».

Ничто так разительно не показывает, насколько далеки мы от рассмотрения драмы с этой, подлинно художественной, точки зрения, насколько привыкли мы считать ее исключительно и всецело литературным продуктом, как судьба собственных произведений Вагнера. Нам до сих пор приходится слышать скептический вопрос: «А можно ли в таком случае называть Вагнера великим поэтом?». И большинство филологов и эстетов отвечают решительным «Нет!». Допустимо ли в таком случае задавать вопрос о том, был ли сильным поэтом человек, в юности задумавший и создавший такие образы, как Летучий голландец и Сента, Тангейзер и Эльза Бранбургская, в зрелости — такие как Изольда, Вотан, Брунгильда, Ганс Сакс, Парсифаль, — образы, принадлежащие с тех пор и навсегда, целиком и полностью, живому сознанию всего человеческого рода так же, например, как Ахилл, Эдип, Гамлет или Фауст! Грек вообще не понял бы, как можно ставить такой вопрос, настанет не такое уж и отдаленное будущее, когда и мы перестанем понимать это, но задавая его сегодня, мы проявляем ничтожество и нищету своего духа. Теперь мы можем понять, как Вагнер с течением лет пришел к мысли о том, что «самому искусству следует родиться заново, мы знаем только тень искусства в строгом смысле слова, оно отчуждено от реальной жизни, и встретить его сегодня можно только в виде скудных общедоступных останков» (I, vii).

Это новое рождение, которое мы ищем, может состояться только в том случае, если мы вернемся к источнику всего искусства и всех видов искусства — к *драме*, которая оформляет жизнь, используя все чувства и применяя каждое сред-

ство выражения. Эта драма, как ее понимает Вагнер, относится к эпической и лирической поэзии, к устной драме и ко всем отдельным искусствам в точности так же, как относится ясно-видец к поэту и художнику. Эта драма — Оригинальное, Фундаментальное, Неизмеримое, Беспредельное, вечно Истинное, источник всего вдохновения, корень, поглощающий все необходимое для питания новой силы.

Таково то искусство, о котором Вагнер говорит, что если бы у нас оно было, «все другие искусства содержались бы в нем, и получали, таким образом, свое достоинство» (V, 8). Оно суть *высочайшее искусство*.

Но отсюда начинается очень важное рассмотрение. Мы получили весьма ясную концепцию высочайшего искусства драмы, но оно пока определено не слишком строго, и мы должны обвести его линией, хотя, как увидим, и не сужающей его размах, но исключаящей все, ему не принадлежащее. При одном лишь условии может высочайшее всеобщее искусство обеспечить сотрудничество каждого отдельного вида искусства в высочайшей полноте каждого из них: его предмет должен быть *чисто человеческим*. Поэтому только чисто человеческая драма — совершенная драма.

Чисто человеческое «обосновывает природу человеческого рода как таковую», «освобождено от любой условности, от любой исторической формальности», именно из него «все частное и случайное» удалено (IV, 111, 127, 388). Из мотивов чисто человеческого действия удалены все мелкие и неопределенные элементы, их содержание свободно от всей внешней материи — всего, что по своей природе относится к прагматической истории, политической условности и догматической религии (см.: IV, 149). Историческая драма в таком случае вовсе не чисто человеческая драма, так же мало это название применимо к пьесе о таких чистых условностях, как вопросы чести. Здесь никто не намеревается давать «абсолютную критическую» оценку таким поэтам, как Шекспир и Кальдерон, к числу горячих поклонников которых принадлежал и Вагнер; подразумевается только то, что «предмет, который обращается

исключительно к рассудку, можно сообщить только на языке слов» и что только поэтический замысел, который «можно полностью сообщить на основании понимания чувств», признает и требует сотрудничать с соотносительным искусством, а именно с музыкой, сила которой была признана самим Шекспиром. Чисто человеческое — высочайшее, универсально истинное, и когда нам приходится искать самое прямое и в то же самое время самое определенное выражение того самого высокого и самого истинного, что должно выразить человечество, тогда весь человек должен стать совершенно цельным, рассудок, тело и сердце, должны слиться в пылкой, всепроникающей любви — но ни одну часть нельзя оставить в одиночестве, чтобы она работала на себя (III, 81).

Это определение чисто человеческого как единственного, что можно и должно выразить в *высочайшем* драматическом произведении искусства, я считаю одним из величайших достижений Вагнера; а может быть, и величайшим его достижением. Коль скоро это установлено, все учение о новой драме следует из него, в этом искусстве, как уверяет Вагнер, всегда возможно новое творчество. Правда, люди с тех пор умудрились найти то же самое учение у Аристотеля, а сам Вагнер прямо основывает свое учение на Эсхиле и Софокле, чье «чисто человеческое искусство — самый прекрасный результат греческой истории» (Искусство и климат, III, 256); но мы, люди Нового времени, определенно утратили знание этого закона с необходимостью придерживаться исключительно чисто человеческого в борьбе за высочайший идеал искусства.

Очень трогательно читать, как, например, Шиллер стремится избавиться от исторических предметов и перейти к «чисто человеческому, исполненному *страстей* сюжету»^{1*} (письмо Гёте от 19 марта 1799 года); очень поучительно узнать от Гёте, что «понятие разрушает всякое объективное созерцание, а тем самым и всю поэзию»; здесь с ним вполне согласен Вагнер, постоянно настаивающий на полном *чувственном* общении,

^{1*} Шиллер Ф. Письмо И. В. Гёте от 19 марта 1799 года. С. 200.

а это условие можно исполнить в чисто человеческом художественном произведении. С другой стороны, самые честные попытки, делавшиеся музыкантами на протяжении двух столетий (с 1600 по 1800 годы) прямо оживить греческую трагедию заслуживают высочайшего уважения, начиная с самых сдержанных попыток Пери^{1*} и Монтеверди^{2*} до великих достижений Глюка. Правда, они никогда так и не добились того, к чему стремились, да и не могли добиться этого, вливая новое вино в старые мехи, сочетая браком новую музыку и древнюю поэзию. Действительно интересно в этой музыкальной школе то, что они стремятся удовлетворить все более настоятельное желание, влечение, которое испытывали величайшие поэты. На протяжении второй половины последнего столетия мы можем наблюдать очень важный процесс, происходящий в Германии: поэт и музыкант сближаются друг с другом, причем каждый из них стремится к высочайшему художественному произведению, но не находит ключа к вратам этой новой империи, магического слова, которое распахнуло бы их настежь. Величайшие музыканты чувствовали, что их искусство не может достичь высочайших целей, пока поэтическая идея — даже не высказанная в словах — не станет его основанием. Глюк, например, пишет: «Даже величайший композитор будет сочинять посредственную музыку, если поэт не пробудит его энтузиазм» (*Mercur de France*, 1773). Шиллер, в свою очередь, чувствует, что «драма склоняется к музыке», он рассказывает о том, что его собственные поэтические идеи появились «из определенного музыкального настроения»; он говорит: «Я всегда возлагал определенные надежды на оперу, полагая, что из нее, как из хоров на древнем празднике Вакха, разовьется трагедия в облагороженном облике»^{3*} (письмо

^{1*} *Якопо Перц* (1561—1633) — итальянский композитор, автор самой первой и старейшей сохранившейся оперы — «Эвридика» (1600).

^{2*} *Клаудио Джованни Антонио Монтеверди* (1567—1643) — итальянский композитор, автор опер на античные сюжеты, в т. ч. знаменитого «Орфея» (1607).

^{3*} *Шиллер Ф.* Письмо И. В. Гёте от 29 декабря 1797 года. С. 472.

Гёте от 29 декабря 1797 года); он задумал свою «Орлеанскую девственницу» под влиянием творчества Глюка, а в «Мессинской невесте» создал *довесок* к хоральной симфонии Бетховена. Гёте мечтал о союзе поэзии, живописи, песни, музыки и актерской игры, и он говорит: «Если все эти очарования, заодно с молодостью и красотой, к тому же доведенные до высшей ступени развития, воздействуют на вас в один и тот же вечер, то это ни с чем не сравнимый праздник»^{1*} (Эккерман, запись от 22 марта 1825 года). Тем временем некоторые великие умы Германии (и Франции), умы критические, а не творческие, более чем единожды подошли к самому решению проблемы. Лессинг, например, проявляя глубокую проницательность, говорил: «Кажется, что природа создала поэзию и музыку не столько для того, чтобы объединять их, сколько для того, чтобы они были одним и тем же искусством. А было время, когда они и были одним искусством. Что бы мы ни думали об этом сейчас, мы превращаем одно искусство в *дополнение* другого, нам ничего не известно о *совместных* попытках, так чтобы каждая часть принимала участие в достижении результата» (фрагмент о Лаокооне). И Гердер тоже ищет художественное произведение, «в котором поэзия, музыка, актерская игра и декорации были *одним*», поэтому он тоже считает, что органический союз искусств, отличающихся друг от друга, не будет беспорядочным месивом. Гердер особо упоминает «чисто человеческие эмоции» как единственное поле, на котором можно предпринять это совместное усилие. В заключение нам следует здесь, говоря об этих ранних упоминаниях чисто человеческого, еще раз процитировать Шиллера, которому хотелось, чтобы «поэзия очистилась бы, мир ее сузил бы свои границы и обрел бы большую значимость, и тем действеннее стала бы поэзия в своих новых пределах».^{2*} Сгущать и усиливать, — во второй и третьей книгах «Оперы и драмы» Вагнер

^{1*} Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. Н. Ман. М.: Худож. лит., 1986. С. 468.

^{2*} Шиллер Ф. Письмо И. В. Гёте от 29 декабря 1797 года. С. 472.

назовет это фундаментальным законом *предмета* чисто человеческой драмы.

Я вернусь к разговору об историческом значении великого открытия Вагнера. Читатель видит из этих заметок, что задолго до появления Вагнера величайшие поэты и музыканты Германии ждали и желали преобразования драмы, даже когда было признано, что главная трудность — установление *органического*, а не *произвольного* отношения между словом и звуком, и уже некоторые ясные головы определенно согласились, что это — не техническая проблема, но проблема, теснейшим образом связанная с *предметом*. Рихард Вагнер решил проблему так: «Чисто человеческий, свободный от всякой условности предмет должен выразить поэт слова и звука» (IV, 380).

Этот первый и единственный закон самой совершенной драмы, быть может, ясно смог бы распознать только музыкант, поскольку из всех искусств только музыка — чисто человеческое искусство, т. е. оно никогда не становится особенным, случайным, индивидуальным, оно может выражать только общее для всех, одним словом, чисто человеческое. В одной из ранних работ Вагнер говорит: «Музыка выражает вечное, бесконечное, идеальное; она не выражает страсть, любовь, стремление того или другого индивида в той или иной ситуации, но страсть, любовь, стремление в себе» (I, 183). Поэтому именно музыка принимает как *conditio sine qua non*^{1*} то, что она остается чисто человеческой. И если Лессинг прав, полагая, что поэзии и музыке самой природой предназначено быть одним и тем же искусством, то мы теперь знаем, что это высочайшее искусство должно заниматься только высочайшим в человеке, оно органически не способно служить портретом условного, исторического, случайного, любая попытка использовать его для такой цели должна закончиться неудачей.

Однако отношение между музыкой и драмой вовсе не ограничивает ни одну из них. Ведь внутри принятых пределов

^{1*} Непременное условие (лат.).

возможности выражения безграничны. Более того, музыка теснее связана с драмой, чисто человеческой драмой, чем с любым другим искусством. Сценическая картина и музыка — это глаз и ухо творца-ясновидца.

Я не намерен обсуждать метафизику музыки. Вагнер принял воззрения Шопенгауэра и развил их в очень глубокую философию в своем эссе «Бетховен». Но свое учение о словесно-звуковой драме он разработал задолго до того, как узнал Шопенгауэра. Поэтому не обязательно связывать художественное познание Вагнера (практически неопровержимое и предназначенное стать всеобщей собственностью) с метафизикой Шопенгауэра, адресованной «немногим счастливым».

В первую очередь следует уловить отношение между музыкой и драмой, признать тот факт, что музыка держится особняком, в стороне от других отдельных искусств, что при посредстве своих действий, непостижимых для логического рассудка, она «подобна воспринимаемой человеком, но непостижимой стихийной силе»^{1*} (Произведение искусства будущего, III, 105). По крайней мере, такое предполагал две тысячи триста лет тому назад проницательный ум Стагирита, относящий на счет музыки высшее этическое влияние, и приписывавший ей, и ей одной, силу представления внутреннего человека.² Почти так же ясны и объективны слова Гёте: «Достоинство искусства, быть может, всего очевиднее в музыке, так как в ней нет предмета изображения, на который надобно сделать скидку. Вся она — только форма и содержание, и потому все, что она выражает, возвышается и облагораживается ею».^{3*} И этими словами тоже очень ясно выражен исключительный характер музыки. Однако немецкие поэты, музыкальные по своей природе, рассматривали вопрос с еще большей ясностью. Ген-

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 182.

² Ср.: Zeller E. Die Philosophie der Griechen. II, 2. P. 735, 771.

^{3*} Гёте И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера / Пер. С. Ошеров // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 8. С. 253.

рих фон Клейст поражает нас высказыванием: «Я считаю музыку корнем всех других искусств», а Э. Т. А. Гофман, поэт слова и звука, которому позорно предпочитают меньшие таланты, один из самых утонченных и удивительно одаренных умов, которые когда-либо породила Германия, пусть в действительности и не из самых энергичных, говорит: «Музыка открывает человеку неизвестную область, мир, в котором нет ничего общего с внешним миром чувств». Это особенное положение музыки очень хорошо и точно выразил Вагнер: «Музыка относится ко всему комплексу других искусств так же, как религия относится к церкви» (IX, 92). По этой причине Клейст называл ее «корнем всех искусств». Вагнер также берет «неизвестную область, мир, в котором нет ничего общего с внешним миром чувств» Гофмана, и приближает ее к нам, исправляет односторонность выражения сравнением музыканта с ясновидцем (см.: IX, 112). И ясновидец тоже смотрит вовнутрь, а не вовне, он видит мир, но не отдельные подробности, не то, что воспринимают чувства, но только чисто человеческое, истинное. Но ясновидец — это, как мы уже отмечали, настоящий творец форм, отец драмы. При этом внезапно открывается новое отношение между музыкой и драмой.

Тогда обладает ли музыка в действительности силой создания форм? Никакого сомнения. Первые поэты ничего кроме музыки и не сочиняли; в самом деле, мы вправе утверждать, что к ним сначала приходит музыка, связывая воедино и устанавливая единство, ведь, как сказал Гёте, «вся она — только форма и содержание». А, отправившись вниз по потоку времени, истекшего с тех пор, как появились первые драматические поэты, к нашему собственному великому Шиллеру, мы видим, что и его формы производны от музыкального настроя, и мы слышим, как он торжественно провозглашает, что «Наиболее высокая и благородная музыка должна стать образом»^{1*} (*muss Gestalt werden*).

^{1*} Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 22. С. 325.

Ничто не может так же хорошо учить и убеждать. Поскольку среди нас, эстетов, до сих пор есть те неистовые, кто вместе с философом Гербартом^{1*} думают, что настоящая сущность музыки заключается в правилах «одинарного и двойного контрапункта» и отказываются приписывать ей любое высшее значение. С другой стороны, мы знаем *опыт* одного из величайших драматургов — Шиллера, писавшего о том, как его формы вырастают из музыки, и мы слышим, как с уверенностью гения он утверждает, что музыка должна стать образом. Вагнер с ранней юности исполнен того же самого сознания, что музыка не *есть*, но должна *стать* телесной формой. Он обнаружил то, чего еще не знал Шиллер, что музыка — женский организм, он не рождает сам по себе, его следует оплодотворить поэту-ясновидцу; только в драме музыка может получить форму, и поскольку органически она может объединиться только с чисто человеческой драмой, определение придется еще уточнить, заявив, что музыка может получить телесную форму только в чисто человеческой драме.

Тем самым уже сделан очень важный шаг. Но свою полную ценность он приобретает от дополнительного постулата: «Чисто человеческую драму можно полностью создать только в сотрудничестве с музыкой».

Рассматривая это отношение между музыкой и драмой, Вагнер говорит: «Если считать музыку частью целого, она займет неверное положение по отношению к драме: в таком качестве она будет и чрезмерной, и тревожной, и, следовательно, в конце концов удалится от драмы в прямом смысле слова. Если она — часть, она — именно то, что в начале было целым, и теперь она чувствует, что ее призвали восстановить прежнее назначение матери, породившей драму. В этом назначении она ни первая ни последняя, она не соперница драмы, она ее мать. Она звучит, и то, как она звучит, можно увидеть на сцене, для этого она созывает вас; что она есть, вы можете лишь неясно

^{1*} Иоганн Фридрих Гербарт (1776—1841) — немецкий философ и педагог, основоположник формальной эстетики.

чувствовать, поэтому она открывается вашему взгляду при посредстве сценической притчи, подобно тому как мать открывает тайны религии детям, рассказывая им священные легенды» (IX, 362). А в другом месте он говорит еще более определенно: «Драма не изображает человеческие характеры, но позволяет им прямо выразить себя, и так же музыка с ее мотивами передает характер всех явлений мира в их сокровенной самости. Не только движения, формы и изменения этих мотивов находят единственную свою аналогию в драме, но и саму драму с той идеей, которую она представляет, поистине можно ясно понять только при посредстве музыкальных мотивов с их движениями, формами и изменениями» (IX, 128).

Тем самым дано вполне ясное изложение отношений совместной и взаимной зависимости, т. е. органического отношения между музыкой и драмой, но для того чтобы сделать наше восприятие этого отношения полным, нам необходимо знать *разницу* между ними.

Драма бросает вызов всем способностям художника, и все они прямо служат ей, изначально она сама — «молчаливая картина внутри нас», и все: слова, жесты, мимика, пластическое искусство,¹ — может и должно сотрудничать для того, чтобы сделать картину видимой, но ее глубочайшую, невыразимую, «чисто человеческую» *субстанцию* она передает уху на всемогущем языке музыки. В этом процессе приобретения формы много ступеней, и уже на самой первой из них, в простом повествовании и в простой, неподвижной, безмолвной картине присутствует форма. Музыка, с другой стороны, без

¹ Поскольку отношение пластического искусства к драме, может быть, не сразу ясно тем из моих читателей, которые не сроднились с произведениями Вагнера, я отсылаю их к замечаниям о скульптуре, содержащимся в «Произведении искусства будущего». На странице 166 третьего тома избранных произведений Вагнер говорит, что пластическое искусство высвобождается тогда, когда камень оживает, превращаясь в теплую человеческую плоть, когда застывшее напоминание прошлого оборачивается реальным присутствием, а творческий порыв скульптора вселяется в тело танцора. — Г. А. Н.

картины безлюдна, без драмы она не может показать форму. «Музыка, желающая быть чем-то большим, желающая не только относиться к выражаемому предмету, но и представить его, в сущности перестает быть музыкой и становится фантастически отвлеченным от музыки и поэзии пугалом»; «всякое стремление музыки быть драматичной и характерной могло только искажать ее сущность»; «неспособность музыки самой сделаться настоящей драмой»; «совершенно неестественная задача музыканта придать в драме одинаковое значение смыслу и выражению»; «всякий же музыкальный организм по натуре своей — женский, он организм рождающий, а не производящий»^{1*} и т. д. (III, 301, 319, 324, 335, 387). Сотни раз Вагнер высказывается в том же самом смысле. Но не только музыка сама по себе никоим образом не может стать драмой, каждая попытка рисовать для глаза и для воображения обернется неудачей. «Если музыкант... пытается рисовать, то он не создает ни картины ни музыки»,^{2*} — заявляет Вагнер (IV, 7); а о музыкальной программе он говорит: «Только показанное на сцене драматическое действие может выразить смысл симфонии, а не какая-либо программа, которая скорее возбуждает вопрос „почему?“; нежели, умиротворяя, предотвращает его»^{3*} (VII, 171). Никто так последовательно, как Вагнер, не настаивал на том, что музыка в произведениях Бетховена, самого сильного поэта звука, в самом деле стала драмой, т. е. на том, что великие произведения мастера невозможно понять, не принимая во внимание его сущность драматического поэта; но глубже всего он рассматривает вопрос в двух случаях, когда называет его «вынужденно ошибающимся художником». Через «сильную ошибку» Бетховена Вагнеру открылась глубочайшая природа музыки. Не Глюк, а Бетховен подготовил путь для чисто человеческой словесно-звуковой драмы.

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 280, 292, 297, 305, 336.

^{2*} Там же. С. 343.

^{3*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 532.

Для правильного понимания положения музыки в драме величайшее значение приобретает знание об этом.

Мы видели, что одинокая музыка безлюдна, она не может рисовать, не может описывать, не может создавать формы, а так называемый абсолютный музыкант блуждает в «необозримо сером, туманном поле абсолютнейшей выдумки»^{1*} (III, 338). Не меньшей ошибкой было бы и предположение о том, что слова, мысли, стихи смогли бы определить музыку. «Слова либреттиста, будь он Гёте и Шиллером, не могут определить музыку, только драма может сделать это, не драматическое стихотворение, но настоящая драма, движущаяся перед вашими глазами как видимая картина музыки, тогда слово и язык уже принадлежат не поэтической мысли, но действию» (IX, 135). Успешные попытки Глюка приспособить слова к звуку сколь возможно точнее, как бы они ни заслуживали хвалы, не касаются сути вопроса, но «благодаря гениальной ошибке Бетховена нам открылась неисчерпаемая сила музыки. Его бесстрашное, героическое старание сделать художественно невозможное художественно необходимым показало нам безграничную способность музыки к разрешению всякой задачи, если только она желает быть тем, что она есть на самом деле — искусством выражения»^{2*} (III, 343).

Только в драме музыка может стать формой и в то же самое время всецело оставаться одним-единственным выражением.

Теперь мы понимаем, что подразумевал Вагнер, говоря, что в новой драме формы Шекспира и мелодии Бетховена должны слиться в одно и то же существо (IX, 133). Здесь снова Вагнер с обычной для него меткостью выражения нашел формулу, в которой отношение между музыкой и драмой охарактеризовано содержательно и в то же время исчерпывающе; говоря о своих работах для сцены, он отмечает, что

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 307.

^{2*} Там же. С. 311.

предпочел бы называть их «музыкальными действиями, которые стали видимыми»¹ (IX, 364).

Рассмотрев теперь отношения между драмой и музыкой в общем, мы должны тщательнее исследовать положение музыки внутри драмы и ее отношение к другим средствам выражения.

Ясно, что соединение слова и звука, т. е. отношение между поэзией и музыкой здесь образует *punctum saliens*.^{2*} Та самая картина как таковая, что предстает нашим глазам на сцене, как говорит Вагнер, отражает музыку. Самая богатая музыка относится к самому богатому драматическому действию точно так же, как примитивный танцевальный мотив к простому танцу, который уже выражает действие. Это два взаимно дополнительных сообщения чувствующего человека, адресованные чувствам. «Органами чувств, воспринимающими его как предмет искусства, являются глаз и ухо: глазу раскрывается внешний человек, уху — внутренний»^{3*} (III, 78). Однако вместе со словом появляется новый, нечувствительный элемент: *мысль*.

Как же, в таком случае, следует «сочетать браком», как хотелось Мильтону, самое прямое и самое необусловленное выражение человека, музыку, с непрямым и обусловленным миром мысли? Он думал, что музыка могла бы «обручиться с бессмертным стихом». Вагнер не думает, что такое возможно. «Если положить на музыку разные слова, она отнюдь не потеряет свой характер, а потому предполагаемое отношение музыки к поэзии достаточно иллюзорно: ибо, вне всякого сомнения, когда музыка поется, она передает не поэтическую мысль, которую особенно в хоровом пении и понять-то невозможно, настолько она неразличима, но в лучшем случае то, что она возбудила в музыканте как музыка и для музыки» (IX, 125). Мнение Вагнера, что отношение музыки к поэзии совер-

¹ «Ersichtlich gewordene Thaten der Musik».

^{2*} Самая суть (*лат.*).

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 161.

шенно иллюзорно, сперва удивит многих, уж слишком очевидно оно противостоит максиме Глюка: «Цель музыки — поддерживать поэзию». Но вместе с тем виден сам корень вопроса, и нам открывается, что Вагнеровская концепция драмы *in toto* отличается от Глюковой, с которой ее почти всегда отождествляют, равно как и от концепции его предшественников и последователей. Вагнер специально говорит: «Единство музыки с поэзией всегда приводит к подчинению последней» (IX, 126). Поэтому он очень далек от того, чтобы считать, что музыка должна *поддерживать* поэзию; по его мнению, она не способна к этому.

Здесь мы можем отметить глубокое прозрение самого проницательного немецкого поэта-критика, Лессинга, утверждавшего в словах, процитированных выше, что природа задумала не связывать воедино поэзию и музыку, но сделать их одним и тем же искусством, не для того чтобы они помогали друг другу, но для того чтобы они вместе шли к одной цели. Именно такова и точка зрения Вагнера. С одной стороны, в нашем распоряжении абсолютный язык звуков, с другой — абсолютный язык рассудка (IV, 123). Невозможно осуществить сколько-нибудь доступный способ их соединения. Абсолютная музыка применяет слова «просто как сосуд для вокальной песни» (IX, 125). Рассудку, сочиняющему только такую поэзию, которую можно вполне выразить средствами его собственного языка, музыка не нужна; напротив, «ровно настолько, насколько поэзия уже не предмет чувств, но предмет рассудка, первоначальный творческий союз между языками жестов, звуков и слов в лирическом искусстве расстраивается, язык слов был ребенком, покинувшим отца своего и мать свою и в одиночестве ищущим свой путь в огромном мире» (IV, 120). Эти слова снова и предельно ясно выражают суть дела, изначальный союз был не *сочетанием*, не *объединением*, но творческим слиянием. Если больше нет ни малейшего стремления сочетать абсолютный язык рассудка и абсолютный язык звуков невозможным «браком», если, напротив, оба они — слово и звук — самопроизвольно появляются из единого высшего

замысла, а этот творческий замысел — драма, отношение музыки к поэзии уже не иллюзорно. Поэт и музыкант непосредственно встречаются на почве чисто человеческой драмы, когда картина на сцене, драматическое действие (самое реальное из всех искусств!), определяющее формотворческое видение поэта, служит связью между ними и предписывает законы их действия, возникает «творческое слияние», и поэт, «обрученный со звуками», приобретает средства выражения, которыми ранее никогда не располагал — даже в греческой драме, поскольку там техническое развитие музыки никоим образом не соответствовало развитию поэзии и поэт был вынужден описывать и объяснять там, где сегодня он может прямо выразить себя при помощи музыки. Вагнер обыкновенно сравнивает отношение поэта слова к поэту звука с отношением мужчины к женщине: поэт оплодотворяет, музыкант выносит. «Поэт соединяет разрозненные, заметные лишь рассудку моменты действий, ощущений и выражения в нечто целое, по возможности доступное чувству, в то время как композитор должен этот сгущенный момент развить до высшей полноты его чувственного содержания»^{1*} (IV, 174).

Так в самых общих чертах обстоит дело. Что же касается всего остального, нам следует помнить, что ради музыканта индивидуализация поэта слова не должна лгать, подчеркивая случайные обстоятельства или личное своеобразие, как слишком часто случается в словесной драме, но должна воспользоваться методом *художественного познания*, о котором мы говорили в начале этого параграфа и в котором, как объясняет Шопенгауэр, простые феноменальные отношения постепенно исчезают и видимым становится «само собственное бытие». При этом сам индивид в произведениях этого рода получает высокое символическое значение, значительно превосходящее отдельные детали.

Руссо был первым, высказавшим правило словесно-звуковой драмы: «Немногочисленные и простые идеи». Всей этой

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 432.

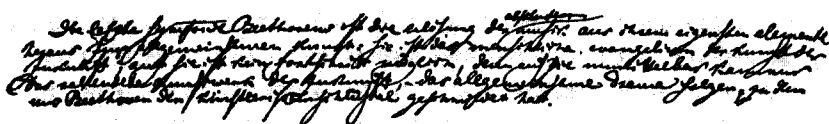
областью правит великий закон упрощения. Ответственный за его исполнение — поэт слова. Он упрощает, как уже было сказано, сводя все мотивы к одному положению; он упрощает, удаляя все условные, исторические, случайные элементы; он упрощает, сводя характеры к их первоначальным, истинным контурам. Но также он упрощает и детали, особенно в использовании языка. «Он должен уменьшить число маловажных слов-связок и служебных слов, которые мы находим в усложненных предложениях обычной литературы», он должен «выделить из языка все те элементы, которые превращают его в орган рассудка и делают его непригодным для передачи чувств, ограничить его содержание чисто человеческой сущностью, постижимой для чувств» (IV, 152, 159). Таково глубокое значение часто цитируемой, но прискорбно неверно понимаемой фразы Вагнера: «Поистине, значительность поэта лучше всего узнается по тому, о чем он умалчивает». Но, сохраняя молчание, он взывает к музыкантам: «Не бойся, пусть твоя мелодия разрастется, пусть она непрерывным потоком изольется на все произведение: в ней ты скажешь то, о чем я умалчиваю, ибо только ты можешь это сказать, а я молча скажу все, потому что я веду тебя за руку»^{1*} (VII, 172).

«Музыкант — тот, кто заставляет это молчание звучать», музыкант, которому, в свою очередь, «в мелодии словесного стиха мы дали... именно то, чего он сказать не может»^{2*} (IV, 217). И снова я должен процитировать вещаго провидца новой драмы Э. Т. А. Гофмана, говорящего: «В том-то и заключается замечательная тайна музыки, что прямо там, где наш бедный язык терпит поражение, она открывает неисчерпаемые сокровища выражения». Вагнер говорит то же самое в «Опере и драме»: «Музыка как чисто эмоциональный орган выражает как раз то, что обычный язык выразить не может, что мы называем, с точки зрения нашего понимания, *невыразимым*» (IV, 218). Поэтому музыка учит нас «новому языку, выражающему

^{1*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 532.

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 456.

все беспредельное с такой определенностью, которую невозможно не понять» (X, 320). Этот язык развивали и применяли мастера абсолютной музыки, особенно великие симфонисты Гайдн, Моцарт, Бетховен,¹ до тех пор пока не превратили музыку в послушное им средство. «Будучи чистым органом выражения, она захотела представлять собой выраженный предмет, она должна впасть в ошибку», никаким другим способом не могла она стать тем «могучим органом выражения, каким является теперь»^{2*} (III, 290). И сегодня мы «смотрим на бетховенскую симфонию как на поворотный пункт, ибо она открыла совершенно новую эру в истории искусства вообще, дав миру явление, с которым в искусстве ни одного народа и ни в одну эпоху нельзя найти ничего хотя бы приблизительно схожего»^{3*} (VII, 148). Последняя симфония Бетховена — это «евангелие искусства будущего»^{4*} (III, 115):



Факсимиле рукописи (III, 115)

«В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во всеобщее искусство. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего. После нее невозможно движение вперед, ибо за ним может следовать непосредственно лишь совершенное произведение искусства, всеобщая драма, ключ к которой выкован Бетховеном».

¹ «От великого Бетховена следует усвоить полностью новое восприятие природы музыки, корень, из которого оно выросло, до этой высоты и важности можно проследить через Баха вплоть до Палестрины, посредством чего мы получим совсем иное основание эстетического суждения, чем то, которое предоставляет рассмотрение музыки в направлении, удаленном от этих мастеров» (VIII, 317).

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 272.

^{3*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 514.

^{4*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 190—191.

Хотя словесно-звуковая драма Рихарда Вагнера, конечно же, связана с греческой трагедией, поскольку последняя — произведение «сообщества», даже более тесным образом, поскольку она тоже порождена стремлением к чисто человеческому искусству, считать драму Вагнера попыткой возрождения античности — большая и чрезвычайно распространенная ошибка. Итальянская *Dramma per Musica*,^{1*} вместе с ее французскими ответвлениями и ее великолепным расцветом в поздних работах Глюка, определенно таким возрождением была, искусство Вагнера *не было*. Напротив, оно основывается на самых последних достижениях того искусства, которое последним достигло зрелости, музыки. Бетховен первым «смелыми усилиями» поднял силу музыкального выражения «на ту самую высоту, что и поэзия и живопись в великие периоды прошлого» (VIII, 209); поэтому только в наше время, в девятнадцатом веке, выполнены все технические требования, сделавшие возможным существование новой драмы.

Не нуждается в доказательстве то, что необычайное развитие музыки как раз в то время, когда все остальные искусства находились в застое, не случайно. Вагнер говорит: «Метафизическая необходимость отыскания этой совершенно новой языковой способности именно в наше время... объясняется тем, что современный язык слов делается все более условным... Кажется, будто чисто человеческое чувство, стараясь вырваться из тисков условной цивилизации, стремилось найти выход и осуществить требования свойственных ему языковых законов, чтобы с их помощью, освободившись от давления логических законов мышления, получить возможность понятно выразить себя»² (VII, 149—150). Композитор, который таким

^{1*} Музыкальная драма (*итал.*).

² «Die metaphysische Notwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten liegt in der immer konventionellen Ausbildung der modernen Wortsprache ... Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Zivilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigentümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange

образом приобрел дополнительную силу, должен, если не хочет попусту растратить свои способности, последовать совету Шиллера и «перейти из царства произвола в царство необходимости и... смело стать рядом... с поэтом, объект которого — человек внутренний».¹ Абсолютная музыка — «царство произвола», и потому она, как справедливо говорит Вагнер, «нуждается в моральной воле». В этой нужде в моральной воле заключается слабость, отмеченная в музыке столь многими мыслителями и заставившая их недооценивать «божественное искусство». Через драму и с помощью поэта музыка приобретает моральную волю, она вступает в царство необходимости, которое, как показали Кант и Шиллер, также суть единственное царство истинной свободы. Теперь поэт призывает музыканта: «Откинь все сомнения и смело бросайся в волны того моря, которое зовется музыкой; рука об руку со мной ты никогда не потеряешь связь с тем, что доходит до каждого человека; ведь со мной ты всегда найдешь крепкую опору в драматическом действии, а это действие в сценическом исполнении непосредственнее всех стихотворных текстов доходит до людей»^{2*} (VII, 171).

Не следует предполагать, что это отношение взаимной зависимости между языком и музыкой создает помеху для того или другого. Истинно прямо противоположное, хотя и на самом деле некоторые красоты, располагающиеся на нужном месте в отдельных искусствах, здесь исчезают, оказавшись бесцельными и неуместными.³ С другой стороны, сотрудничество с музыкой «несказанно расширит дыхание поэ-

der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte» (Вагнер Р. Музыка будущего. С. 515).

¹ «Über Matthison's Gedichte» (Шиллер Ф. О стихотворениях Маттисона / Пер. А. Горнфельда // Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 6. С. 636).

^{2*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 532.

³ По этой причине мы можем отметить, между прочим, что вообще не следует расчленять произведения Вагнера на слова и музыку и затем судить и то и другое по мерке этих индивидуальных искусств. Самые вдохновляющие идеи будут потеряны при таком порядке действий.

зии»^{1*} (III, 185) и поэт обретет масштаб для смелых действий, на которые он никогда не решился бы в одиночку.² А для музыки поэтический стих с его бесконечным разнообразием — неиссякаемый источник, «оплодотворяющий чисто музыкальные способности людей» (IV, 158).

Но не только поэзия и музыка работают вместе в музыкальной драме, здесь также есть мимика, пластическое искусство («превращаясь в теплую человеческую плоть»), живопись и т. д.

Самое важное — чтобы каждый художественный элемент был как раз тем, чем по своей природе он мог быть. «В нем каждое искусство таково, каким оно только и может быть по своей природе; чем оно не является, оно и не пытается стать, эгоистично заимствуя у других, — оно довольствуется тем, что существуют другие искусства»^{3*} (III, 91—92). Часто предполагают, что искусства должны в этом случае взаимно изуродовать друг друга, но это, конечно же, ложно. Ибо слова Гёте, что в ограничении мастер показывает себя, в общем истинны, и здесь, где некоторые искусства органически сотрудничают друг с другом, ограничения не произвольные, как, например, законы формы абсолютной музыки, но, напротив, живые. Искусство, ограничивающееся своей собственной подлинной областью, может стать только сильнее.

Вагнер говорит об «изменчивой игре» искусств, происходящей в драме, в превосходном месте из «Произведения искусства будущего»: «Так, дополняя друг друга в оживленном хороводе, объединившиеся родственные искусства смогут раскрыть себя и все вместе, и поодиночке, и по двое в зависимости от особенностей всеопределяющего драматического действия. То мимика прислушается к спокойному течению мысли, то напор мысли найдет себе выход в непосредственной выразительности жеста, то музыка одна сможет выразить движе-

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 243.

² Chamberlain H. S. Le Drame Wagnérien. P. 130, et suiv.

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 171.

ние чувства, то лишь все три искусства сообща смогут довести идею драмы до непосредственного реального действия. Ибо для всех объединившихся здесь видов искусства существует нечто, к чему они должны стремиться, дабы стать свободными в своих возможностях, а именно драма: достижение целей драмы должно стать для них самым главным. Осознавая эту цель, направляя всю свою волю к ее достижению, они обретают силы к уничтожению боковых эгоистических отростков от собственного ствола, чтобы дерево не разрасталось во все стороны, теряя определенную форму, а чтобы ветви и листва устремились гордо к вершине»^{1*} (III, 187).

Здесь, как всегда, главное положение заключается в том, что все происходит «в зависимости от особенностей всеопределяющего драматического действия». Замысел драмы определяет даже «до мельчайших черт внешний вид: выражение лица, манеры, движения и костюм актера»^{2*} (IV, 223). Одно очень важное обстоятельство, однако, никогда не привлекало внимание, а именно то, что определенность мельчайших черт возможна только вследствие сотрудничества с музыкой. И здесь тоже проявляется исключительное значение словесно-звуковой драмы.

В самом деле, Гёте в «Вильгельме Мейстере» увидел преимущество драмы с музыкой в том, что декламация, мера, выражение, движения предписаны актеру поэтом, тогда как в драме для чтения он вынужден изобретать все, «причем, помимо всего прочего, ему еще могут помешать многочисленные актеры, играющие вместе с ним». Отношение, упомянутое в цитате Гёте, совпадает с тем, о чем говорит Вагнер, указывая на «переселение души поэта в тело исполнителя»^{3*} (IX, 181). Однако позднее один актер, как немногие освоивший идею новой драмы, подробно показал, что музыка повсюду определяет не только время, т. е. математическую длительность, но к тому

^{1*} Там же. С. 243—244.

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 460.

^{3*} Вагнер Р. О назначении оперы. С. 561.

же *имплицитно* и пространство, а значит и все отношения сценической картины. «Теперь не остается ничего, что создавал бы сам актер, поэт предоставляет все готовым к употреблению, а он вдыхает в него жизнь, у актера нет *прав* на это, его высочайшая задача — полное самоотречение, чтобы получить при содействии музыки новую душу, которую предоставляет ему поэт-творец, и предоставить ей полную власть над собой».¹ Поэтому музыка появляется как управляющее, или, выражаясь более точно, законополагающее искусство; в ней воля драматурга выражается самым прямым образом.

Одним очень важным предметом, связанным с учением о чисто человеческой драме, становится новая концепция драматического *действия*, необходимая потому, что к нему добавляется музыка. Единственное общее правило, которое можно

¹ Appia A. La Mise-en-scène du Drame Wagnérien. Paris: Chailley, 1895. К сожалению, у меня нет возможности подробно обсудить главное положение этого произведения, а именно что в новой драме весь принцип сценической декорации следует полностью преобразовать; Вагнер предвидел это, но детально не развивал. Мастер говорит, что «музыка растворяет жесткую, неподвижную основу декорации в жидкую, текучую, эфирную поверхность, на которой можно оставлять отпечатки», но для того чтобы предотвратить болезненный конфликт между тем, что видно, и тем, что слышно, сценическая картина также должна быть освобождена от проклятия жесткости, которое почивает на ней. Единственный путь к достижению этого — такое управление *светом*, которое соответствует его значению, чтобы он уже более не ограничивался освещением разрисованных стен. Аполлон был не только богом песни, но и богом света. Объединяя бесконечно подвижную музыку и неподвижную сценическую картину, можно произвести резкий диссонанс, но неисчерпаемая сила света придает неподвижному жизнь. Г-н Аппиа отмечает с помощью своего профессионального опыта технические приспособления, которые потребуются этому новому искусству, и его работе действительно присуща настоящая творческая ценность, одновременно теоретическая и практическая. Подробная работа того же самого автора — «La Musique et la Mise-en-scène» — ожидается в самом ближайшем времени. Я привлекаю к ней особое внимание, потому что убежден, что следующий великий прорыв в драме произойдет именно в этой области — в искусстве глаза, а не в музыке.

сформулировать здесь, заключается в том, что поскольку предмет — чисто человеческий (а не исторический и условный), то и действие тоже должно быть *чисто человеческим*. Практическое следствие этого строгого ограничения, и особенно сотрудничества с музыкой, которое может представить только внутреннюю природу, а никак не внешние черты, заключается в том, что источник драматического искусства оказывается гораздо глубже внутри, чем в предшествующей драме, в самой глубине сердца актера. Все прочие обстоятельства совершенно второстепенны.

Попытка более точного теоретического определения этого чревата рискованным полаганием воображаемых пределов бесконечного разнообразия драматических форм. Именно это произошло с самим Вагнером в произведении «Опера и драма». Он тогда размышлял о «Нибелунгах» и налагал такие ограничения, по его мнению, однозначно определенные словесно-звуковой драмой, как, например, запрет хоров и рифмы; его собственные позднейшие работы показывают, что этих ограничений не существует. Легко понять неверно и многое из того, что он говорит по поводу применения легенды и мифа. Поэтому мы должны соблюдать величайшую осторожность, прежде всего, мы должны запечатлеть в своем сознании величайший принцип, который сам Вагнер превосходно сформулировал в одном из своих произведений: «Драма есть вечно новое и вновь формирующееся тело»^{1*} (IV, 245). Однако было бы лучше рассмотреть новую концепцию драматического действия при помощи практических примеров, которые в изобилии предоставляют нам его произведения.²

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 476.

² См. третью главу. Чтобы дополнить то, что здесь сказано только в общих чертах об отношениях между языком и музыкой и новой концепцией драматического действия, я отсылаю читателя к моему маленькому произведению «Le drame Wagnérien», где два этих частных вопроса рассматриваются исторически, теоретически и практически в свете собственного развития Вагнера и с учетом каждого его произведения.

К одному лишь я должен привлечь внимание прямо здесь: понятие *действия*, которое некоторые эстетики-догматики хотели бы свести к формуле, «действительной на все времена», всегда изменчиво. Справедливо заметил Гердер: «Наименование, которое обозначает весьма различные вещи, может повести его по совершенно ошибочному пути... Софокл, Корнель, Шекспир как авторы трагедий только по имени имеют нечто общее. Гений их театральных произведений совершенно различен».^{1*} Вагнер создал новую драму, чисто человеческую словесно-звуковую драму; нам не остается ничего иного, как предположить, что и его гений тоже отличается от других. Смешно было бы пытаться выводить стандарт «действия», стандарт того, что «приемлемо для сцены» и т. д. из того, что мы знаем о Софокле, Шекспире и Шиллере, и затем применять их к произведениям, у которых, заимствуя выражение Гердера, с произведениями этих поэтов общее — только имя. Или мы можем рассуждать *a fortiori*:^{2*} если у драматических поэтов Софокла и Шекспира общее — только имя, если это предполагаемое измерение, «верное на все времена», можно получить из их творчества только принимая слишком сильные допущения, как, в таком случае, выведенный для них закон можно применить к драме, в которой новый язык, а именно современная музыка, достигшая «незнакомомого прошлым столетиям развития»^{3*} (VII, 149), становится самым важным средством выражения? Пока Вагнер не сочинил великие произведения второй эпохи, пока его слова могли только в самом общем смысле относиться к словесно-звуковой драме, которая существовала только в замыслах и стремлениях, он писал: «Благодаря совместному действию именно нашей музыки и драматической поэзии, драма, конечно, может и долж-

^{1*} Гердер И. Г. Сравнение поэзии различных народов древних и новых времен / Пер. А. Г. Левинтона // Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 111—112.

^{2*} С тем большим основанием (*лат.*).

^{3*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 510.

на получить никогда ранее не предполагавшееся значение»^{1*} (III, 285). Законы новой художественной формы не искать надо в те времена, когда о самой возможности этой формы приходилось лишь мечтать, но выводить из самих произведений нового типа. «Гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила»^{2*} (Кант). Из произведений гения, а не из теории, должны мы научиться тому, на что похоже *действие* в словесно-звуковой драме.

Но вызывая к живым произведениям гения, мы оказываемся перед важным вопросом, на который не так-то просто ответить. Следует ли нам считать произведения Вагнера необходимыми и достаточными примерами совершенной драмы, предсказанной в его сочинениях? Нам известны его многочисленные возражения против подобного предположения.

В первой части этого параграфа я достаточно подробно рассмотрел учение Вагнера о том, что только всеобщее искусство — высшее искусство. Поэтому нечего удивляться вторяющим торжественным заверениям, что такая совершенная драма, о которой он мечтал, еще невозможна. Например, в «Опере и драме» он пишет: «Никто не знает яснее меня, что осуществление такой драмы возможно при условиях, которые зависят не от желания и даже не от способностей отдельного человека, если бы они были и бесконечно больше моих способностей; они зависят от общего положения и связанной с ним общей работы. Условия эти — полная противоположность нашим» (IV, 261). Он заключает, что эта драма «не может явиться теперь»,^{3*} и продолжает: «Предположим, что у нас оказалась бы каким-нибудь образом возможность... достигнуть того, чтобы это изображение вполне соответствовало высшему художественному намерению. Именно тогда-то нам и пришлось бы осязательно убедиться, что у нас нет главного

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 271.

^{2*} Кант И. Критика способности суждения. С. 148.

^{3*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 486.

при создании художественного произведения — публики, чувствующей в нем потребность и, таким образом, принимающей могучее участие в творчестве художника»^{1*} (IV, 279). Можно было бы предположить, что он просто ссылается на невозможность соответствующих постановок. «Осуществление такой драмы» может означать ее сочинение или же ее постановку на сцене. Но год с четвертью спустя, в мае 1852 года, когда он старательно работал над своими «Нибелунгами», он писал Улигу: «А propos! Протестуйте же против разговоров о том, что я работаю над искусством будущего, научите глупцов читать прежде, чем они начнут писать» (U, 193). А перед тем он категорически заявил тому же другу: «Произведение искусства сегодня создать невозможно, можно только готовиться к этому» (U, 21).

Одно, по крайней мере, несомненно: нам следует рассматривать и общее, и специальное (т. е. о чисто человеческой драме) учение Вагнера об искусстве сравнительно независимо от его собственных произведений. В целом учение об искусстве, как уже, должно быть, заметил читатель, представляет собой органическую часть философии Вагнера. Только при посредстве учения об искусстве его политические и философские взгляды становятся и в самом деле понятными, и оно настолько переплетено и перемешано с его идеями о перерождении, что и то и другое невозможно разделить, хотя мы и принуждены были сделать это для целей нашего изложения. Не только общее учение об искусстве, но также и учение о чисто человеческом художественном произведении — это необходимые части его художественной философии. Повсюду, в каждом разделе, Вагнер возвращается к чисто человеческому, вечно естественному. В своем первом сочинении он говорит о «цели природы, единственной верной цели», в последнем письме перед смертью он называет своим предметом «гармоническое согласие чисто человеческой жизни с вечно природной». В политике его наклонность настолько чисто *человеческая*, что он

^{1*} Там же. С. 489.

не мог положиться ни на какую партию и ни на какую группу интересов, в философии он был страстным поклонником великого мыслителя Шопенгауэра, но ниже ясной головы билось чисто человеческое сердце; не слишком заботясь о логике, он громоздит оптимизм на пессимизм, утверждение воли на ее отрицание, в религии он прославляет христианскую догму, потому что «она волнует чисто человеческую природу» (X, 58). Завершение перерождения, к которому он стремится, это триумф чисто человеческого принципа, но без искусства оно не может ни начаться, ни продлиться, а как может его высочайшее искусство быть не чисто человеческим, а каким-то еще?

С самими его произведениями мы вступаем в другую область. Здесь его гений правит и создает абсолютно. Но никто, как Вагнер, не настаивает на том, что действительная творческая стихия в художественном произведении — необходимая, *самопроизвольная, бессознательная*. Учения Вагнера на самом деле можно считать результатом его искусства, и сам он заявляет, что никогда бы не нашел более важные факторы для конструирования (т. е. конструирования в теории) художественного произведения будущего, если бы не столкнулся с ними совершенно бессознательно (U, 80), но это не означает, что мы вправе высказывать предположения, прямо противоречащие словам Вагнера. Он говорит в завершении «Оперы и драмы» о «полном предчувствии художественном произведении неудовлетворенного современного художника», а об этом произведении он говорит: «В этой грядущей жизни художественное произведение будет тем, чем оно теперь только хочет, но не может быть действительно».^{1*} При этом он находит место своим произведениям между настоящим и будущим; его собственное положение, положение художника-творца, указано в другом месте, где он пишет: «Только человек одинокий в своих стремлениях может горечь этого сознания претворить в опьяняющий восторг, и смелость пьяного

^{1*} Там же. С. 493.

вызовет у него желание сделать возможным невозможное»^{1*} (IV, 261).

Принимая во внимание «Кольцо», «Тристана», «Парсифаля» и «Мейстерзингеров», мы в самом деле согласимся с тем, что Вагнер сделал невозможное возможным. И все же у нас нет иного доступа к концепции драматического произведения, которое должно выйти из истинного сообщества, кроме познания произведений Вагнера, в которых и при посредстве которых пророчески определена грядущая жизнь.

В заключение я привлек бы внимание к тому, что этот «одиноким» Мастер не был вовсе лишен того «сообщества», которое, как он сам уверяет, одно лишь придает силу для изобретения.

В одном месте он говорит, что тот, кто разделяет его воззрения на перерождение человеческого рода, живет сообща с грядущим человечеством. Но художник, создатель новой и совершенной драматической формы, Вагнер жил в одном сообществе с величайшими поэтами слова и звука прошлого, и в особенности в одном сообществе с художественным духом немецкого народа. Величие Вагнера заключается в том, что он появился не как историческая случайность, не как произвол творческого гения, но как медленно созревающий продукт художественного развития немецкого духа и как таковой явно обусловленный и определенный. Драма Вагнера — «единственная современная чисто человеческая художественная форма немецкого гения, полностью ему отвечающая, созданная им, изначально ему принадлежащая, которая все еще отсутствует в современном мире, в отличие от древнего» (IX, 135). Она — творчество и собственность величайших немецких поэтов и самых возвышенных немецких музыкантов: от их имени говорит и по их поручению творит Вагнер.

Все величайшие немецкие музыканты по своей сути были драматургами, даже в творчестве Орlando ди Лас-

^{1*} Там же. С. 485.

со,^{1*} когда мы сравниваем его с итальянскими композиторами-современниками, нас поражают короткие, сжатые, строго определенные мотивы.² Никто из тех, кто знает «Страсти» Баха и его великую «Мессу» не станет оспаривать его огромный драматический дар или дерзкое безрассудство, с которым в чисто музыкальных произведениях он подчеркивает драматический акцент. То же самое верно относительно Генделя, и даже у Гайдна можно наблюдать что-то похожее. Именно немец Глюк вывел, опираясь на ложное основание итальянской *Drama per Musica*, всю драматическую истину, которую только можно было извлечь из нее. Моцарт, «величайший и божественнейший гений» (по словам Вагнера), сценой был вдохновлен на величайшие достижения свои, и знал, как создавать величайшие драматические произведения на основании самых ничтожных либретто и вопреки гнусным интригам певцов, вызывавшим его горькие жалобы; Бетховена можно понять, только учитывая, что он — драматический поэт. Рассматривая этих музыкантов, всегда чувствуешь, что они не осознавали вполне, что им чего-то не хватает, и не знали, чего именно. Возможно, таково следствие их недостаточного образования и занимаемого ими положения виртуоза-исполнителя, но с поэтами все было по-другому. Я уже цитировал Виланда, Гёте, Шиллера, Лессинга, Гердера, Клейста и Гофмана; будь эта книга историческим трактатом, я мог бы продолжить список тех, кто вполне определенно предсказывал появление словесно-звуковой драмы, но я намеренно ограничился самыми известными именами. Мне остается попросту отметить, что среди этих великих людей были многие, отчетливо предвидевшие, что необходимое художественное произведение достигается не сочетаниями и доказательствами, но внешностью необычайного гения, равно одаренного музыканта и поэта. Жан-Поль писал:

^{1*} *Орlando ди Лассо* (1532—1594) — франко-фламандский по происхождению композитор, живший и творивший по преимуществу в Баварии.

² *Ambros A. W. Geschichte der Musik*. 2. Aufl. Leipzig, 1880. V, 56.

«Мы ждем человека, который писал бы и слова, и музыку истинной оперы», еще более проникновенно Гердер ждал человека, «который разрушит весь приют бессвязных оперных спевков и возведет Одеон, целостное лирическое здание, в котором поэзия, музыка, действие и декорация стали бы единым целым».

Поэтому Вагнер не одинок. Непонимание немецкого народа, отсутствие даже в наши дни знаков заслуженного уважения от подавляющего большинства образованных людей его народа или знаков восхищения перед его могучим гением и почтения к нему не отменяют того, что он, последний из действительно великих немцев, установил связь между музыкантом и поэтом, этими двумя, так давно боровшимися друг против друга, создал новую драматическую форму, самым истинным и самым гордым названием которой были бы слова *Немецкая драма*.

Мы говорим о греческой драме, английской, французской, испанской драме и при помощи этих имен указываем не только на национальность автора, но и на определенную драматическую форму, отличающую каждую из них. В дальнейшем мы сможем честно говорить о немецкой драме, именно о той чисто человеческой словесно-звуковой драме, о которой учил Вагнер. Поскольку она возникла из немецкого духа и приняла форму, «обрученную с музыкой», в бессмертных созданиях немецкого поэта это живое, выразительное заглавие предпочтительнее названия, заимствованного из философской теории.

В следующей главе будет показано, как эта *Немецкая драма* постепенно освободилась от пеленок иностранной оперы и обрела на протяжении одной короткой жизни прославленное и независимое могущество.

Краткий перечень сочинений Рихарда Вагнера^{1*}

Сочинения и стихотворения Вагнера опубликованы в десяти томах (издатель E. W. Fritzsche, 1871—1883; общедоступное издание — 1890). После его смерти был опубликован еще один том, «Наброски, мысли, фрагменты» (издатели Breitkopf und Härtel, 1885), а вскоре вслед за тем — набросок драмы «Иисус из Назарета» (то же издательство, 1887). В дополнение к этому, в «Bayreuther Blätter» напечатаны набросок «Сарацинки» и несколько эссе и фрагментов раннего периода творчества.²

Если исключить двадцать пять поэтических произведений (драмы, наброски и поэмы), останется сто девять прозаических сочинений.

Другие источники знания о воззрениях Рихарда Вагнера — это многочисленные мысли, содержащиеся в уже упомянутом томе («Наброски и т. д.») и более пятисот опубликованных писем. Из них самые важные: двести, адресованных Листу (то же издательство, 1887), сто семьдесят пять, адресованных Улигу, Фишеру и Гейне (то же издательство, 1888), и двенадцать, адресованных Рекелю (1894).

^{1*} В примечаниях к этому разделу указаны лишь некоторые наиболее доступные русские переводы сочинений Вагнера.

² Недавно вновь вышли в свет некоторые письма и статьи, написанные для немецких газет в период самой болезненной нищеты в Париже, с 1839 по 1842 год, хотя они и были намеренно исключены самим Вагнером из его собрания сочинений по причине их «ничтожного характера» и потому, что цель их была «получить финансирование для написания занимательных статей в разные немецкие газеты» (I, 240). Также и многие статьи, появившиеся в периодических изданиях в последние годы, Мастер отказывался включать в свое собрание сочинений. В таких вопросах можно доверять суждению самого автора, не нужно увеличивать число документов теми из них, которым он сам не придавал никакого значения.

Все еще не опубликованы: подробная биография и многие сотни писем.¹

Конечно, очень желательно получить удобный очерк всего того обширного творчества великого драматурга, которое было написано по случаю. Все художественное творчество Вагнера, всю его жизнь в самом деле можно свести к очень простому выражению, к «формуле». Его драма — это, как мы видели, первая попытка утвердить принцип представления чисто человеческого, свободного от любой условности; эта попытка заставила Вагнера повсюду — в государстве, религии, обществе — искать чисто человеческое, «свежую воду природы», исцеляющую нас от страданий; художник незаметно стал мудрецом.

Теперь художник, желающий представить чисто человеческое, *должен*, как мыслящий индивид, как философ или как «ясновидец», постичь все человеческое, поскольку мы рождены в мире условности и бесконечного ограничения, освободиться от которых мы можем только при посредстве мысли. Чисто человеческую стихию нашей мысли, в свою очередь, можно представить только в искусстве. *Художник* Вагнер никак не мог постичь предмет своего стремления без помощи *мыслителя* Вагнера, мыслитель не мог увидеть или показать другим, что он смутно понял, без помощи художника. Поэтому одна нераздельная деятельность в жизни Вагнера необходимо выражалась в двух разных направлениях: задача *найти* чисто человеческое и *представить* его, такова формула, о которой я говорил.

Но поскольку это высочайшее художественное произведение вырастает отнюдь не из воли индивида, но только из воли сообщества, Вагнер должен был попытаться пробудить эту волю, найти и представить чисто человеческое в других.

¹ Многочисленные проекты 1850 года остались неисполненными, потому что они оказались ненужными из-за появления других произведений: «Артистизм будущего», «Освобождение гения», «Монументальное», «Безобразия цивилизации» и другие. Когда немецкое издание этой работы было в печати, появились «Посмертные сочинения и стихотворения Рихарда Вагнера» (Лейпциг, издательство Breitkopf und Härtel).

Сочинения Вагнера проявляют эту двойственную тенденцию: с одной стороны, они рассматривают условия представления чисто человеческого в искусстве, с другой — они ищут и показывают чисто человеческое сокровище, спрятанное под тем мусором, который заполняет любую сферу нашей жизни. В большинстве его произведений сравнительно очевидны обе тенденции, но если ради классификации мы предпочитаем просто рассматривать непосредственный предмет каждого произведения, мы можем разделить весь корпус на две главные серии: одна часть его сочинений рассматривает открытие чисто человеческого в жизни, другая — в художественном представлении.

Вполне естественно, что последний класс сочинений весьма значительно превосходит первый и числом, и объемом. Следует также объяснить, что многие сочинения, прямо рассматривающие искусство, отклоняются от основной проблемы и рассматривают специальные предметы, связанные с музыкальной или сценической техникой, независимо от идеи драмы.

В целом мы насчитали сто девять прозаических сочинений. Из них следует исключить двадцать три, представляющие собой введения к отдельным томам полного издания, которые, будучи простыми формальными сообщениями, едва ли обладают ценностью независимых сочинений, а также критические заметки о творчестве Вильгельма Генриха Риль,^{1*} Фердинанда Гиллера, Эдуарда Девриента и т. д., которые отличает настолько личный и спорный характер, что они едва ли сочетаются со всеми остальными. Оставшиеся восемьдесят шесть состоят из двух главных групп:

I. Девятнадцать рассматривают жизнь.

II. Шестьдесят семь рассматривают искусство.

Девятнадцать сочинений, рассматривающих жизнь, это:

^{1*} *Вильгельм Генрих Риль* (1823—1897) — немецкий журналист и писатель.

1. Die Wiebelungen (Weltgeschichte aus der Sage), 1848.^{1*}
2. Das Judenthum in der Musik, 1850.^{2*}
3. Staat und Religion, 1864.
4. Deutsche Kunst und Deutsche Politik, 1865.
5. Aufklärungen über das Judenthum in der Musik, 1860.
6. Brief an Friederich Nietzsche (о немецком образовании), 1872.
7. Was ist Deutsch? 1878.
8. Modern, 1878.
9. Publikum und Popularität, 1878.^{3*}
10. Das Publikum in Zeit und Raum, 1878.^{4*}
11. Wollen wir hoffen? 1879.
12. Offenes Schreiben an Herrn Ernst v. Weber (против vivi-секции), 1879.
13. Religion und Kunst, 1880.
14. Was nützt diese Erkenntnis, 1880.
15. Erkenne dich selbst, 1881.
16. Введение к: Comte Gobineau. Ein Urtheil über die jetzige Weltlage, 1881.
17. Heldenthum und Christenthum, 1881.
18. Brief an Heinrich v. Stein, 1888.
19. Über das Weibliche im Menschlichen, 1883 (фрагмент).

Шестьдесят семь произведений, рассматривающих искусство, можно в целях ясности условно подразделить на несколько групп:

- а) Двадцать одно о новом идеале драмы.
- б) Шесть о реформе сцены и технике сцены.

^{1*} Вагнер Р. Вибелунги. Всемирная история на основании сказания / Пер. С. Шенрока. М.: Мусарет, 1913.

^{2*} Вагнер Р. Еврейство в музыке / Пер. И. Ю-са. СПб.: Грозмани, 1908. (эта работа Вагнера внесена в Федеральный список экстремистских материалов и запрещена к распространению на территории Российской Федерации).

^{3*} Вагнер Р. Публика и популярность / Пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы. С. 625—651.

^{4*} Вагнер Р. Публика во времени и пространстве / Пер. О. Смолян // Там же. С. 652—662.

- в) Пять о его собственном художественном развитии.
- г) Одиннадцать разъяснений его собственных произведений.
- д) Восемь разъяснений произведений других мастеров.
- е) Пять о жизни других художников.
- ж) Одиннадцать парижских сочинений 1840—1841 годов.¹

Двадцать одно сочинение, рассматривающее по преимуществу чисто человеческую драму:

1. Die Kunst und die Revolution, 1849.^{2*}
2. Das Künstlerthum der Zukunft, 1849. (фрагмент).
3. Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.^{3*}
4. Kunst und Klima, 1850.
5. Oper und Drama, 1851.^{4*}
6. Über die Goethestiftung, 1851.
7. Über Musikalische Kritik, 1852.
8. Brief an Hector Berlioz, 1860.
9. Zukunftsmusik, 1860.^{5*}
10. Посвящение ко второму изданию Oper und Drama, 1863.
11. Über das Dirigiren, 1869.
12. Beethoven, 1870.^{6*}
13. Über die Bestimmung der Oper, 1871.^{7*}
14. Über Schauspieler und Sänger, 1872.^{8*}

¹ Эта маленькая группа определенно относится сюда и тесно связана с а), в) и д).

^{2*} Вагнер Р. Искусство и революция / Пер. И. Каценэленбогена // Вагнер Р. Избранные работы. С. 107—141.

^{3*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Пер. С. Гиждеу // Там же. С. 142—261.

^{4*} Вагнер Р. Опера и драма / Пер. А. Шепелевского, А. Винтера // Там же. С. 262—493.

^{5*} Вагнер Р. Музыка будущего / Пер. И. Татариновой // Там же. С. 494—539.

^{6*} Вагнер Р. Бетховен / Пер. В. Коломийцева. М.: С. и Н. Кусевицкие, 1911.

^{7*} Вагнер Р. О назначении оперы / Пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы. С. 540—566.

^{8*} Вагнер Р. Об актерах и певцах / Пер. Г. Бергельсона // Там же. С. 567—624.

15. Brief über das Schauspieler-Wesen, 1872.
16. Über die Benennung «Musikdrama», 1872.
17. Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, 1873.
18. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen, 1873.
19. Über das Dichten und Komponieren, 1879.^{1*}
20. Über das Operndichten und Komponieren im besonderem, 1879.

21. Über die Anwendung der Musik auf das Drama, 1879.

Названия показывают, что некоторые из них, например три последних и «Über das Dirigiren», почти исключительно посвящены музыке, другие относятся к сцене. Любое подразделение на группы должно быть до некоторой степени искусственным, его оправдывает схема в целом, а не отдельные детали.

Очень близко связаны с последней группой произведения, рассматривающие реформу сцены и техническое образование артистов на сцене:

1. Entwurf zur Organisation eines deutsches Nationaltheatres für das Königreich Sachsen, 1848.
2. Ein Theater in Zurich, 1851.
3. Das Wiener Hofoperntheater, 1863.
4. Bericht über eine München zu errichtende Deutsche Musikschule, 1865.
5. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, 1873.
6. Entwurf (относительно Байройтской сценической школы), 1877.

Произведения, в которых Вагнер отчитывается о развитии своего искусства, тесно связаны с первой группой. Особенно «Eine Mittheilung an meine Freunde» — это один из важнейших источников знания об учении о чисто человеческой драме:

1. Das Liebesverbot (отчет о первой постановке), 1836.
2. Автобиографический набросок, 1842.

^{1*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки / Пер. О. Смолян // Вагнер Р. Избранные работы. С. 663—677.

3. Eine Mittheilung an meine Freunde, 1851.^{1*}
4. Epilogischer Bericht (отчет о «Der Ring des Nibelungen»), 1863.
5. Schlussbericht (о том же), 1873.

Следующие работы призваны разъяснить его собственные произведения или их постановку, их одиннадцать:

1. Über die Aufführung des Tannhäuser, 1852.
2. Bemerkungen zur Aufführung des Fliegenden Holländers, 1852.
- 3—5. Programmatische Erläuterungen: Ouvertüren zum Fliegenden Holländer, zu Tannhäuser und Lohengrin, 1853.²
6. Ein Rückblick auf die Festspiele des Jahres, 1876, 1878.
7. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth, 1882.
8. Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes (симфония до-минор), 1882.
9. Zum Vorspiel von Tristan und Isolde (посмертно).
10. Zum Vorspiel von Akt III der Meistersinger (посмертно).
11. Zum Vorspiel von Parsifal (посмертно).

Восемь произведений должны разъяснить сочинения других мастеров или их постановки:

1. Bericht über die Aufführung der IX Symphonie von Beethoven nebst Programm dazu, 1846.³
2. Programmatische Erläuterungen zur Heroischen Symphonie, 1852.
3. Programmatische Erläuterungen zur Coriolan Ouvertüre, 1852.

^{1*} *Вагнер Р.* Обращение к друзьям / Пер. М. Славинской. СПб.: Грядущий день, 1911.

² Эти три программки написаны по случаю большого концерта Вагнера в Цюрихе в 1853 году.

³ Достойно специального упоминания то обстоятельство, что Вагнер в 1841 году серьезно размышлял о написании объемной биографии Бетховена. Значительный объем материала был собран его другом библиотекарем Андерсом. Проект не был осуществлен из-за отсутствия интереса со стороны издателя.

4. Gluck's Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis, 1854.
5. Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen, 1857.
6. Zum Vortrag der IX Symphonie Beethoven's, 1873.
7. Über Eine Aufführung von Spohr's Jessonda, 1874.
8. Programmatistische Erläuterungen zu Beethoven's Cis-moll-quartet (посмертно).

Пять произведений содержат воспоминания о шести великих художниках:

1. Erinnerungen an Spontini, 1851.
2. Nachruf an L. Spohr und Chordirector W. Fischer, 1860.
3. Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1868.
4. Eine Erinnerungen an Rossini, 1868.
5. Erinnerungen an Auber, 1871.

Следующие одиннадцать написаны в Париже в 1840—1841 годах:

1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.^{1*}
2. Ein Ende in Paris.
3. Ein glücklicher Abend.
4. Über Deutschen Musikwesen.^{2*}
5. Der Virtuos und der Künstler.^{3*}
6. Der Künstler und die Oeffentlichkeit.^{4*}
7. Rossini's «Stabat Mater».⁵

^{1*} Вагнер Р. Паломничество к Бетховену / Пер. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы. С. 85—106.

^{2*} Вагнер Р. О сущности немецкой музыки / Пер. Е. Маркович // Там же. С. 49—64.

^{3*} Вагнер Р. Виртуоз и художник / Пер. И. Татариновой // Там же. С. 71—84.

^{4*} Вагнер Р. Художник и публика / Пер. И. Татариновой // Там же. С. 65—70.

⁵ Первые семь из этой группы образуют серию «Ein deutscher Musiker in Paris, Novellen und Aufsätze», они появились во французском переводе в «Revue et Gazette Musicale de Paris».

8. Über die Ouvertüre.
9. «Der Freischütz», an das Pariser Publikum.
10. «Le Freischütz», Bericht nach Deutschland.
11. Bericht über Halévy's «La reine de Chypre».

Я обязан снова отметить, что Catalogue raisonné^{1*} этого рода обладает только относительной ценностью; прежде всего, он нужен как памятка и как справочник. Как раз такие произведения, посвященные открытию чисто человеческого ядра жизни, как, например, «Государство и религия», содержат глубочайшие мысли об искусстве, и мы мало что узнали бы о политических и общественных идеях Вагнера, если бы не цюрихские произведения об искусстве, «Опера и драма» и т. д. Биографическое содержание и заметки о постановке его и не только произведений рассеяны по всем его сочинениям. И все же пристальное рассмотрение этих таблиц послужит для многих стимулом проникнуть во внутреннее течение жизни Вагнера. Крайне рискованно в таких вопросах стремиться к систематизации, к попыткам выводить законы развития из явлений. Кто скажет, какое пространство в жизни Вагнера занимал демон *случая*? И кто застрахован от уловок демона симметрии, о котором предупреждал нас Гёте в «Жизни и заслугах доктора Иохима Юнгиуса»? Со своей стороны, я удовлетворен уже тем, что наглядно представил факты моим читателям.

^{1*} Обоснованный каталог (фр.).

Глава третья

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА

И теперь спросите сами себя, вы, поколения живущих в наше время людей: *для вас* ли это было создано? Хватит ли у вас мужества поднять руку к звездам этого небосклона, сияющего красотой и добром и сказать: это *нашу* жизнь Вагнер вознес к звездам?

Фридрих Ницше

ВВЕДЕНИЕ

Из всего, что я сказал, следует, что понятие, каким бы полезным для жизни оно ни могло стать, каким бы ценным и необходимым для науки оно ни было, для искусства бесплодно. Истинный и единственный источник каждого настоящего произведения искусства — идея.

Артур Шопенгауэр

С намеренной иронией спросил я в завершение предшествующей главы: возможно ли считать драмы Вагнера удачными примерами той совершенной драмы, о которой он учил? Парадокс лучше всего показывает, какими тщетными и бессмысленными становятся все критические системы и сравнительные оценки, стоит нам прямо встретиться с живым произведением. Шекспир *прогрессивнее* Софокла? Или Вагнер — Шекспира? Кто не чувствует бесцельность подобных вопросов? Великие художники, истинные гении человечества, действуют сообща на протяжении веков и образуют единую семью. Ведь гений заключается в объединении исключительной восприимчивости с полновластным умением распоряжаться техническим аппаратом; из этого объединения происходят произведения, и мы называем их совершенными не за то, что они согласуются с какими-то теоретическими стандартами абсолютной красоты, не за то, что в них применяется большее или меньшее

число средств выражения, но за то, что в них существует полная гармония между произведениями и целью, к которой они стремятся, между чувством и его выражением, т. е. за то, что произведение — абсолютное, а не относительное. О гениальном искусстве Шопенгауэр метко говорит, что оно повсюду попадает в свою цель. Неважно, как мы стремимся рассматривать гениального человека, мы можем, вместе с Карлейлем, считать его устроенным не так, как все остальное человечество, прибывшим, так сказать, на нашу планету из другого мира, или мы можем согласиться с успокоительными заверениями Вагнера¹ и предположить, что гений — творческая сила, признающая своими родственниками весь человеческий род и способная при социальных условиях, отличающихся от наших современных, вызвать всеобщее извержение той непостижимой силы, которая сегодня исходит только от индивидов; произведения гения определенно образуют совершенно отдельный и ни с чем не сравнимый класс, и его следует изучать так же, как мы изучаем природные явления. Перед лицом таких произведений критика, если использовать это слово в обычном ограниченном смысле, теряет всякий смысл, ей не с чем сравнивать и она не может ни хвалить, ни порицать. Кант говорит: «Гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила», мы изучаем правила по произведениям гения, а самого гения мы можем измерять лишь его собственной меркой. Всегда интересно сравнивать великие произведения разных эпох и наций, но только с учетом средств, примененных для того, чтобы создать гармонию между чувством и его выражением.

Рассматривая произведения гения, мы должны в таком случае отложить обычную критику и использовать наше критическое суждение, чтобы выделить их отличительные и несравненные черты и научиться у них, не упуская из виду слова Гёте: «Что создано гением во всяком случае находится у нас перед глазами, но кто решится сказать, что он мог или должен

¹ См. с. 294 наст. изд.

был еще создать?».* Таков естественный путь мудреца, но сегодня его называют подобострастным низкопоклонством, хотя мне кажется, что без всякого низкопоклонства можно догадаться о том, что Вагнер куда лучше многочисленных советчиков знал, как писать «Тристана», для этого достаточно воспользоваться всего лишь рассудком, которым предположительно располагает каждое мыслящее существо. По крайней мере, такой путь избрал обладатель максимальной критической способности — Аристотель. Великий мыслитель решительно отстаивает произведения художественного гения от цензуры авторов, критикующих драму и пишущих о ней, неистовствовавших уже и в его времена. Каждое из его известных и часто неверно используемых правил выведено из драмы — а не *наоборот*. Именно это делает в своих сочинениях Рихард Вагнер: он не занимается абстрактными теориями, все выведено из самого живого искусства; он говорит о своих теоретических сочинениях: «Они не умозрительные, они просто представляют вещи как они есть и в их отношениях друг к другу» (U, 188). Этим примерам можно без опаски следовать, обсуждая произведения самого Вагнера.

Добиться глубокого проникновения в природу этого нового искусства, словесно-звуковой драмы, можно только скрупулезно проследив путь развития Вагнера и любовно изучив его зрелые работы. Критическая проницательность очень полезна, но ей следует быть конструктивной, а не деструктивной.

Однако с самого начала мы встречаемся с серьезными сложностями. Внешние обстоятельства часто мешают ясному и уверенному познанию внутреннего процесса развития художника: случайности судьбы, нужда и давление обстоятельств оказывают важное влияние на жизнь, а слишком тщательно исследуя обстоятельства, мы рискуем затмить сущность второстепенными подробностями. Достаточно прочитать классическую «Жизнь Моцарта» Яна, чтобы увидеть, сколь многое из того, что обожает некритический мир крити-

* Гёте И. В. Письмо Ф. Шиллеру от 23 декабря 1797 года. С. 467.

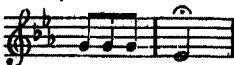
ков, вызвано давлением необходимости и не одобрено взвешенным суждением мастера. Свобода творческого гения от внешних ограничений в случае Вагнера беспрецедентна, со времен «Тангейзера» мы можем говорить, что внешние обстоятельства не оказывали ни малейшего влияния на художественную форму, и в этом отношении следить за его развитием гораздо легче, чем за развитием любого другого известного нам художника. Но как демон Сократа мог только предупреждать, так и демон Вагнера только не давал ему идти на компромиссы и предавать художественные убеждения; и все же есть серьезные перерывы в творчестве, следы *не* написанного им по причине безысходных конфликтов с враждебным миром. Поэтому, если нам не хочется нарисовать совершенно ложную картину пути развития Вагнера, нужно соблюдать осторожность. Небезопасно и само исследование его работ. Строго говоря, следует только видеть или слышать — *переживать* — произведения искусства, а не говорить о них. Произведение искусства можно сравнить разве что с откровением, его тайну невозможно измерить, и требуется великое суждение, для того чтобы обнаружить, что же можно успешно обсудить. Стоит сделать к нему один лишний шаг и нежное цветение завянет, остается анатомический скелет. «Кто может громогласно говорить о тайне, — говорит Вагнер, — совершенно не понимает ее». А об *уроках*, которые люди так стремятся вывести из произведений искусства, он говорит: «Мы должны придерживаться самого произведения и того совершенно индивидуального впечатления, которое оно на нас произвело; общеупотребительные правила искусства, которые можно извлечь из него, не так уж многочисленны, а кто многого ждет от них — на самом деле теряет главное» (V, 251).

Неисцелимое помешательство публики на истолковании гораздо проще, чем любым другим произведениям, способно повредить произведениям Вагнера. Миф, легенда, история, политика, социология, философия, религия — все тщательно рассмотрено в поисках средств объяснения произведений, в действительности не требующих для постижения ничего, кроме


чистых чувств и открытого сердца. Я вовсе не отрицаю, что *ученые* — мифологи, филологи, философы — могут, все вместе и каждый в отдельности, *узнать* многое из произведений Вагнера, я сомневаюсь в том, что они могут *научить* нас чему-нибудь мало-мальски существенному. Даже удивление и восхищение, которое пробуждают такого рода исследования, никоим образом не становится для искусства чистым выигрышем, простая художественная восприимчивость дает нам много больше.¹ Конечно, именно музыка более всего страдает от рвения истолкователей. Музыка ничуть не больше математика с крыльями, чем архитектура — замерзшая музыка, как полагал Гёте, и все же ее форма арифметическая, основание ее действия заключается в движениях твердых тел, и искушение употреблять формулы — точнее злоупотреблять ими — становится непреодолимым. Поэтому необходимая форма музыки всегда производна от комбинации определенных чисел, в общем более или менее повторимых; музыка как искусство сводит воедино числа разной величины: они складываются, преобразуются, делятся, упрощаются или делятся на составные части, и снова умножаются. И даже сегодня, когда такая манипуляция материей музыки расширена Бетховеном и Вагнером до гибкого, драматического, необычайно сильного выражения, наши симфонии все еще создаются из тем, контртем и вариаций, нимало не отличаясь в этом от фуги Баха. Первые критики протестовали против *бесформенности* Вагнера — как они раньше поступали с Бетховеном, так что творчество Листа и других музыкантов, доказывавших, что его партитуры были совершенными чудесами *формы*, оказалось в то время весьма кстати. Конечно, компетентные люди в этом и не сомневались,

¹ Те, кто интересуется такими вопросами, должны прежде всего избегать дилетантизма. Лучшие источники о саге и мифологии у Вагнера: профессор Голтер, доктор Майнк и Вольцоген; о языке — Вольцоген, Майнк и Глазенап (филологические работы последнего названного автора еще не опубликованы); об истории и легенде — профессор Мункер, Голтер, Херц и т. д.

а потому враги гения повернули фронт и заявили, что в музыке Вагнера ничто не идет от сердца, он оказался математическим гением, манипулирующим звуками. Болтовня о математическом гении была, конечно, такой же глупой, как и болтовня о бесформенности, и оба эти вида болтовни давным-давно смолкли, но от них кое-что осталось, а именно мания мотивов, болезнь, вызвавшая у многих утрату и того невеликого понимания искусства, которым они располагали. И эта мания все больше и больше вырождается в формализм, мотивы уже не рассматриваются как члены определенного симфонического тела, они не считаются и не называются таковыми. Все произведения рассматриваются вместе, и нам сообщают, что определенная фигура — нисходящая, затем восходящая — это «формула вопроса» у Вагнера, а другая, хроматическая восходящая, — это «формула желания» и т. д. В лучшем случае все это Бетховен называл «музыкальными скелетами». В своем трактате «О сочинении стихов и музыки» Вагнер указывает, каким «ничего... не говорящим и почти до смешного незначительным»^{1*}

является  Бетховена, когда его считают просто *скелетом*, как в таком случае оно может значить так много? Ведь в этих нотах Бетховен слышал, как в дверь стучится судьба. Вот так и причина, по которой мотивы Вагнера обладают такой неотразимой силой, не в том, что они — произвольные музыкальные изобретения, но в том, что их вполне внятно нашептали ему созревшие до полной живости вымышленные поэтом формы (см. прекрасное место: X, 226). Поэтому музыкальные мотивы заслуживают нашего самого пристального внимания, и я этого не отрицаю. Это чудесные средства создания и внутреннего, и внешнего единства произведения. Но нам не следует проходить мимо того, что мотив — это не первичная, оригинальная вещь в сочинении музыки, но скорее заключительный результат самого поэтического творческого искусства. Когда форма этого рода отрывается от своего окружения, ни-

^{1*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки. С. 675.

чего и не остается, кроме формулы; сама по себе такая фраза, как  столь же малозначительна, как g g g-eb

Бетховена из симфонии до-минор, поскольку мотив приобретает свое значение *посредством* драмы. Музыкальный мотив возникает, как объясняет Вагнер в «Опере и драме», из важнейших мотивов действия: он цветет, если органически связан с действием, без него он превращается в скелет. Обученный исполнитель музыки может изучить технику музыкальной структуры, насколько это необходимо для интерпретации, *ему* не угрожает опасность попасться в ловушки теории; прямо с начала действительного представления художник будет утверждать себя, но нам стоит выработать предохранительные меры и не приписывать *логическому* анализу музыки ценность, которой он не обладает. Следует все время помнить о том, что Вагнер никогда не писал музыку на слова, никогда не *сочинял поэмы*, все симфоническое строение всех его драм образует поэтическую атмосферу, в которой драма рождена и выращена вплоть до зрелости, облаченная в эту атмосферу, она вступает в мир — выйдя за ее пределы, она отравилась бы. Можно привести один иллюстрирующий все вышесказанное пример.

Не прошло и нескольких лет по завершении «Лоэнгрина», как сам Вагнер обнаружил, что разработал определенные музыкальные фразы в симфонической манере, как мотивы (см.: U, 142). Вот так же и мне кажется, что тот, кто хочет глубже проникнуть в тайну его произведений, должен начать с *общего* впечатления о постановках, настолько совершенных, насколько это возможно, постепенно продвигаясь к тайнам внутренней структуры. Он никогда не прекратит учиться, совершенство формы и богатство красоты, невообразимые прежде, вскоре раскроются перед его удивленным взглядом, а с собой он унесет невыразимое в словах глубокое внутреннее переживание.

В таком случае, в этой главе я намереваюсь обрисовать только основные черты художественного развития Вагнера,

а затем вывести новые идеи из его драм для более глубокого познания этих прославленных шедевров, даже этого не понадобилось бы, если бы мы не предвидели, что — вероятно, на протяжении многих грядущих лет — их, по-видимому, будут считать операми, ставить в оперных театрах с обычным репертуаром и с обыкновенными оперными певцами. Покуда их все еще искажают таким способом, полезными остаются теоретические разъяснения. В действительности же есть лишь один путь познания произведений Вагнера: своими глазами увидеть Байройтские постановки.

Глава приобретет большее значение благодаря внутреннему пониманию индивидуальности Вагнера. Создавая поэтические работы, «обретаешь более глубокую взаимосвязь с другими»,^{1*} — говорит Гёте, рассказывая о чудесном характере всякой индивидуальности и невозможности сообщить ее (письмо Шиллеру от 3 марта 1799 года). И поистине, «Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского яснее представляет внутреннему взору фигуру неведомого автора, чем смогло бы самое подробное описание его жизни; то же самое верно и относительно «Тристана и Изольды» Вагнера. Если некий катаклизм внезапно уничтожил бы все источники информации о жизни Вагнера, и нам бы не осталось ничего, кроме его художественных произведений, мы знали бы великого человека только лучше, его индивидуальность представлялась бы нам сильнее, чем сейчас, когда его фигура так же полностью засыпана историческими документами, как Сфинкс в египетской пустыне — песком. Не желая привлекать излишнего внимания к автору этой книги, позволительно сказать, что в последующем обсуждении он будет руководствоваться убеждением, что сердце художника лучше всего проявляется в созданиях его фантазии.

^{1*} Гёте И. В. Письмо Ф. Шиллеру от 3 марта 1799 года. С. 191.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕРВОЙ ЭПОХИ

Опера, может быть, — величайшая и важнейшая из всех драматических форм, потому что она объединяет в себе силы всех изящных искусств, но именно в опере современное легкомыслие показывает, как вырождаются и теряют уважение все искусства.

Якоб Зульцер

ЮНОШЕСКИЕ ПОПЫТКИ

Учитывая естественный талант Вагнера и постоянный стимул к посещению театра, исходивший от его ближайших родственников, не удивляешься тому, что его собственные попытки создать произведения искусства начинаются очень рано и приобретают весьма разнообразные формы. Ребенка, конечно же, в значительной мере определяют полученные им впечатления, и едва ли оправдана попытка выводить какие бы то ни было следствия из особого характера первых произведений Вагнера, кроме того, что они показывают необычайно восприимчивый ум и что свойственный всем инстинкт подражания приобретает у него творческую форму. Моцарт и Бетховен не сочиняли бы музыку в детстве, если бы их родители не были музыкантами. Похоже, и Вагнер не создавал бы наброски трагедий по греческой модели в начальных классах гимназии (Автобиографический набросок, I, 8), если бы не вырос на сцене. Но как только детские впечатления приобретают разнообразие, проявляется естественная склонность. Вагнер, как и следовало ожидать от человека с таким решительным и порывистым характером, выбирает сферу приложения своего гения в самом раннем возрасте.

Я уже замечал в первой главе, что в самые первые годы жизни Вагнер проявил значительную степень одного таланта — таланта к языку. Я намеренно говорю «к языку», а не «к языкам», поскольку все последующее показало, что он не

обладал ни малейшей способностью усваивать разные языки и что его энтузиазм пробуждал не столько формализм современной сравнительной филологии, сколько глубокое художественное восприятие живого организма языка. Поэтому Вагнер в детстве проявил исключительный дар к *языку*, а не к языкам. Это поистине замечательно и привлекает особое внимание не столько к факту, самому по себе удивительному, что он начал писать поэмы и трагедии так рано, сколько к тому, что вдобавок к исключительной восприимчивости, которую он проявлял по отношению к внешним впечатлениям, и его явной склонности к творчеству, он демонстрировал и необычайную способность изучать секреты средств выражения, прямо необходимых ему. Здесь, в этих обстоятельствах, заключается доказательство его несомненного гения, ибо здесь зарождается та гармония между чувством и выражением, о которой я говорил во введении. Много лет спустя Вагнер писал: «Основанием законченного художественного выражения мы... должны были признать язык»^{1*} (IV, 262); в другом месте он совершенно справедливо замечает: «Язык принадлежит нам, мы готовым получаем его извне» (V, 238); каждый желающий управлять этим необходимым основанием художественного выражения должен отводить его для себя, и мальчика очень скоро вынудил к этому его художественный инстинкт. Он безошибочно увидел, что стремится к *выражению* и что учителя дрезденской гимназии серьезно ошибаются, полагая, что замечательная способность юного Вагнера к языкам выдает филологический талант; все это очевидно в том, как он приступил к изучению музыки.

Вагнер и в самом деле проявлял замечательный талант к музыке еще ребенком, хотя его никто или почти никто не обучал, он играл на слух и читал ноты. Техника игры на пианино, однако, внушала ему отвращение, и лишь на шестнадцатом году жизни, когда была завершена его первая великая трагедия, выдуманная на основании Гамлета и Лира, в нем проснулся действительно глубокий интерес к музыке. Конечно,

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 486.

и здесь решающую роль сыграло внешнее впечатление. Семья переехала из Дрездена в Лейпциг, и он впервые услышал симфоническую музыку: «Завершая большую трагедию, — пишет Вагнер, — я впервые познакомился с музыкой Бетховена на концертах в Лейпцигском Gewandhaus, она произвела на меня огромное впечатление. Я также полюбил Моцарта, в особенности его „Реквием“. Музыка Бетховена к „Эгмонту“ воодушевила меня настолько, что я ни за что на свете не согласился бы выпустить мою трагедию — к тому времени законченную, — если она не будет сопровождаться такой музыкой. Я никогда ни на миг не сомневался в своей способности написать необходимую музыку, я только думал, что было бы желательно изучить некоторые основные правила генерал-баса, которые я соответственно и изучил с огромным рвением. Занятия эти принесли свои плоды не так быстро, как я ожидал, но трудности только увлекали и подстегивали меня. Я решил стать музыкантом» (1, 9). Этот случай многое сообщает нам о естественных способностях Вагнера. Его интерес к языку проистекал отнюдь не из предрасположенности к аналитической филологии; он не был увлечен музыкой, поскольку ему она была известна лишь как игра прекрасных форм, и он не боролся за то, чтобы найти свой способ поэтического выражения. К изучению новых средств выражения привело его не что иное, как переживание неистовой драматической музыки в единстве с собственным страстным желанием высказать больше, чем могут слова. Он был поэтом, который стал музыкантом. В «Опере и драме» встречаются периоды, читающиеся как фрагменты автобиографии. Показав, что наш словесный язык становится все более и более условным, все менее и менее эмоциональным, он продолжает: «Этим языком мы не можем выражать своих чувств, наиболее глубоких внутренних чувств, потому что не можем изобретать в нем соответствующих таким чувствам слов. Мы можем наши ощущения передать разве только рассудку, а не верно понимающему чувству. Вот почему в нашем современном развитии чувство совершенно последовательно старалось уйти от абсолютного языка рассудка в абсолютный язык звуков, в на-

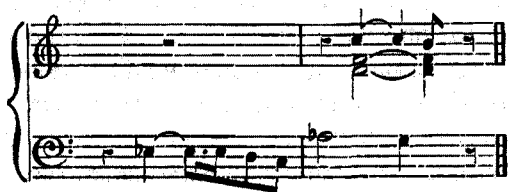
шу современную музыку».^{1*} Музыка — это «новый язык, очищающий и осуществляющий язык, и в нем одном поэт в конце концов способен убедительно воплотить свои глубочайшие замыслы» (IV, 122, 125). Итак, Вагнер считает музыку *новым языком*, и он обратился к нему с таким же рвением и с таким же успехом, которые отличали его обращение к *старому языку*. Его семья и учителя в сомнении качали головами, он казался им непостоянным, но он упорно следовал по пути, которым его вело безошибочное бессознательное влечение. «Ничто не приобретает такую силу в поэте и не воздействует с такой силой на его развитие, неважно, приводит ли это к добрым или злым последствиям, как то, что он делает бессознательно», — говорит Жан Поль.

На протяжении некоторого времени Вагнер изучал и создавал всевозможные сочинения тайно. Его самый интересный эксперимент был пасторальной пьесой, для которой он не сделал «никакого поэтического наброска, поскольку писал стихи и музыку вместе, позволяя, таким образом, ситуациям вырастать самим по себе из музыкальной и поэтической композиции». Но затем он почувствовал необходимость более основательного образования и весьма в этом преуспел, так что кантор Thomasschule Вейнлинг признал в нем прекрасного знатока контрапункта. Он учился технике композиции как таковой, экспериментируя с сонатами, симфониями и т. д. Он сам настолько низко оценивал эти эксперименты, что они теперь почти забыты, а многие и потеряны, единственная их важность для его художественного развития заключается в приобретении умения создавать музыкальные композиции. Конечно, не были лишены значения и эти первые работы юноши восемнадцати или девятнадцати лет; мы узнаем не только о хорошо известной сонате, опубликованной Breitkopf und Härtel уже в 1831 году и о нескольких других небольших произведениях для фортепиано, но и о том, что почти все его сочинения для оркестра были поставлены либо в театре, либо в Gewandhaus;

^{1*} Там же. С. 419.

например: в 1830 году увертюра си-бемоль «с ударом в литавры», в 1832 году концертная увертюра ре минор и увертюра и fuga до мажор, увертюра к «Королю Энцио», симфония до мажор, «Сцена» и «Ария» и т. д.

В 1832 году, когда Вагнеру исполнилось ровно девятнадцать, он написал свою первую оперу «Свадьба». Она не была закончена, он сжег ее, поскольку его сестра Розали возражала против пылкой чувственности поэмы. И все же нам она крайне интересна. Фрагмент оперы сохранился в Вюрцбурге, где несколько лет тому назад он был открыт известным музыковедом Вильгельмом Тапертом. Это довольно большой отрывок, ясно показывающий, как Вагнер в своем самом первом произведении для сцены разработал характерные музыкальные фразы так, как принято в симфониях, поэтому даже тогда он нацеливался на то единство формы, которое отличает его произведения от других «опер». Потрясает еще отточенное музыкальное определение одного из примеров, приведенных Тапертом:



Каждая из двух частей, из которых состоит мотив, напоминает нам о «Нибелунгах». Поэтому «Свадьба» не такое уж маловажное свидетельство подлинной и изначальной индивидуальности Вагнера.¹ В последующие годы, когда он был, как сказано в «Парсифале», «на пути скитаний и страданий», эта индивидуальность так или иначе казалась менее определенной и трудно узнаваемой, но она свойственна тому музыкальному языку, в котором каждый такт может содержать бесконечность смысла. Мы не знаем, из какого важного мотива действия вырос только что процитированный музыкальный мотив

¹ См.: Musikalisches Wochenblatt. 1887. S. 337.

«Свадьбы», но фигура, так гордо и нежно возникающая в басовом ключе с аккордами в скрипичном ключе, напоминающая о «Wehe! Wehe!» из «Золота Рейна», — это, вне всякого сомнения, «мотив Рихарда Вагнера».

«ФЕЙ» И «ЗАПРЕТ ЛЮБВИ»

Эти два произведения написаны одно за другим в начале первого периода странствий из одного немецкого провинциального театра в другой. Как я упоминал в первой главе, «Фей» никогда не ставились на протяжении всей жизни композитора, «Запрет любви» был поставлен лишь единожды. Если рассматривать их как попытки подняться на немецкую сцену, то успеха они не принесли; с точки зрения биографа, самое интересное в них — свидетельство в пользу необычайной гибкости Вагнерова ума. Едва ли возможно вообразить контраст больший, чем контраст между романтической сентиментальностью «Фей» и грубоватой комедией «Запрета любви». При всей железной непреклонности и упрямом следовании курсу, который он однажды посчитал верным, он в замечательной степени обладает даром приспосабливаться к данным обстоятельствам и впечатлениям. Сам выбор предмета и способ его рассмотрения в поэме таковы, что сначала трудно поверить в то, что обе работы написаны одним и тем же автором и одна за другой. И все же последние изменения были внесены в «Фей» 1 января 1834 года, а поэма «Запрета любви» была написана в мае того же года. Музыкальные интерпретации того и другого произведения настолько же разительно непохожи друг на друга, как и поэмы. Правда, мы знаем только некоторые фрагменты партитуры «Запрета любви», поскольку сама работа так и не была опубликована. Для того чтобы продемонстрировать характер музыки, достаточно и того отрывка из аранжировки для пианино, который приводится здесь, он взят из той самой впечатляющей сцены произведения, в которой благородная Изабелла просит о помиловании своего брата, чистая дева — о грешни-

ке. *Ария* не лишена выразительности, но во всех «Феях» больше нет ни единого примера такой трактовки голоса. Также есть у нас и собственное признание Вагнера: «Каждый, кто взялся бы сравнивать композицию „Запрета любви“ с композицией „Фей“, нашел бы почти непостижимым то, что такое полное изменение стиля произошло за такое короткое время, соединить их в гармоническое единство было задачей моего дальнейшего художественного развития» (IV, 316).

Если мы рассмотрим две эти поэмы немного пристальнее и взглянем сквозь сверкающую оперную оболочку в самую сердцевину поэмы, мы вскоре узнаем не только то, что они написаны одним и тем же поэтом, но и что у них много общего с его зрелыми произведениями.¹ Главный мотив и той и другой работы — очищение любовью, и в той и в другой мы также обнаруживаем идеи *греха* и *милосердия* как определяющие элементы действия. Правда, в «Запрете любви» (который назван большой комической оперой) эти мотивы скорее обозначены, а не разработаны полностью, но какой бы шумной ни была комедия, главный интерес этого юношеского произведения заключается в спасении грешника чистой девой, его сестрой, в чем оно, с одной стороны, явно близко «Риенци», а с другой стороны — «Летучему голландцу» и «Тангейзеру». Однако ранняя работа, «Фей», какой бы в целом обезображенной значительным количеством оперных украшений она ни была, проявляет эти же

¹ Предполагается, что каждый образованный человек в наши дни хорошо знаком с поэмами Вагнера, но незнание этих ранних произведений извинительно. «Запрет любви» очень строго следует Шекспировской «Мерой за меру»; историю «Фей» Вагнер рассказывает так: «Фея отказывается от своего бессмертия ради человека, которого она любит. Она может стать смертной, только если возлюбленный сумеет соблюсти некоторые жесткие условия, стоит ему отступить, и она будет жестоко наказана. Испытание заключается в том, что ему предстоит сохранять в нее веру и не отречься от нее, несмотря на то, что она покажется ему в новом облике злой и жестокой. Он не выдерживает испытания, фея превращается в камень, но в конце концов ее освобождает от заклятия томное пение ее возлюбленного, которого король фей затем вводит вместе с его невестой в мир бессмертных радостей царства фей» (Обращение к друзьям, IV, 313).

мотивы во всей их глубокой, впечатляющей поэтической красоте. Как трагична сцена, в которой Ариндаль проклинает самое дорогое для него на всем белом свете — жену свою Аду! Как впечатляет кульминационная сцена драмы, сцена безумия Ариндаля с ее богатой и изменчивой шкалой человеческих эмоций! Как прекрасно представлено освобождение камня от чар при помощи песни влюбленного! «Да, — восклицает Ариндаль, — я чувствую божественную силу во мне! Я знаю мощь песни, божественный дар, которым обладают смертные!». Он поет, его песня разбивает чары камня, и его возлюбленная жена падает ему в объятия. Но ничто не открывает нам Вагнера настолько полно, как отрывок, приведенный здесь факсимиле. Ариндаль убивает лань:

Ich zielte gut! Ha, ha! das traf ins Herz!
Oh seht! das Tier kann weinen!
Die Thräne glänzt in seinem Aug’;
O! wie’s gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist.¹

И не только одно лишь подчеркнутое сочувствие напоминает нам «Парсифаля», ср. первое действие:

Gebrochen das Aug’, siehst du den Blick!²

но и весь особый поэтический характер поэта слова и звука определенно выражен в этих нескольких строках. Никакой обыкновенный словесный поэт не пожелал бы выразить эмоцию, заключенную в словах «О, гляди-ка! Зверь, а может плакать!» так прямо, как в этом случае, или присоединить ее к непосредственно предшествующему «Прекрасно нацелена, ха-ха, пронзила сердце ей!», никакой обыкновенный музыкант не

¹ Прекрасно нацелена, ха-ха, пронзила сердце ей!
О, гляди-ка! Зверь, а может плакать!
Слеза блестит в ее глазу,
Ее застывший взгляд обращен ко мне!
О как она прекрасна! (нем.).

² Застыл его глаз — ты видишь его взгляд? (нем.).

довольствовался бы этими четырьмя тактами и трогательной простой декламацией. Здесь мы можем понять, что новый поэт, стремительно вступающий в жизнь в этом произведении, написанном на двадцатом году жизни, призван открыть миру новое искусство.

Рассматривая музыку этих двух произведений (я должен упомянуть, что я смог исследовать только некоторые отрывки из «Запрета любви»), воспринимая каждое из них как целое, обнаруживаешь, что для них характерна недостаточная уверенность в себе, проявляющаяся вне зависимости от того, парит ли музыка свободно на своих крыльях или же на миг вдохновляется поэзией. В первом случае ясно узнаваем подлинный Рихард Вагнер. Например, церковный хор монахинь в «Запрете любви» определенно напоминает «мелодию милосердия» в «Тангейзере».¹



Партитура «Фей» содержит особенности стиля, которые уже указывают прямо на «Парсифаль», например отрывок из первого действия:

Dein Auge leuchtet mir nicht mehr!
Dein Busen, ach, erwärmt mich nicht!
Kein Kuss stillt meiner Lippen Durst!
Dein Arm umfängt mich nimmermehr!^{2*}

¹ Третье действие:

Und Tauschenden er Gnade gab, entsündigt
er Tausende sich froh erheben hiess

[Он грешников на суд призвал — и все же
Спасенными навек они ушли (нем.). — С. Н.].

Цит. по: Вагнер Р. Риенци. Летучий голландец. Тангейзер / Пер. В. Бугаевского. М.: Аграф, 2014. С. 178.

^{2*} Твои глаза уже не блестят мне!

И грудь твою, ох, меня не согреет!

Поцелуй не утолит жажду моих губ!

Твоя рука уже никогда не обнимет меня! (нем.).

с музыкальной фигурой, слышащейся между каждой линейкой поочередно на виолончели, скрипке и флейте:



Сравните это с фигурой, очень похожим образом разрабатываемой во втором действии «Парсифаля»:



с такими словами:

Ja! diese Stimme! so rief sie ihm;
Und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn,
и т. д.^{1*}

Но в «Феях» чисто музыкальные части также заслуживают особого внимания; увертюра выстраивается из самых важных мотивов драмы и дышит истинным духом Вагнера; бурное волнение и содержательная тема во введении ко второму действию проявляют тот же характер, что и такие гораздо позже написанные композиции, как, например, введение ко второму действию «Валькирии»; песня победы, которой открывается третье действие, хотя музыкально и второстепенная, отчасти проявляет великолепный колорит и возвышенное достоинство, которые Вагнер так часто применял для того, чтобы выразить величие, например в «Риенци», «Тангейзере» (встреча гостей), «Торжественном марше», написанном для короля Людвига II и т. д. Невозможно отрицать, однако, что его собственную индивидуальность часто затмевают и делают непознаваемой подражания — может быть, наполовину бессознательные — стилям других мастеров, которые производили на него впе-

^{1*} Да! Этот голос! так знаком он мне;
И этот взгляд, так ясно я узнаю его (нем.).

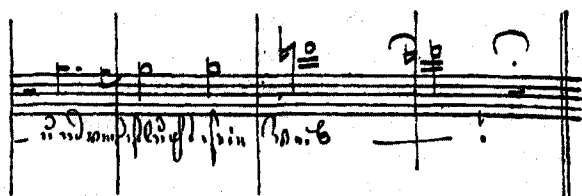
чатление. Само по себе это не слишком удивительно, но интересно и крайне важно для нашего знания о художественном развитии Вагнера отметить, что будучи молодым композитором, он не ограничивался одной моделью или одной школой, но знал и владел всем достойным и был способен извлекать пользу из самых разных стилей в соответствии с тем, что требовалось характером его поэмы. Сам Вагнер говорит нам, что музыка «Запрета любви» написана под влиянием современных французских (особенно Обера)^{1*} и итальянских композиторов; о «Феях», написанных почти в то же самое время, он говорит: «Я положил либретто на музыку в соответствии с впечатлениями, полученными от Бетховена, Вебера и Маршнера».^{2*} С другой стороны, эссе, написанное в то же самое время (1834), показывает, насколько сознательно он подчинился руководству Моцарта; он говорит: «Мы дальше и дальше отклоняемся от того пути, следуя которым Моцарт спас драматическую музыку». Глюка он тоже изучал тщательно, и принужден был учиться у мастеров старой французской школы, которых он так высоко ценил — Керубини, Мегюля и Спонтини, из всего этого мы узнаем, насколько широкой и восприимчивой была музыкальная и драматическая подготовка великого композитора.³ Трудно

^{1*} Даниэль Франсуа Эспри Обер (1782—1871) — французский композитор, один из основоположников «большой» оперы.

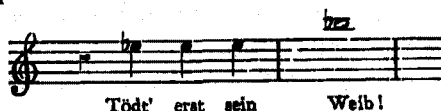
^{2*} Генрих Маршнер (1795—1861) — немецкий композитор и дирижер.

³ Фридрих Пехт, знавший Вагнера в конце тридцатых, пишет: «Его знание всей музыкальной литературы любой эпохи было почти не постижимым для такого молодого человека. Он был настолько же близок к ранним итальянцам, Палестрине, Перголези и т. д., как и к старым немцам. Именно благодаря ему я впервые смог постичь идею Себастьяна Баха, Глюк был уже тогда постоянным предметом его изучения, природная живопись Гайдна, гений Моцарта и несчастное влияние его положения в Зальцбурге и Вене, особые характеристики французских композиторов Люлли, Буальдьё, Обера, простое народное очарование любимого им Вебера, фигура Бетховена, возвышающегося над всеми ними, элегантная музыка для гостиных Мендельсона, — и все это он описывал нам с таким воодушевлением и энергией, напевая многочисленные мелодии так, что они до сих пор остаются в моей памяти в точности такими, какими он представил их» (Allg. Zeitung. 1883. 22 марта).

сказать, насколько видны эти влияния в «Запрете любви», поскольку известны только некоторые фрагменты. Кажется, что в «Феях», по единодушному мнению компетентных музыкантов, преобладает влияние Вебера. Я не рискну спорить с ними, но, как мне кажется, многие места указывают скорее на Бетховена; завершение сцены безумия Ариндаля, например, конечно же испытало большее воздействие «Malinconia» Бетховена, чем любого сочинения Вебера. Особенно важна его приверженность Бетховену в декламации, в частности, когда следует торжественно провозгласить какое-нибудь глубокое поэтическое значение. Сравните, например, этот пассаж:



(написанный в сопрановом ключе, первая нота ми, вторая си) с арией Леоноры:



Места, похожие на прекрасную музыку на слова «Was, o was ist die Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ew'ger Tod!»^{1*} также напоминает место из Бетховена:²



^{1*} Что, о что такое бессмертие? Безграничная, вечная смерть! (нем.).

² Ср.: «Фиделио», трио в первом действии:



По меньшей мере одно становится очевидным, когда мы исследуем два первых произведения Вагнера для сцены, а именно что если музыкальные (т. е. оперные) соображения были решающими для выбора и исполнения либретто, они оказываются обоюдоострым клинком. Цепи, сковывающие поэтическую изобретательность, оказывают сковывающее воздействие и на музыку. Ведь Вагнер был и всегда оставался поэтом. В «Феях», там, где поэма и содержит великие ситуации, и выражает их подходящими к случаю словами, музыка сразу же становится важной; там, где все подчиняется оперному либретто, музыка становится бедной. Совершенно верно отнести к самому Вагнеру то, что он однажды написал о сочинении песен: «Лучшим свидетельством здорового отношения музыканта к поэту становится превращение звукового сочинения в музыкальное в точности в той степени, в которой оно вдохновлено некоторым значимым предметом поэмы».¹

В моем трактате «Вагнеровская драма» я особенно отмечал то, что произведения первой половины жизни Вагнера всегда появлялись попарно, и пары эти были весьма примечательны. Здесь мы видим, что «Феи» и «Запрет любви» были написаны немедленно одна за другой; после паузы в несколько лет появляются еще две работы, так же противостоящие друг другу, а именно «Риенци» и «Летучий голландец», и столь полностью одновременны они в том, что касается сочинения, что чистой случайностью следует считать факт завершения «Риенци» незадолго до «Летучего голландца». То же самое верно относительно «Тангейзера» и «Лоэнгрина», ум композитора объединяет их, а музыкальное и драматическое завершение одной работы происходит настолько вскоре после завершения другой, насколько это допускают многочисленные официальные обязанности Вагнера. В только что упомянутом трактате, где я рассматривал не жизнь Вагнера, а новую форму драмы, которую он создал, словесно-звуковую драму, я объяснил это

¹ «О песнях Вильгельма Баумгартнера», опубликовано в письмах Улигу.

замечательное и сперва довольно-таки озадачивающее обстоятельство, предполагая, что оно было результатом конфликта между поэтом и музыкантом, или, точнее выражаясь, между поэтом слова и поэтом звука в груди Мастера. Я указывал, что «Фей», «Риенци» и «Лоэнгрин» обладают одной общей характеристикой, а именно относительным преобладанием музыкального выражения, тогда как такие произведения, как «Запрет любви» и «Летучий голландец», сколь сильно ни отличались бы они стилем, можно рассматривать как реакцию против этой тенденции. Если мы рассмотрим просто драматическую форму и пройдем ее путь вспять от позднего сознательного развития вплоть до самых первоначал, такое разделение окажется не только оправданным, но и неизбежным. Но каждая интерпретация такого рода до некоторой степени искусственна, она напоминает воспроизведение естественных явлений в физической лаборатории, где вследствие исключения всех случайных обстоятельств можно выделить каждую составную часть или каждый единичный факт, хотя действительность с ее сложными и разнообразными формами может быть всем этим процессом весьма серьезно искажена. Здесь, в этой книге, мы рассматриваем жизнь Вагнера и должны рассматривать только человека, его произведения мы упоминаем не столько ради их собственных достоинств, сколько ради помощи в получении более точного знания о том, как развивалась его художественная жизнь, и было бы неверно проводить произвольные различия, сколь бы совершенно обоснованными и объяснимыми они ни были, между Вагнером-поэтом и Вагнером-музыкантом. Юный автор «Фей» и «Запрета любви» — это тот же человек, что и мальчик, писавший трагедии и пасторали; мы считаем, что индивидуальному характеру этих последних свойственно не столько желание поэтического подражания, сколько попытка выражения, проявляющаяся в ревностных стремлениях мальчика-поэта овладеть сначала языком слов, а затем — языком музыки. Став взрослым мужчиной, он чувствовал, что для полного воплощения его поэтического замысла должен использовать все средства выраже-

ния, что действовать без «незаменимого основания» языка он так же не сможет, как и без «осуществляющей силы» музыки. Когда мы рассматриваем творческую душу, различие поэта и музыканта полностью условно, музыкант — это «поэт, открывающий глубочайший смысл своего намерения», поэт может уловить это намерение (прямо представить такой эмоционально насыщенный предмет), только потому, что он в глубине души музыкант. И чем более он совершенствуется, тем более невозможным становится провести границу и сказать, что вот здесь заканчивается работа поэта, вот здесь начинается работа музыканта. В замысле, в основных линиях драматического осуществления, равно как и в мельчайших деталях сочинения стихов и выбора слов, такая поэма, как «Тристан», поистине так же выходит из музыки, как Афродита, богиня совершенной красоты, выходит из морских волн. Поэтому станем ли мы рассматривать пастораль времен его детства или шедевры эпохи его зрелости, мы всегда обнаружим, что поэт слова и поэт звука в Вагнере — один и тот же человек. Но для того чтобы понимать такие ранние работы, как «Феи» и «Запрет любви», — т. е. приводить их в интеллектуально постижимое отношение с направлением его духовного развития — нам необходимо следовать очень простому процессу мышления, к которому я теперь и приступаю. Язык слов изучается без малейших усилий с нашей стороны, он практикуется с первого рассвета сознания, и важнейшая задача школьного образования — приобрести навык использования этого инструмента выражения мыслей; с другой стороны, техника музыки чрезмерно сложна и находится настолько же далеко от обычных житейских интересов человека, как высшая математика. Были великие поэты, не получившие сколько-нибудь стройного образования, но не было композитора, которому не пришлось бы осваивать технику музыки в ходе длительного и многотрудного обучения. Музыка, иными словами, — это *искусство*. Таким самым несомненным музыкальным гениям, как Моцарт и Бетховен, понадобились годы, прежде чем они достигли мастерства в овладении техническим аппаратом — вот здесь я говорю не о по-

этическом вдохновении. И здесь мы тоже обнаруживаем, как Вагнер; открыто решивший сделать музыку серьезным предметом изучения всей жизни; некоторое время занимается сочинением чисто музыкальных произведений, увертюр, сонат и симфоний. Но даже теперь, с появлением «Фей» и «Запрета любви», в которых он возвращается на свое собственное основание, основание сцены, музыкант все еще господствует — или, выражаясь точнее, словесно-звуковой поэт Рихард Вагнер более всего обеспокоен *музыкальным* выражением, и именно оно определяет и его выбор предмета, и воплощение. Но сказать, как это обычно делается, что Вагнер в то время был музыкантом, т. е. оперным композитором, и что он постепенно стал поэтом, значит поставить все с ног на голову. Причина, по которой музыка преобладает в этих ранних произведениях, не в том, что он был музыкантом, а не поэтом, но как раз наоборот: это происходило потому, что он еще не был квалифицированным музыкантом, которым впоследствии стал. Едва ли стоит всерьез утверждать, что «Фей» содержат больше музыки, чем «Тристан» или «Парсифаль». В этих ранних работах музыкант еще не оперился, будущий Мастер еще не овладел музыкальным выражением, он еще не может доверять себе и двигаться в музыке, как в своей природной стихии. Правда, он легко решает самые трудные проблемы контрапункта, кантор Thomasschule уже подтвердил его способность в этом отношении, его навык полифонического письма удивителен, его знание человеческого голоса и оркестрового колорита примечательны, ему не хватает как раз доверия к поэтическому всемогуществу музыки. Музыка здесь не определяет поэму из себя и из своей полноты, как в «Тристане», именно *опасение* по поводу музыки ограничивает поэта и часто мешает ему. Все интеллектуальное развитие Вагнера с этого времени и далее можно описать как прогрессивный рост музыканта внутри него. А если нам хочется определить положение, которое занимают «Фей» и «Запрет любви» в интеллектуальном развитии, мы можем сказать не то, что Вагнер был в это время всего лишь музыкантом, но то, что главная роль, которую играет музыка

в этих драматических попытках, позволяет назвать их чисто музыкальными произведениями — операми — просто потому, что словесно-звуковой поэт еще не вполне, т. е. недостаточно для его целей, овладел музыкальным выражением, именно нехватка самоуверенности вынуждает цепляться за музыку, превращая ее здесь в преобладающую стихию.

«РИЕНЦИ» И «ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»

Идею выбрать римского трибуна героем оперы можно проследить почти до времени завершения «Запрета любви», непосредственное побуждение, однако, связано с известным романом Бульвер-Литтона, который Вагнер прочитал летом 1837 года. В январе 1838 года был сочинен первый детальный набросок «Риенци», а поэма была написана летом того же года. Несмотря на перерыв, связанный с путешествием в Париж летом 1839 года и вызванными им многочисленными бедами, партитура была готова в ноябре 1840 года. Весной 1838 года, т. е. когда Вагнер был готов начать поэму «Риенци», другой образ, Летучий голландец, живо представился композитору, он заимствован из ненароком прочитанного рассказа, и о самом первом впечатлении Вагнер говорит: «Я был впечатлен предметом, неизгладимо врезавшимся в мою память». Однако на время фигуру Голландца затмил Риенци. Летом 1839 года он путешествует на маленьком парусном судне из Пиллау в Лондон, зачастую при очень скверной погоде, так что корабль вынужден был стать на якорь у берегов Норвегии, «и вот, — говорит Вагнер, — Летучий голландец снова вернулся ко мне, он взял психическое напряжение у моей собственной ситуации, форму и цвет у бурь, волн, корабельного дела и скалистого северного берега» (IV, 321). Прибыв в Париж, Вагнер посылает набросок «Летучего голландца» в Гранд-Опера, в этот момент «Риенци» еще не закончен, набросок был у него куплен, а сочинение стихов и музыки доверено другим! В мае 1841 года, вскоре после завершения «Риенци», Вагнер написал свое собственное либретто, и

набросок всего сочинения был закончен за семь недель — а потому лишь через несколько месяцев после завершения «Риенци». Я уже рассказывал в первой главе, как обе работы впервые были поставлены друг вслед за другом с разницей в несколько недель зимой 1842/1843 годов в Дрездене. Именно их большой успех стал тем случаем, который определил назначение Вагнера придворным капельмейстером в столице Саксонии.

Было бы нетрудно проследить шаг за шагом художественное развитие словесно-звукового поэта само по себе, начиная с пасторали и заканчивая «Кольцом» и «Тристаном», не будь наши умы заполнены готовыми понятиями, похожими на цветные фильтры интеллектуального зрения, показывающие все в одном цвете и полностью скрывающие самые тонкие, но и самые существенные детали. В данном случае пониманию препятствует понятие *оперы*. Вагнер говорит: «Самые досадные тревоги, которые я должен был вынести на протяжении жизни, самые горькие муки и унижительные оскорбления, — все появились из одного недопонимания, а именно из того, что благодаря внешним обстоятельствам моей жизни я должен был занимать в эстетическом и общественном порядке мира место только композитора и дирижера опер. Этот странный софизм был источником бесконечной путаницы в моих отношениях к миру и к тем требованиям, которые он мне предъявлял» (VIII, 238). Сегодня полное, свободное понимание поэтической способности Вагнера и существенной природы его произведений недоступны в силу того же самого софизма. Само то, что его относят к классу профессиональных музыкантов, порождает путаницу, ибо он активно работал капельмейстером лишь около двенадцати лет, одну шестую часть жизни и менее четверти его общественной жизни. Вагнер не рос в музыкальных кругах, его профессиональное обучение музыке проходило под руководством частного учителя, когда он изучал философию в университете и нога его не ступала ни в какую музыкальную школу, все остальное он сделал сам, без усталости изучая партитуры, особенно Бетховена (в двадцать лет он знал девятую симфонию наизусть!) и старательно

практикуясь в композиции. Затем он обратился к сцене. Весь курс его образования показывает нам человека, для которого музыка была не самоцелью, а средством выражения. Также следует помнить, что музыкальная техника Вагнера была, если я вправе так выразиться, чисто интеллектуальной, он и часа не провел, занимаясь механической техникой, т. е. изучением игры на каком-либо инструменте. Его несравненные выступления в качестве дирижера объясняются не тем, что он обладал необычайными техническими навыками, но скорее живой интуицией, при помощи которой великий поэт всегда находит правильное выражение поэтического содержания в важном произведении, сочетая ее — что правда, то правда — с полновластным распоряжением техникой конструирования. Но Вагнер поистине был не на своем месте в качестве капельмейстера, лишь необходимость заставила его на время принять этот пост, его *поэтические* подвиги дирижера не того были рода, чтобы повторять их из вечера в вечер. И опять-таки, Вагнер был драматургом: его место, место всего драматического представления, включая музыку, было *на сцене*, там был его пост и в Мюнхене, и в Байройте. Если считать Вагнера оперным дирижером в узком смысле слова, мы увидим его совершенно неверно. Назвать Мольера актером значит сказать нечто совершенно верное и характерное для его гения, но поместить Вагнера в категорию профессиональных музыкантов значит допустить логическую ошибку смешения подчиненного понятия с главным. Так же можно поставить Шиллера в ряды историков, считая его поэтические достижения второстепенными. В том, что касается Вагнера — *оперного дирижера*, путаница в наше время просто невозможна. Гораздо труднее разобраться с Вагнером — *оперным композитором*. Произведения его первой эпохи сам Вагнер называл операми: «Феи» и «Лоэнгрин», например, называются *романтическими операми*, «Запрет любви» — *большой комической оперой*, «Риенци» — *большой трагической оперой*, даже «Смерть Зигфрида», его первая попытка инсценировать миф о Нибелунгах, в первоначальной рукописи 1848 года называется *большой героиче-*

ской оперой в трех действиях. В частности, о «Риенци» Вагнер говорит: «Я вижу свой предмет просто в свете оперы», он использует подобные же выражения для характеристики других произведений той же эпохи. И все же он горько сожалеет о преобладающей привычке представлять его миру как оперного композитора! Однако следует ясно видеть, что в процитированном выше предложении Вагнер использует слово «только», путаница проистекает из попытки рассматривать его *только* как композитора, *сочиняющего* оперы. Он не отрицает, что в определенный период жизни он был оперным композитором, напротив, он часто рассуждает об этом и называет оперы представлениями, в которых он видит свои предметы. Но никогда не был он *только* сочинителем опер, в первую очередь он был поэтом, а наивное изумление, которое люди выражают, услышав о композиторе, который «сам пишет либретто» было бы более логичным, хотя столь же наивным, если бы они говорили о поэте, пишущем музыку на свои стихи. Поэмы, даже поэмы «Фей» и «Запрета любви» — это очень приличные спектакли в том, что касается их замысла и способа приспособления и переработки в новую художественную форму материала Гоцци и Шекспира, хотя в отдельных деталях автор не так успешен, поскольку влияние оперы мешает ему, тревожит его. Это показывает присущую ему поэтическую силу. Замечательна манера преобразования «Donna serpente»^{1*} Гоцци в историю очищения любовью: не только фея расколдована, ее верный возлюбленный также переходит от земного ничтожества к небесным радостям, необычайная глубина поэтического воззрения засвидетельствована тем, что он почти бессознательно восстанавливает изначальную форму древней индийской легенды.² Даже «Запрет любви», хотя он и считается произведением полегче, вызывает глубокий интерес отклонением от Шекспира в трактовке образов наместника и Изабеллы, необходимым для того, чтобы освободить

^{1*} «Женщина-змея» (итал.).

² См.: Ригведа. X, 95; Сатапатха Брахмана. XI, 5, 1.

пространство для музыкальной характеристики; располагая новыми средствами выражения, Вагнер способен обнажить самые потаенные уголки души, в пьесе Шекспира нам остается только догадываться о них. Поэтому строго придерживаясь слов Вагнера и настаивая на том, что ни полная художественная значимость этих произведений, ни их значение для нашего интеллектуального развития не могут быть оценены точно, пока они считаются *только* операми, я вовсе не к слову придираюсь. Я подтверждаю факт, для полного восприятия которого требуется некоторая доля критической проницательности, а именно — наряду с крайне стесненными произвольным господством оперы оперным либреттистом и композитором, мы можем увидеть почерк великого поэта, и он-то и заслуживает самого пристального внимания. Этот поэт и есть тот ясновидец, о котором я говорил, обсуждая художественные теории Вагнера,¹ художник появляется позже, постепенно, по мере того как шедевр обрастает техническими средствами, поскольку здесь мы должны заняться новым предметом, который разуму еще предстоит поставить на службу, но ясновидец здесь с самого начала, его сила родилась вместе с ним, и мне кажется, что наши критические способности можно с большим успехом применить для того, чтобы с помощью Вагнера открыть поэта, борющегося за выражение в его операх, а не указывать на недостатки, которые каждый человек умеренных способностей сможет найти и сам.^{2*}

Особенно верно это относительно «Риенци», и, может быть, ни одно из его произведений даже сегодня не понимается так плохо, или даже так *неправильно*, как «Риенци». Добавьте к этому практику сокращений, развитую в каждом театре Германии до такой степени, что ни логическое развитие, ни кульминация произведения сегодня абсолютно непостижимы, от него остается только показуха в манере Скриба-Мейербера, которую Вагнер так верно описал как «беспричин-

¹ См. вторую главу, параграф 3.

^{2*} Вагнер Р. Паломничество к Бетховену. С. 102.

нию.¹ Ничей ум не усомнился бы в том, к какой категории следует отнести «Риенци», даже если бы великие шедевры настоящей французской школы, истинные «героические оперы», вообще исчезли бы с нашей сцены. К счастью, из собственных воспоминаний Вагнера мы знаем, как обстояло дело. Концепция «Риенци» сложилась под влиянием представления «Фернандо Кортеса» под управлением самого Спонтини, которое он видел, а о музыке он пишет: «Музыка „Риенци“, когда она не определяется прямо предметом, следует мелодике итальянской и французской школ, в особенности потрясавшей меня в операх Спонтини». Вот и решен вопрос. В другом месте Вагнер пишет со своей обычной прямоотой и искренностью: «Когда я писал слова „Риенци“, у меня не было другой цели в уме, как только написать впечатляющее оперное либретто, перед глазами моими стояла большая опера со всеми ее красотами, сценическими и музыкальными, и со всеми ее богатыми, страстными и грандиозными музыкальными эффектами». Однако, мне кажется, следует определенно решить, кому, Мейерберу или Спонтини, принадлежат эти «музыкальные красоты» и «богатые, страстные эффекты». Рассматривая «Риенци» просто как оперу, мы можем сказать, что это — последнее произведение франко-итальянской героической школы, а подлинное значение ее композитора делает ее величайшим, хотя на самом деле и не самым зрелым произведением этой школы.

Но «Риенци» не *только* опера. Пусть тот, кто сам желает убедиться в том, что это так, прочтет поэму, включенную Вагнером в первый том собрания сочинений, а затем изучит партитуру для пианино от начала до конца так, чтобы схватить идею композиции в целом.² В действительности «Риенци» —

¹ Часто говорят, что на «Риенци» «повлиял» «Пророк» Мейербера, поставленный в 1849 году, через два года после того, как был закончен «Лоэнгрин»! Однако крайне вероятно, что вся концепция «Пророка» испытала влияние «Риенци».

² Только в Карлсруэ и позднее в Берлине и Мюнхене постановки «Риенци» были достаточно полными для того, чтобы узнать из них вагнеровскую драму.

сильное драматическое произведение, истинная трагедия, Вагнер прав, описывая ее как «большую трагическую оперу». Я придерживаюсь мнения, что в обрисовке характеров «Риенци» не превзойден никаким другим его произведением. Особенно герой, сам Риенци, вынесет сравнение с любым творением позднейших времен. Для того чтобы осознать творческую силу, которой обладал этот двадцатипятилетний юноша, следует прочитать роман Бульвер-Литтона и сравнить *его* героя с героем Вагнера! Столь же удивительно то, как Вагнер схватывает богатейшее сверхизобилие материала в его целостности и ограничивает его простым, легко постижимым действием.¹ Это произведение поистине великого поэта. Скриб и Мейербер стремятся исключительно к театральным эффектам и потрясающим ситуациям, но здесь нет ни единого действия, которое не подчеркивало бы характер героя. «Немцы строят изнутри», — говорит Вагнер; немец хочет, прежде всего прочего, в драме узнавать сокровенные глубины души, следовательно, как раз художественный гений никак не мог успокоиться, не открыв само сердце персонажей словесно-звуковой драмы. Но сокровенная душа много проще внешнего тела, тысячи случайных обстоятельств здесь отпадают; все условное и модное, все, что обладает просто местным или историческим значением, полностью теряет смысл. Вот почему фигуры Вагнера при всей их теплоте и страсти все же по природе своей настолько близки типам или символам, что ничего подобного искусство не знало со времен греков. Я вернусь к этому, здесь я просто хочу указать на то, что Риенци Вагнера непременно должен *отличаться* от Риенци Бульвер-Литтона, и что для такого процесса поэтического *пре-творения* требуется весьма значительный поэтический дар. И я хотел бы пояснить, что вследствие этого «Риенци» Вагнера значительно превосходит «Риенци» Литтона. В романе, кроме веры героя в Бога, невозможно перестать воображать его практическим политиком, покровителем

¹ Этот пункт более полно обсуждается в превосходном эссе Эдуарда Рейсса в: Bayreuther Blätter. 1889. S. 150.

торговли, суеверным католиком, любовником богатой дамы и т. д., и Литтон выполняет свою задачу с удивительным мастерством. С другой стороны, Вагнер сохраняет только существенные черты: безусловную, пылкую веру в Бога и смирение перед волей Божией, восторженную, жертвенную любовь к Отчизне, великодушие к врагу, строгую добросовестность по отношению к себе и к своим соратникам. И даже в противоречиях его индивидуальности, где любовь к хвастовству мы видим бок о бок с жизнью в простоте, гордость рядом с самоуничижением и т. д., парой штрихов Вагнер сразу открывает тайны его внутреннего существования. Кто не почувствует, что человека по имени *Риенци* мы знаем лучше, что мы добились более глубокого проникновения в его душу при посредстве драмы Вагнера, чем при рассмотрении детального портрета и интриг романа? Вагнер здесь, как Шиллер в «Орлеанской деве», дает нам реальный урок истории. Ибо просто невозможно конструировать историю, т. е. историю души на основании документов, внешние события — просто отражение, они перечеркивают и пересекают друг друга в любом направлении, и нигде простое действие воли не получает чистого прямого выражения, только поэт может погрузиться в скрытые тайники сердца и показать истину в ее простоте и величии. И вот представьте поэта с музыкой как с инструментом выражения! Молитва в начале пятого действия «Риенци», конечно же, говорит нам больше о великом человеке, чем десять томов документального исследования. Верно, что мы обнаруживаем в «Риенци», как без устали подчеркивает Вагнер, странное пренебрежение дикцией и метром, тем лучше он служит задаче понимания вагнеровского поэтического характера. Обычно мы считаем изящное стихосложение, подбор метафор и последовательность поэтических мыслей основными характеристиками хорошей поэзии, но это неверно, основная характеристика великого поэта — сила формотворчества. Однако здесь особый случай, поскольку перед нами — поэма, намеренно написанная на линейках оперного либретто, небрежно изложенная в стихах и все же содержащая возвышенную трагедию. Есть о чем подумать! Объяснение

этого весьма примечательного обстоятельства следует искать в поэтической напряженности музыки.

Вагнер говорит во введении к первому тому избранных произведений: «„Риенци“ можно считать пьесой, положенной на музыку; с нее начнется и продолжается поныне мое новое развитие в качестве музыкального драматурга». И поистине особое место, которое занимает «Риенци» во всем творчестве Вагнера, определяется тем, что выражение почти полностью передоверяется музыке. Предыдущие сценические опыты заставили его думать, что слова невозможно усилить, сочетая их с музыкой, и потому он пренебрегал подбором слов, которому он уделял так много внимания в своих ранних попытках. Общее впечатление не страдает от этого, только главная роль принадлежит музыке. Слова не больше, чем набросок рисунка. Все, что поэт действительно должен был сказать, он сказал в звуках. Теперь явной становится связь между «Риенци» и ранними произведениями, «Феями» и «Запретом любви», в которых тоже первоначальной стихией была музыка. Но в «Риенци» был сделан большой шаг от бессознательного к сознательному — заимствуя выражение самого Вагнера о «Лознгрине», которому «Риенци» во многом близок — поскольку полное выражение сознательно и намеренно возложено на музыку, а подбором слов пренебрегают. Поэтому здесь мы тоже видим, как поэт, который достиг полного мастерства, становится, как свидетельствует выражение, почти абсолютным музыкантом. Если возможно выразить живое произведение в виде формулы, это будет формула «Риенци».¹

Но для того чтобы справедливо обсуждать «Риенци», особенно в его отношении к художественному развитию Вагнера, мы должны сравнить его с другим произведением, появившимся в то же самое время — с «Летучим голландцем».

Из-за нехватки места я не смогу обсудить «Голландца» так же полно, как «Риенци». Да это и не нужно, потому что здесь,

¹ Отношения между поэзией и музыкой в «Риенци» обсуждаются подробнее в моем трактате: *Chamberlain H. S. Le Drame Wagnérien*. P. 70 et suiv.

Marshall / England

[illegible]

-30 The night of the 1st of May - day by night!

1. *Wiederholung*
 2. *Wiederholung*
 3. *Wiederholung*
 4. *Wiederholung*
 5. *Wiederholung*
 6. *Wiederholung*
 7. *Wiederholung*
 8. *Wiederholung*
 9. *Wiederholung*
 10. *Wiederholung*
 11. *Wiederholung*
 12. *Wiederholung*
 13. *Wiederholung*
 14. *Wiederholung*
 15. *Wiederholung*
 16. *Wiederholung*
 17. *Wiederholung*
 18. *Wiederholung*
 19. *Wiederholung*
 20. *Wiederholung*
 21. *Wiederholung*
 22. *Wiederholung*
 23. *Wiederholung*
 24. *Wiederholung*
 25. *Wiederholung*
 26. *Wiederholung*
 27. *Wiederholung*
 28. *Wiederholung*
 29. *Wiederholung*
 30. *Wiederholung*
 31. *Wiederholung*
 32. *Wiederholung*
 33. *Wiederholung*
 34. *Wiederholung*
 35. *Wiederholung*
 36. *Wiederholung*
 37. *Wiederholung*
 38. *Wiederholung*
 39. *Wiederholung*
 40. *Wiederholung*
 41. *Wiederholung*
 42. *Wiederholung*
 43. *Wiederholung*
 44. *Wiederholung*
 45. *Wiederholung*
 46. *Wiederholung*
 47. *Wiederholung*
 48. *Wiederholung*
 49. *Wiederholung*
 50. *Wiederholung*
 51. *Wiederholung*
 52. *Wiederholung*
 53. *Wiederholung*
 54. *Wiederholung*
 55. *Wiederholung*
 56. *Wiederholung*
 57. *Wiederholung*
 58. *Wiederholung*
 59. *Wiederholung*
 60. *Wiederholung*
 61. *Wiederholung*
 62. *Wiederholung*
 63. *Wiederholung*
 64. *Wiederholung*
 65. *Wiederholung*
 66. *Wiederholung*
 67. *Wiederholung*
 68. *Wiederholung*
 69. *Wiederholung*
 70. *Wiederholung*
 71. *Wiederholung*
 72. *Wiederholung*
 73. *Wiederholung*
 74. *Wiederholung*
 75. *Wiederholung*
 76. *Wiederholung*
 77. *Wiederholung*
 78. *Wiederholung*
 79. *Wiederholung*
 80. *Wiederholung*
 81. *Wiederholung*
 82. *Wiederholung*
 83. *Wiederholung*
 84. *Wiederholung*
 85. *Wiederholung*
 86. *Wiederholung*
 87. *Wiederholung*
 88. *Wiederholung*
 89. *Wiederholung*
 90. *Wiederholung*
 91. *Wiederholung*
 92. *Wiederholung*
 93. *Wiederholung*
 94. *Wiederholung*
 95. *Wiederholung*
 96. *Wiederholung*
 97. *Wiederholung*
 98. *Wiederholung*
 99. *Wiederholung*
 100. *Wiederholung*

-00 Paid 4/11 to Mrs. Cairns. 20/11/1902

- 00 May 1. p. - fl. langes, auf dem Boden.

D. 2. p. 1. of net. 2. being of different
 kind than the other two.

und 1/2 Schilling. 1/2 Schilling. 1/2 Schilling.
- 30 1/2 Schilling. 1/2 Schilling. 1/2 Schilling.
- 30 1/2 Schilling. 1/2 Schilling. 1/2 Schilling.

- 33 (42) ~~was~~ ~~beim~~ ~~nicht~~ ~~ist~~ ~~der~~ ~~Land~~ ~~zu~~ ~~Land~~.

Phalopsis / macrophylla

(R. C. Cunningham and J. P. Dugan, Jr. Trustees of the
 J. P. Dugan, Jr. Trust, Chicago, Ill.

147 2. 11. 11

My dear Mr. Garrison
The paper is now in the hands of the
ground will roll

Mordant

-00
Konferenzen Rollend

Franklin, N.H., and at North, near at Coll. Sept. 10. 1861.
Marshall, N.H. 1. 1861.

Demsel als Mitglied des Komitees für die
Internationale 2. 13. 9. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836

1) Wiederholung

[illegible]

*fing. Gt. J. des Rhen. S. d'Alger p. l'ouest
Nord-est / unis*

Die Leinwand misst, die Leinwand misst.

Zu ferner. Vgl. auch den Lfg.
Merkmal.

-00 Gold-fish brown dwarf; same as flying fish? Same
Hudson River N.Y.

My dear Mr. Garrison
I have just received your letter of the 10th inst. and am
glad to hear that you are interested in the cause of the
colored people. I am sure that your efforts will be
successful in securing the abolition of slavery in
this country.

21/11/88

*Adj. Jhr. Lichstein, wohnhaft zu
Guttenberg i. Rheinl.*

104 Fr. Thelander Winnipeg Manitoba Canada

und ganz aus der Fassung der Pallantide. 2. 1/2

Wieder / mit den alten Schaffern hoffentlich hoffentlich hoffentlich!

Die Form nicht: Wie genau ist die Form?
Die Wellen nicht: Wie tief ist die Wellen?

1892

как пишет Вагнер, «он стряхнул с себя последние предрассудки, все еще цепляющиеся за него со времен создания сочинений просто для музыкальных инструментов, и обрел определенность драмы» (U, 248). Поэт выступает вперед настолько заметно, что не заметить его невозможно, иначе произведение придется отнести, скажем, разнообразия ради, к школе Маршнера. Самое удивительное и почти озадачивающее обстоятельство заключается в том, что два таких разных произведения, как «Риенци» и «Голландец», должны были последовать одно за другим настолько быстро, что еще до завершения первого появилось второе (I, 4). Это и есть то единственное, что нам нужно постараться понять, ибо мы будем способны понять значение и того и другого для биографа, т. е. увидеть, насколько хорошо они иллюстрируют направление духовного развития Вагнера, остальное, глубокую индивидуальность этих произведений, следует отложить до получения прямого впечатления от сценической постановки.

Вагнер пишет: «С „Голландцем“ начинается моя новая карьера в качестве *поэта*, я уже больше не был автором оперных либретто» (IV, 328). Если это предложение вырвать из контекста, оно способно вызвать нешуточную путаницу, именно это и случилось. Предполагается, что в этих словах из «Обращения к друзьям» Вагнер признал, что до «Летучего голландца» он был не поэтом, а музыкантом, тогда как совершенно ясно, что он использует термин «поэт» в очень узком смысле, противопоставляя его автору оперных либретто. Теперь Вагнер начинает обращать внимание на поэтические свойства либретто, он решительно выводит их на передний план и уже более не позволяет, как раньше, помешать этому разным оперным и музыкальным соображениям. Изменение никоим образом не принципиальное, это очевидно из того, что по завершении «Голландца» он писал историческую оперу в стиле «Риенци», «Сарацинка»! Вагнер не был внезапно магически преображен

из музыканта в поэта, прежде всего и главным образом он понимал, что музыкант в нем стал сильнее. Именно сила выражения, потребовавшаяся от музыканта в «музыкальной драме» «Риенци» привела к окончательному освобождению поэта в «Голландце»! Сам Вагнер объясняет процесс чрезвычайно ясно в другом отрывке из «Обращения», когда он говорит о «Голландце»: «В дальнейшем в своих занятиях драмой я сначала был поэтом, только после того как поэма бывала полностью разработана, я снова становился музыкантом. Но, будучи поэтом, я полностью предвидел силу, которая нужна будет музыке для усиления моих слов, и я приобрел практику и был удовлетворен моей собственной способностью применять ее для того, чтобы выразить мой замысел; не только я чувствовал себя способным уверенно рассчитывать на ее поддержку, но само это чувство *позволило мне сохранять при изложении моих набросков в соответствии с поэтической необходимостью свободу большую*, в сравнении с тем случаем, когда бы я специально приспособлял пьесу для того, чтобы положить ее на музыку. Я начал со стремления освоить способность музыкального выражения так, как другие изучают язык. Человек, говорящий на иностранном языке, которым он овладел еще не вполне, вынужден учитывать его особенности в каждом предложении, которое он произносит: если хочет, чтобы его понимали, ему приходится постоянно думать о выражении, и это влияет на выбор тех слов, которые он скажет... К этому времени я изучил язык музыки в совершенстве. Я пользовался им как родным языком...» (IV, 386). Мы видим, что, несмотря на необычайный контраст между высокопарной, грандиозной оперой в пяти действиях «Риенци» и неприкрашенным, почти аскетичным «Голландцем» с его «одним действием», существует и очень тесная связь между ними.

Я вернусь к «Голландцу», когда буду говорить о «Тангейзере» и «Лоэнгрине», здесь я только хочу исправить недоразумения, окружающие «Риенци», произведение, которое справедливо описывается как поворотный пункт в истории искусства, и уделить особое внимание тому, что первое *поэтическое* про-

изведение Вагнера («Голландец») зависит от его самого характерного *музыкального* произведения («Риенци»). «Риенци» — поворотная точка в художественном развитии. Если мы правильно поймем его, мы получим полное и в то же самое время критическое понимание всех произведений первой половины его жизни, как пришедших ранее, так и появившихся позднее.

«ТАНГЕЙЗЕР» И «ЛОЭНГРИН»

Эти два произведения напоминают вышеупомянутые в одном отношении — в том, что задуманы почти одновременно. Сразу после завершения «Голландца» образы «Тангейзера» и «Лоэнгрина» явились поэтическому взору Вагнера, это было в Париже, летом 1841 года. Новыми они для него не были, он знал их с детства. Именно внутреннее душевное состояние привело к тому, что он к ним вернулся, так что теперь они были усвоены и стали частью его собственного художественного мира. Несколько лет спустя он смог подарить миру в двух бессмертных шедеврах вновь созданные и вновь оформленные мифы. В биографической главе этой книги мы видели, как жизнь Вагнера за границей пробудила в нем тягу ко всему немецкому. Не какая-то случайность вложила древние сказания ему в руки; тот же процесс художественного развития, который дал ему Летучего голландца, теперь привел к тому, что он «раз и навсегда отказался от сюжетов из области истории и перешел к сюжетам из области саги»^{1*} (VII, 161). Художник создает по внутренней необходимости, и один любопытный факт показывает, как мало значения он придавал внешним обстоятельствам. Вагнер, несравненная сила памяти которого оставалась не знающей себе равных вплоть до самого конца, связывает разные предметы, имеющие отношение к «Тангейзеру», и наши исследователи немецкой литературы приписывают это ошибкам его памяти. Он говорит в «Обращении», на-

^{1*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 524.

писанном в 1851 году, что первый импульс к написанию своей драмы он получил из «немецкой народной книги о Тангейзере». Но нет никакой немецкой народной книги о Тангейзере.¹ Затем он снова пишет: «Одно обстоятельство неотразимо привлекало меня: связь между Тангейзером из народной книги и Sängerkrieg, или соревнованием певцов в Вартбурге — хотя связь, и правда, очень слабая». Однако эксперты заявляют, что нет источника, связывающего эти две легенды, хотя бы и слабо, и что эта сюжетная линия «Тангейзера», такая важная для развития действия, намеренно и изначально изобретена самим Вагнером. Я просто походя упоминаю об этом, чтобы показать на одном потрясающем примере бесполезность источниковедения. Источник произведения искусства — сердце художника. Если германисты и мифологи наших дней хотят изучать Вагнера, они поступают мудро, но нельзя согласиться с их предположениями, что его произведения нужно научно истолковать либо для того чтобы показать, как они возникли, либо для того чтобы помочь им произвести полное воздействие. Вагнер закончил первый набросок своего «Тангейзера» летом 1842 года, до того, как начались репетиции «Риенци». Это еще один очень интересный факт, и он показывает, насколько глубоко внутренним был путь его развития. Ибо он показывает, что еще до того, как была поставлена хотя бы одна его вещь, еще до того, как он смог увидеть и оценить ее воздействие, он уже завершил четыре оперы, каждая из которых обладала строго определенной индивидуальностью и решительно противостояла остальным, тогда как пятая, «Тангейзер», существовала в виде полного наброска на бумаге, а шестая, «Лоэнгрин», — в его воображении. Вся его художественная деятельность на протяжении первой половины его жизни, от «Фей» до «Лоэнгрина», показывает, как говорится, постепенный подступ к еще ясно не осознанной цели, а потому и внутренний процесс, процесс в сердце и в голове великого поэта. Отчасти это и есть причина, почему все это так ясно. Чувство благодарности следует испытывать оттого,

¹ Профессор доктор Вольфганг Голтер в: Bayreuther Blätter. 1889. S. 141.

что его чистая, бодрая художественная натура не вынудила его броситься во внешний мир, пока художник в нем не созрел до полной мужественности и не осознал свою художественную судьбу. Теперь, 20 октября 1842 года, с первым представлением «Риенци» произошла первая встреча; 2 января 1843 года был поставлен «Летучий голландец»; 1 февраля того же самого года Вагнер стал капельмейстером в Королевской опере, а через несколько недель была закончена поэма «Тангейзера». Очевидно, что работа над «Тангейзером» прерывалась исполнением его официальных обязанностей, но в 1844 году мы снова обнаруживаем, что он занят работой, а весной 1845 года партитура уже готова. Первое представление состоялось 19 октября, ровно через три года после представления «Риенци». Летом 1845 года, т. е. до того, как был поставлен «Тангейзер», готов уже набросок «Лоэнгрина». Поэма написана весной 1846 года, а музыка сочинена между летом 1846 и 1847 года. Вплоть до того, как он приехал в Вену в 1861 году, сам Вагнер не слышал его представления, между тем, он закончил «Тристана и Изольду» и половину «Нибелунгов» и на протяжении этого времени его развитие происходило внутри, ибо именно в то время он сделал последний шаг от бессознательного к сознательному.

История продвижения этих двух произведений, «Тангейзера» и «Лоэнгрина», их перевода на иностранные языки и распространения по всему миру относится к истории нашего времени, а не к биографии Вагнера, в особенности потому, что беспрецедентную популярность они приобрели как *оперы*, резко отличающиеся от тех *драм*, которые намеревался создать Вагнер. Кто видел «Тангейзера» и «Лоэнгрина» только на оперной сцене, знают не сами произведения, но лишь их искаженные версии; говоря так, я не просто выражаю мой собственный индивидуальный взгляд, который можно считать и взглядом фанатика, это всего лишь то, что много раз говорил сам Вагнер. О первых представлениях «Тангейзера» в Дрездене он заявил, что воспоминания о них — «ужасные» (U, 233), а о других представлениях того же самого произведения он пишет в девятом томе на странице 253 собрания сочинений. «Успех „Тангейзера“

на немецкой сцене мне принесло отнюдь не это [естественная манера исполнения. — *С. Н.*]; должен со всей скромностью признать, что в данном случае успех был вызван не удачным решением указанной проблемы, а пристрастием публики к лирическим деталям, между тем как у меня от всех мне известных постановок „Тангейзера“ осталось впечатление, что эта опера вообще еще не поставлена, что осуществлены лишь отдельные места партитуры, тогда как значительная ее часть, именно драма, осталась в стороне как нечто излишнее».^{1*} Рекелю Вагнер писал, что постановки «Тангейзера» и «Лоэнгрина» для него «полностью лишены художественного интереса», а Листу: «Передавая „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“ театральным спекулянтам, я отрекся от них, они были прокляты тем, что попрошайничали для меня и приносили мне деньги!». Снова и снова Вагнер просит своих друзей не говорить с ним о постановках его произведений; 1 марта 1870 года он говорит: «Мое единственное желание по отношению ко всем постановкам моих произведений заключается в том, что я ничего не желаю о них слышать», а в 1878 году он пишет из Байройта: «Если внешний мир бесконечно обсуждает постановки моих произведений в больших городах, позвольте мне уверить его, что я не получаю от них ни малейшего удовольствия» (X, 33). Единственное, что и в самом деле доказала широкая популярность его произведений, — магическую мощь его музыки и таинственную невыразимую силу совершенной и гармоничной красоты, которая, как взгляд «Зигфрида», «прекрасно проходит даже сквозь лживую маску». Лишь совсем недавно, в 1891, 1892 и 1894 годах «Тангейзер» и «Лоэнгрин» были поставлены на сцене Байройта в том виде, какими их замыслил Вагнер; я поговорю об этом в четвертой главе. Чтобы проиллюстрировать установку Вагнера, может быть, не сразу и не всем понятную, я сошлюсь на его собственные переживания в Цюрихе. По требованию театрального начальства он поставил там «Летучего голландца» в 1852 году, и он пишет Улигу: «Уже самое первое представление убедило

^{1*} Вагнер Р. Об актерам и певцах. С. 619.

меня, что мне придется распрощаться со всеми иллюзиями, которые я питал относительно *драмы*, и ограничиться лишь малым элементом *оперы*, который содержит это произведение». А в другой части того же письма он говорит, что «Голландец», должно быть, «производит значительное воздействие в качестве оперы». Если таков опыт самого автора, если он сам был неспособен заставить наши оперные театры понимать даже простую драму «Голландца», легко представить, как обстояло дело в других театрах с «Тангейзером» и «Лоэнгрином», где их изучали и ставили на сцене дирижеры и помощники режиссера, и представления не имевшие о драматических замыслах Вагнера. Поэтому я хотел бы особенно подчеркнуть здесь не триумфальный успех этих произведений, а то, что сам Вагнер выразил словами: «Их успех вызван путаницей», что мир еще не знает эти две величественные драмы, или в лучшем случае едва ли смутно представляет, что они такое. Все еще слишком часто приходится слышать старую фразу, некогда широко распространенную: «Я еще мог понять „Лоэнгрин“, но не то, что последовало за ним». Чистая иллюзия невинных душ. Кто бы так ни думал, не последует даже далее «Фей», или — кто знает? — может быть, даже далее первой пасторали. Это просто человек, заразившийся оперой, опьяняющийся каждой мелодией, с какой бы претенциозностью она ему ни предлагалась; изуродованный, искалеченный «Лоэнгрин» достаточно хорош для него. Но о благородной драме «Лоэнгрин», о произведении Рихарда Вагнера, принадлежащем к числу бессмертных, вечно прекрасных творений человеческого духа, у него нет ни малейшего представления, иначе он никогда не сказал бы таких тошнотворных, бессмысленных, отвратительных слов!

Я должен сделать еще одно замечание по поводу невероятной популярности «Тангейзера» и «Лоэнгрина». Современное поколение воображает, что противодействие встретили только поздние произведения Вагнера, а не ранние, и из этой гипотезы выводятся такие самые разные следствия, как то, что их трудно понять и т. д. Гораздо ближе к истине прямо противоположное утверждение. Публика, еще не выработавшая

определенное мнение, встречала с энтузиазмом каждое произведение, при условии, что постановка была хорошей: «Тристана» так же, как «Тангейзера», «Мейстерзингеров» так же, как «Лоэнгрина», но «Тангейзер» и «Лоэнгрин» пережили конфликт с критиками и музыкальными кликами, который и длился дольше, и был куда более горьким, чем все, что выпало на долю любого позднейшего произведения. Даже с «оперой» «Риенци» дела обстояли не лучше, поскольку, когда она была дана в Берлине в 1847 году, «*Neue Zeitschrift für Musik*», отметив ее большой успех, пишет: «Тем не менее опера едва ли сохранится в репертуаре, поскольку критики начали мощную кампанию против нее». Кому-нибудь хочется узнать, что это была за кампания? Вот ее образчик: «Людей сегодня приводят в оперу с полицейским, чтобы не показывать „Риенци“ перед пустым залом. Уже предлагают посылать на „Риенци“ польских узников... Говорят, Мирославский побледнел от ужаса, когда ему сообщили, что принято решение заставить его признаться, отправив на „Риенци“. Что ж, по крайней мере „Риенци“ все же для чего-нибудь сгодился» (*Signale*, ноябрь 1847 года). В таком тоне пресса и писала о Вагнере на протяжении тридцати лет! Известный музыкальный теоретик Мориц Гауптман^{1*} сказал об увертюре «Тангейзера»: «Я считаю ее полным провалом, чудовищно задуманной, просто ужасной, непонятной, неуклюжей, длинной и нудной... Когда человек может сочинить произведение такого рода и позволить себе опубликовать его, мне представляется крайне сомнительным, что он готов к карьере в искусстве». Даже в 1870 году все тот же «авторитет» описывал драмы Вагнера как «художественные ничтожества» (*Kunstnichte*) и как «абсурдную чушь в том, что касается метра и гармонии» (*absurdes Herumgefasel im Metrischen und Harmonischen*).² А про «Лоэнгрин», который Лист описал как «единое и неделимое чудо... высочайшее и самое совершенное произ-

^{1*} Мориц Гауптман (1792—1868) — немецкий музыковед, композитор и педагог.

² Эту чепуху опубликовала газета «*Grenzboten*».

ведение искусства», вся пресса Берлина в 1866 году, т. е. через двадцать лет после его завершения, все еще говорила примерно так: музыку называли «бесформенностью, возведенной в принцип... холодным завыванием (Tongewinsel), ледяющим и голову и сердце... бездной монотонности... отсутствием мелодии (!)... чувство каждого ко всему благородному и ценному в искусстве восстает против такого оскорбления внутреннего бытия музыки» и т. д. В то время как публика ломилась на представления, критики писали: «Ни мистический характер действия, ни неуверенный, детский музыкальный язык не создали никакого сколько-нибудь значительного круга почитателей».¹ Один образчик иронического остроумия остается стереотипом на протяжении тридцати лет: «Лишь избранным дано воспринять перехваленные красоты произведений Вагнера и насладиться ими». Мы впервые встречаемся с ним в «Neue Zeitschrift für Musik» в 1846 году по отношению к «Тангейзеру». В конце концов критики вынуждены были отступить от «Тангейзера», и потому они писали: «Настоящую известность, дарованную „Тангейзеру“ теперь разделил с ним и „Лоэнгрин“, поскольку... но все же... и т. д. и т. п.» Однако в конце концов и они признали, что и «Лоэнгрин» — это шедевр, даже произведение гения, у ведущих немецких газет ушло в среднем двадцать пять лет на то, чтобы прийти к этому! Но «Тристан»! Вот, думали они, несомненный провал. И все же позднее «Тристан» стал признанным шедевром, но «Кольцо» было, несомненно, чудовищным. Вот так это и продолжалось, и большинство читателей газет судили в том же роде. Известному историку искусства Вильгельму Любке,^{2*} например, довелось увидеть представление — всего одно — «Мейстерзингеров» в Мангейме, и он тут же восклицает в одной из самых читаемых газет в Германии: «Вся партитура не стоит единственной песни Гумбер-

¹ Более полные цитаты можно найти в книге Таперта о Рихарде Вагнере, с. 57 и далее. Все они заимствованы из берлинских газет.

^{2*} Вильгельм Любке (1826—1893) — немецкий историк искусства, преподаватель истории архитектуры.

та!».^{1*} Я упоминаю все эти гнусные детали просто для того, чтобы показать, что противники Вагнера появлялись совсем не из рядов публики, но неизменно из числа критиков и из господствующих «художественных кругов». Сильное чувство неприятия Вагнера, которое разделяли столь многие образованные люди, и чепуха, которую все еще говорят о его произведениях и его личности, — искусственный продукт бумажной войны, этот факт должен открыть нам глаза на ценность прессы. Однако нам важно осознать, что если «Лоэнгрин» подвергался яростным нападкам на протяжении четверти века, «Тристан», сперва встретивший непечатную ругань, стал за десять лет любимым спектаклем Мюнхена; «Кольцо» с триумфом прошло по великим сценам не только Германии, но и всей Европы всего за пять лет с его первого представления, в то время как на «Парсифаль», начиная с самого первого его представления, люди валом валили, изо всех уголков мира добираясь в Байройт. В историях о том, что ранние работы не встретили такого противодействия, как поздние, нет правды.

Эти истории тесно связаны с другим равно негодным утверждением, которое приходится слышать часто, а именно с утверждением о том, что вплоть до «Лоэнгрина» Вагнер писал очень красивые оперы, но позднее запутался в «туманных теориях», связанных с его «синтетическим искусством», был захвачен манией реформ и т. д. и т. п. Все это — чистая выдумка, не существует никакого разрыва или перерыва в последовательности художественного развития Вагнера. Мы видели, как в первых четырех произведениях, написанных им для сцены, он следовал своему собственному инстинктивному импульсу — желанию выразить именно то, что взывало к выражению в его поэтическом сердце; мы видели, как шаг за шагом он шел к поставленной цели, никакие два произведения не похожи друг на друга, каждое представляет собой новое и независимое звено в цепи. «Тангейзер» и «Лоэнгрин» завершают цепь: «Именно за-

^{1*} Фердинанд Гумберт (1818—1896) — немецкий композитор, учитель пения и музыкальный критик.

вершенный „Тангейзер“, но особенно завершенный „Лоэнгрин“ позволили мне ясно осознать цели, к которым вело меня мое бессознательное влечение» (письмо Листу от 22 мая 1851 года). Строгая логическая последовательность отличала все его духовное развитие, даже в тех случаях, когда продвижение происходило чисто инстинктивно, от одного удачного опыта к другому. Мне не известно ничего подобного в истории искусства, и все это явление объяснимо только невероятной энергией вагнеровского характера, сохранявшего его вдали от мира и в благотворной атмосфере его собственных деяний и стремлений. Нет также и никакого разрыва между «Лоэнгрином» и великими произведениями второй эпохи, он, по его собственному выражению, «позволил ясно осознать цели», иными словами, не какой-нибудь *новый* идеал или еще не созданную художественную форму, но значение того, что уже создано. *Тенденция*, которую он, как предполагается, проявил только в поздних произведениях, в действительности начинается с трагедии, написанной в школьные годы, и пасторальной пьесы. Теперь, по завершении «Лоэнгрина», или скорее, как мы еще увидим, чуть позже, он оглядывается назад, осознанно воспринимая все развитие своего творчества, здесь впервые он понимает себя и становится владыкой своей внутренней необходимости, хотя он все еще подчиняется ей, он больше не позволяет себе быть слепым по отношению к ней, в своем полном, сознательном мастерстве он и сам способен указывать путь. Было бы странно, если бы мы стали восторгаться его произведениями первой эпохи в той мере, в которой они показывают приближение к свободному сознательному мастерству, а затем не одобрили бы зрелые произведения поры его мужественности! Столь же странным и противоположным взгляд, чрезвычайно распространенный в современной Франции, а именно что все произведения до «Тристана» имеют только историческую ценность, — это узкий антихудожественный догматизм, как если бы стали утверждать, что цветок красивее бутона, что улыбающийся ребенок и восторженный юноша не выдерживают сравнения со взрослым мужчиной. Вагнер где-то говорит, что «Мейстерзин-

геро» ставить легче, чем «Тангейзера», быть может, также легче полностью осознать красоту его поздних произведений, чем красоту ранних. Ранние произведения — как бутоны: многое в них недоразвито и скрыто, в «Тангейзере» и «Лоэнгрине» бутоны распускаются, и эти два произведения объединяют чары бессознательной юности с чарами достигнутого мастерства.

С «Тангейзером» и «Лоэнгрином» мы вступаем на поле, которое уже полностью обработано. Все первые писавшие о Вагнере авторы — Лист, Мюллер, Поль — написали брошюры о «Тангейзере». С 1849 года и вплоть до настоящего времени то и дело появляются комментарии с точки зрения фольклора, истории, музыки и поэзии. Такое обстоятельство заслуживает самого пристального внимания, хотя значительная масса литературы несомненно содержит и малоценные замечания, и хотя в наши дни она серьезно перемешана с домыслами, в ней содержится также много прекрасного и глубокого, от произведений Листа до работ Фердинанда Пфоль.^{1*} То же самое можно сказать и о «Лоэнгрине». Многие издеваются над литературой о Вагнере, но полезнее заметить, какими серьезными и продолжительными бывают впечатления от произведений Вагнера, и как они пробуждают желание получить знания и более обширные, и более глубокие. Сам я не намереваюсь создавать опыты истолкования; что касается «Тангейзера» и «Лоэнгрина» — читателю следует обратиться к эссе Листа.² Гораздо важнее всех этих экспериментов то, что сам Вагнер говорит нам о происхождении произведений в «Обращении к друзьям». Здесь он объединяет чисто художественный предмет с внутренними переживаниями души и разворачивает картину собственного развития так, как способен он один. Может быть, это самое впечатляющее произведение, вышедшее из-под его пера, и я не буду пытаться препарировать его, читателю следует само-

^{1*} Фердинанд Пфоль (1862 — 1949) — немецкий музыкальный критик и композитор.

² Эссе «Рихард Вагнер» опубликовано в: *Liszt F. Gesammelte Schriften*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880—1883. III. S. 2.

му внимательно просмотреть его. Мне остается так же, как я уже сделал с ранними работами, сказать лишь несколько слов о том месте, которое занимают «Тангейзер» и «Лоэнгрин» в художественном развитии Мастера.

Вскоре по завершении «Лоэнгрина» Вагнер писал в одном письме: «Я начинал свой путь как *музыкант*, убежденный в неисчерпаемом богатстве музыки и стремящийся к высочайшему художественному произведению, т. е. к драме».¹ В отрывке о «Летучем голландце», который я цитировал в конце предыдущего параграфа, он говорит: «Будучи поэтом, я полностью предвидел силу, которая нужна будет музыке для усиления моих слов». Вполне ясно, что музыкант и поэт — один и тот же человек, но смысловое ударение падает здесь на слово «музыкант», и он продолжает: «В наше время, когда герои абсолютной музыки, т. е. музыки, отделенной от поэзии, особенно Бетховен с его оркестром, повышали силу выражения, пока она не стала чем-то новым, едва ли представимым ранее кем бы то ни было, даже Глюком, влияние музыки на драму стало важным фактором, поскольку оно неизменно раскрывало ее подлинное богатство. Поэтому драма должна расширить свою сферу ради лучшего выражения, и мне кажется, что только музыкант мог открыть и развить ее возможности настолько полно, чтобы использовать богатство музыкального выражения». В словах: «Драма должна расширить свою сферу ради лучшего выражения», как мне кажется, высказана сущность этого последнего периода в его развитии.

Вполне естественно, т. е. так, как делают художники, Вагнер начинал с той формы, которую он обнаружил готовой к использованию — с оперы, мы уже видели из его самых ранних попыток, так же как из всего пути поэтического и музыкального творчества, что он хотел писать именно драму, настоящую драму, но, будучи человеком практичным, он принял традиционную, условную форму оперы с ее ариями, каватинами,

¹ Письмо от 17 января 1849 года фрайхерру фон Бриденфельду. Его факсимильное воспроизведение опубликовано в Лейпциге Шпрингером (H. Springer).

ритурнелями, дуэтами, терцетами и хорами в конце и в начале каждого действия в качестве той структуры, которой по необходимости должен был придерживаться. Однако при этом он обнаружил, что вынужден ограничить свое желание поэтического творчества, бракосочетания мысли и чувства. Не только сузилась его поэтическая сфера, но он также обнаружил, что вынужден идти по пути, не способствующем тому, чтобы «использовать богатство музыкального выражения». Ведь музыка не может выражать ничего отдельного, случайного или внешнего, но только глубины души. Для того чтобы удовлетворить естественное желание музыки «увеличить ее богатство», действие следовало делать не более богатым, но, напротив, *более простым* и в то же время *более глубоким*. В самом деле, здесь, в тайных глубинах души, драматургу открывается новая и безмерная область, но лишь в том случае, если он — музыкант, тогда как все напыщенное убранство и все сенсационные события, заимствованные из мелодрамы и преувеличенные в опере, в действительности образующие неподвижные подмости, на которых она построена, совершенно непригодны для расширения музыкального выражения. Услышав «Риенци», престарелый Спонтини сразу сказал о Вагнере: «C'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire»^{1*} — вот настоящая критика, «homme de génie» действительно в этом случае ожидал, что музыка решит задачу, к решению которой она не приспособлена, ибо задача заключалась в том, чтобы истолковать целую драму, или по крайней мере дать ей полное *выражение*. А поскольку верно, что все развитие Вагнера вплоть до «Риенци», шло в неверном направлении, но обогатило его опыт художника, показав ему, что он выбрал ложный путь, и даже не только это, но и положительную службу оно ему тоже сослужило, поскольку тем временем созрело его мастерство в использовании музыкального выражения. И именно господство над музыкальными средствами позволило ему «расширить сферу драмы», «открыть и развить ее возможности настолько

^{1*} Это гений, он уже сделал то, что сделать невозможно (фр.).

полно, чтобы использовать богатство музыкального выражения». До тех пор, пока Вагнер не стал полностью зрелым музыкантом, его мечта о высочайшем произведении искусства, т. е. о драме, не могла осуществиться.

Я надеюсь, что меня не обвинят в художественном догматизме, если я скажу об этих произведениях: «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Лоэнгрине», — что в них были развиты те возможности драмы, которые увидел музыкант, а сама драма расширена, хотя могло быть и так, что процесс был наполовину бессознательным, а потому опирался на опыт, а не на сознательное намерение. Отказавшись на миг от рассмотрения внутренней и абсолютной ценности этих произведений как произведений искусства, выясняешь то, что их значение для интеллектуального развития Вагнера заключается в постепенном расширении сферы его драмы.

Авторитетный голос самого Вагнера сообщает нам, что «Тангейзер» — это большое продвижение вперед в сравнении с «Летучим голландцем», а «Лоэнгрин» — в сравнении с «Тангейзером». Однако я не считаю это слишком важным, поскольку, как прекрасно сказал Шопенгауэр, «цель искусства повсюду». И все же постепенное совершенствование формы, т. е. постепенный отказ от оперного образца и освоение новой формы драмы, определенной исключительно предметом, настолько поразительно, что не увидеть его невозможно. «В моем „Летучем голландце“ на меня бессознательно влияло мое знание традиционной формы оперы, и всякий, кто внимательно следит за действием, отметит, что многие сцены определены этим обстоятельством, только постепенно я смог преодолеть влияние оперной формы, сперва в „Тангейзере“, но еще решительнее в „Лоэнгрине“, а это значит, что по мере того как прояснялся опыт природы моей темы, я научился в самом деле лучше и лучше приспособлять форму к особым требованиям предмета и ситуации» (IV, 392). Форма представления естественно состоит из двух частей, поэмы и музыки.

Можно очень ясно проследить, каким постепенным было развитие *поэмы*. В первой рукописи поэмы «Летучего гол-

ландца» (датированной между 18 и 28 мая 1841 года, Медон),¹ которая почти тождественна той окончательной версии, которую мы знаем,² не только сохраняется внешнее подразделение на сцены, но и три сцены первого действия, например, озаглавлены «Введение», «Ария» и «Сцена, дуэт и хор», завершение второго действия от появления Голландца озаглавлено «Сцена, дуэт и терцет» и т. д. Как бы свободно ни вел себя музыкант в пределах, которые он сам установил, эти названия оказываются самыми определенными признаками формализма оперы. Начало каждого из трех действий с хора — это тоже оперная манерность, в последующих произведениях он практически никогда не начинает действие с хора. Гораздо важнее всех этих чисто формальных признаков недостатка индивидуальности другое свойство поэмы, которое сам Вагнер называет слабостью. Два свойства необходимы для хорошей драмы: во-первых, точное определение ее цели, а во-вторых, исчерпывающее рассмотрение цели. Вагнер говорит, что «Голландец» содержит «много неясного, ситуации строго не определены», все описано «широкими и небрежными штрихами». Быть может, некоторым такая критика покажется слишком суровой, по крайней мере главный мотив — очищение грешника любовью чистой девушки, «истинной вплоть до смерти», выделяется вполне рельефно. Однако правда, что этот сильный драматический мотив рассматривается не исчерпывающе, и в этом-то и заключается врожденная слабость поэмы. Вагнер еще не знал то, что он так ясно увидел впоследствии, а именно что помощь музыки «усилила бы дыхание поэзии до прежде неизвестной полноты» (II, 185). Правда, «Летучий голландец» — глубокая поэзия, произведение — драма в самом полном значении слова и образ «бледного моряка» выступает так величественно и

¹ Покойному Александру Риттеру я обязан тем, что он любезно позволил мне изучить эту рукопись.

² За исключением того, что сцена располагается на побережье Шотландии, а не Норвегии, и, соответственно, некоторые имена изменены. Вместо Даланда — Дональд, вместо Эрика — Джордж. В еще более раннем наброске героиню зовут Анна, а не Сента!

Neudon, 19 mai 1941.

Do Alexander Galland.
Donnerstag 19.5.41

Donald Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick
Frederick Frederick

Факсимиле первой рукописи поэмы «Летучий голландец»

так определенно, что его можно сравнивать с любым другим позднейшим образом Вагнера и с любым образом во всей традиции драматического искусства.

И все же произведение — не более, чем набросок, поскольку отличительная особенность новой драмы — ее способность исчерпывающе представить сокровенные душевные процессы, эмоциональное наполнение мыслей, а это в «Голландце» не сделано. Внутренний человек, а вместе с ним и музыка, пребывают в небрежении; поэт создал формы специально для них, но тут он их оставил, он лишь наполовину освободился от пленок оперы и еще не может уверенно и свободно двигаться по своей собственной области. «Возможности драмы, соответствующие богатству музыкального выражения» и их необходимое «расширение» — все еще только неясное видение. Ясное понимание «Голландца» со всеми его преимуществами и недостатками необходимо, прежде чем мы можем перейти к критической оценке поэм «Тангейзера» и «Лоэнгрина», и особенно их положения как ступеней развития по пути к сознательному

достижению новой драмы. На самом деле это все, что требуется, и оно делает ненужным последующий анализ прославленных работ. В них он дальше и дальше отходит от оперного образца и приближается к совершенной форме словесно-звуковой драмы. Принцип этой формы заключается в том, чтобы «сконцентрировать действие в нескольких важных и решающих ситуациях развития: сцен должно быть немного и каждая должна представлять некоторое особенное эмоциональное настроение, исчерпывающе рассматривая его; поэт должен с самого первого наброска сцены оставаться внутри определенной области, пока его предмет не будет исчерпан полностью» (см.: IV, 391). В тех трех произведениях, которые мы теперь рассматриваем, все более осознанно применяется принцип немногих ситуаций, и каждая раскрывается полностью. Незначительное число событий сразу бросается в глаза в «Летучем голландце» по контрасту с перегруженным «Риенци», не хватает только их исчерпывающего рассмотрения. В «Тангейзере» драматические события гораздо более многочисленны, но во всем втором и третьем действиях мы обнаруживаем исчерпывающее рассмотрение мотивов, т. е. такое внутреннее движение, на которое Вагнер не отваживался никогда ранее.¹ Чрезвычайно поражает прогресс в освобождении от оперных формул: вся работа содержит только один дуэт, никогда больше не вводятся хоры просто по оперному капризу, как, например, хор девушек в «Голландце», они всегда обладают драматическим значением. Услышав «Лоэнгрина» с обычной оперной сцены, можно было бы предположить, что Вагнер возвращается вспять, широко используя хор. Но после постановки в Байройте совершенно иное впечатление остается и от этих хоров, и от их значения для драмы. А рассматривая произведение как целое, мы должны согласиться с тем, что оно — настоящее чудо, действие, включающее много больше второстепенных мотивов, чем позволил

¹ Полное развитие мотива в первом действии произошло при переработке в 1860 году сцены на Венериной горе, вместе с тем было восстановлено драматическое равновесие.

бы Вагнер в позднейший период, действие, требующее с самой завязки более богатого и более оперного рассмотрения, здесь сведено к нескольким событиям, настолько простым и настолько понятным, что и ребенок сразу же без труда поймёт их. Самые компетентные судьи заявляли, что во всей мировой литературе нет такой ясной, простой и в то же время драматически напряженной экспозиции, как в первом действии «Лоэнгрина»! И здесь я должен воспользоваться возможностью и сделать замечание о той роли, которую в драмах Вагнера играет глаз. Глухой сможет проследить все основные линии действия «Лоэнгрина» по тем простым впечатлениям, которые доставляют сценические картины. Это приводит нас к одной из важнейших характеристик драматической формы. А именно — музыка не может выражать ничего случайного, ничего, связанного с интригами или произвольными соглашениями, но только чисто человеческое, общее для всех и понятное всем без специального объяснения. Поэтому чем более драма ограничивается простыми, чисто человеческими мотивами, тем более *видимым* становится действие. Глаз и ухо поддерживают друг друга и мы начинаем понимать значение слов Вагнера: «Я хотел бы назвать мои драмы музыкальными действиями, которые обретают видимую форму» (IX, 364). К чисто человеческому, единственному законному предмету словесно-звуковой драмы я еще вернусь, здесь мне просто хотелось бы, не делая никаких теоретических заключений, указать на то, что по мере развития его творчества драмы Вагнера становятся более и более видимыми, если мне позволительно так выразиться, более и более *живыми*. Он ясновидец, по мере возрастания художественной силы ему удастся проецировать на сцену все более и более точное отражение того, что происходит внутри него.¹ А теперь мы видим, как много истины в известной критике Вагнера, что он велик не как поэт, не как музыкант, но как сценический гений, ибо человек, который смог бы поставить на сцене серию *таких* картин, как те, что делают видимым основную часть

¹ См. вторую главу, параграф 4.

драмы «Лознгрине», должен видеть их сначала внутренним взором, и тот, кто может сделать это, обладает высочайшим поэтическим даром, даром созидания форм. Вся истинная поэзия, от Гомера до Диккенса, — это прозрение. Сказать о человеке, что он — гениальный ясновидец, но что он — не поэт, это настолько полное *contradictio in adjecto*,^{1*} насколько позволяет воображение. В «Лознгрине» мы встречаемся с драмой, окаймляющей историю и величие, сведенные к простейшим и чисто человеческим мотивам, которые в этом случае рассматриваются почти что исчерпывающе. И теперь мы видим в этих трех произведениях: «Летучем голландце», «Тангейзере» и «Лознгрине», как музыкант постепенно расширяет «возможности драмы, в соответствии с музыкальным выражением».

Обращаясь теперь к музыке, мы можем наблюдать развитие того же самого рода, начинающееся с «Голландца», иначе и не могло быть, когда поэт и музыкант — один и тот же человек, стремящийся к выражению. Я уже цитировал слова Вагнера: «С „Голландцем“ начинается моя новая карьера в качестве *поэта*, я уже больше не был автором оперных либретто».² С равным правом он мог бы сказать, что пошел теперь по пути драматического музыканта, и больше уже не был автором оперной *музыки*. Оба утверждения до некоторой степени односторонни и принимать их следует с осторожностью. Вагнер с самого начала был поэтом и с самого начала хотел придать симфоническое единство и форму своему музыкальному творчеству. Даже в раннем наброске «Свадьбы» мы обнаружили ярко выраженный музыкально-поэтический мотив, превосходно приспособленный для симфонической обработки,³ а в «Риенци» эта инстинктивная тенденция продолжилась. Но это еще не симфоническая сеть, расширяющаяся до размеров драмы в целом, одновременно завершающая внешнее единство и передающая прямо чувствам внутреннее единство действия.

^{1*} Противоречие в определении (*лат.*).

² См. с. 381 наст. изд.

³ См. с. 358 наст. изд.

Я соотношу дальнейшее продвижение в этом направлении со словами самого Вагнера: «Процесс никогда ранее не применялся, т. е. никогда не было однообразия на протяжении всей драмы, а я пришел к нему не путем размышления, но единственно путем практического опыта, используя средства достижения моей художественной цели. Я помню, что прежде чем перейти к действительному созданию „Летучего голландца“, я написал набросок баллады Сенты во втором действии и сочинил слова и мелодию. В этой пьесе я бессознательно изложил тематический зародыш всей музыки оперы, то был сгущенный образ всей драмы каким он предстал моему внутреннему взору, и когда работа была закончена, я отчасти склонялся к тому, чтобы назвать ее „драматической балладой“. Наконец, когда я перешел к сочинению, тематическая картина, которую я задумал, довольно естественно распространилась, как сеть, на всю драму, я обнаружил, что должен позволить тематическим зародышам, содержащимся в балладе, развиваться их собственным естественным путем, для того чтобы получить все важнейшие настроения поэмы в определенной тематической форме. Если бы я изобретал новые мотивы, для того чтобы передать одно и то же настроение, где бы оно ни появлялось, я вел бы себя так же произвольно и капризно, как оперный композитор: а поскольку я стремился не к тому, чтобы объединить кусочки оперных пьес, но к тому, чтобы сделать мой предмет понятным, у меня не было ни малейшего искушения поступать так. В „Тангейзере“ все происходило так же, и равным образом и в „Лоэнгрине“, только здесь я имел в виду не такую целостную музыкальную пьесу, как баллада в „Голландце“, но *картину*, в которой концентрировались тематические лучи, картину, которая органически вырастала из сцен и росла вместе с ними, появляясь в изменчивых формах в соответствии с тем, что требовалось в главных ситуациях драмы.¹

¹ «...das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfinden aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Waschen aus sich, selbst erst schuf; und in wechsellndner Gestalt überall *da* es erscheinen liess, wo es für das Verständniss der Hauptsituationen nothing war».

Особенно в „Лоэнгрине“ повторяющееся преобразование тематического материала в соответствии с характером ситуаций придавало все более и более определенную художественную форму моему методу, в результате чего в музыку было внесено куда большее разнообразие, чем то, которое можно найти, например, в „Голландце“, где возвращение темы часто было простой реминисценцией и больше напоминало тот способ, каким разрабатывают мотивы другие композиторы» (IV, 393). Таков процесс роста симфонической ткани из ее прекрасного основания в виде тематических фраз, которые не точно называют «лейтмотивами», жестоко рассеченными и лишенными поэтического аромата. Не менее важно сочинение другого элемента музыкального тела, *стихотворной мелодии* (*Sprachversmelodie*, как называл ее Вагнер): «Мелодия должна почти самопроизвольно вырастать из слов; сама по себе, как чистая мелодия, она не должна привлекать внимания, но лишь постольку, поскольку она представляет собой чувственное выражение в словах ясно определенной эмоции» (IV, 396). И здесь тоже постепенно происходило высвобождение условной мелодии из оперы; в «Голландце» Вагнер допускает значительное влияние традиционного стиля и мелодии на язык, в «Тангейзере» и «Лоэнгрине» он постепенно преодолевает это влияние. Рука об руку с этими достижениями развиваются и главные принципы гармонической характеристики, выбор ключа и инструментовка, они не определяются случайным капризом, но обусловлены новым стилем, который исходит из органической необходимости новой драмы, и отличаются от принципов абсолютной музыки настолько же, насколько словесная драма отличается от беззвучной пантомимы.

В поисках дальнейшей информации об этих вопросах музыкальной техники читателю следует обратиться к собственным сочинениям Вагнера,¹ а в том, что касается «Тангейзера» и

¹ Особенно к часто цитируемому «Обращению к друзьям» (1851) и к эссе «О применении музыки к драме» (1879). Из всех, кто пишет о Вагнере, г-н Альфред Эрнст, вероятно, достиг наибольшего продвижения в этом вопросе и больше других заслуживает доверия. Его основную ра-

«Лоэнгрина» — к эссе Ференца Листа, благодаря которым даже не-музыканты могут научиться пониманию чудесной структуры музыкальной конструкции, исходя из подробного анализа инструментовки, гармонии и мелодии, произведенного Листом. Одно будет ясно даже тем, кто не знаком с музыкальной техникой — что эти разные и резкие нововведения приводят ко все большему совершенствованию музыкальной формы. Ибо форма становится совершенной как раз настолько, насколько она освобождается от случайной воли художника-творца и внедряется в его ум как единственно верное выражение предмета. В опере случайная воля композитора правит почти полновластно, ее закон: «*Car tel est mon bon plaisir*».^{1*} Так называемая оперная форма — это произвольно зафиксированный образец, который не был действительной художественной формой, не был и не есть. Вагнер должен был создавать форму для своей словесно-звуковой драмы с самого начала, т. е. не изобретать ее, но находить. Его называют реформатором оперы, едва ли найдется более обманчивое имя для человека, еще в юности открывшего, что «мы можем достичь того, что правильно, только путем полного переворачивания той процедуры, которой следуют в опере вплоть до сего дня». Уже в «Лоэнгрине» он выработал такую полностью новую форму, о которой в опере никто и не мечтал, и довел ее до такого совершенства, что Лист мог написать: «Отличительная черта музыки этой оперы — единство концепции и стиля, нет ни одной мелодической фразы, еще менее — ансамбля, ни единого, на самом-то деле, отрывка никакого рода, особенную природу и истинное значение которого можно было бы понять вне связи со всем произведением. Каждая часть связывается, переплетается с остальными, и усиливает их. Все устроено так и связано так тесно, что части невозможно оторвать друг от друга».² Чем

боту «*L'art de Richard Wagner*» (Vol. I: *L'œuvre poétique*, Vol. II: *L'œuvre musicale*), можно искренне рекомендовать всем, кто хочет исследовать скрытые свойства музыкальной и поэтической структуры в драмах Вагнера.

^{1*} Ибо я так хочу (фр.).

² *Liszt F. Gesammelte Schriften*. III. (2). S. 137.

более полным становится единство произведений Вагнера, чем более они приближаются к совершенству формы, тем больше музыканты говорят о бесформенности, произвольности, иконоборчестве и т. д. Самый гротескный и чудовищный образчик глупости, уже цитировавшийся, заключается в высказывании, что музыка «Лознгрин» — это «бесформенность, возведенная в принцип». И люди ссылаются не только на свой идол, образцовую оперу, обнаруживая, что принцип разделения на отдельные завершенные номера (тот самый, что нарушает целостность формы) нигде не наблюдается, но ссылаются они и на традиционную школу инструментальной музыки, от которой слишком заметно отходит Вагнер. Эти критики не могли и не смогли бы понять, что произведения Вагнера подчиняются *закону*, тогда как инструментальная музыка — произволу *тирании*! Люди, настаивавшие на вторичности драмы, так никогда и не смогли увидеть, что в творчестве Вагнера каждая модуляция не только оправдана, но и предписана действием. Упомянув об этих слепых критиках, я хочу привлечь внимание читателя к тому, что в произведениях Вагнера нет ничего столь же желанного, как совершенство формы. Ясно, что это свойство самым определенным образом проявляется в музыке. Может быть, в одном отношении Вагнер — единственный человек, которого можно сравнить с Иоганном Себастьяном Бахом: и у того и у другого мы обнаруживаем исключительную смелость, порой почти резкость, музыкального выражения в единстве с технической завершенностью, совершенной в каждой части, вплоть до мельчайших и по-видимому самых пустяжных деталей, так что их партитуры больше напоминают чудеса природы, чем произведения человеческого ума. Еще немного и поверишь, что элемент случайного творчества отсутствует напрочь.

С точки зрения чистой биографии в таком случае мы можем считать «Тангейзера» и «Лознгрин» произведениями, в которых новое направление — сознательное *расширение драмы*, начавшееся в «Летучем голландце», продолжено и доведено до высокого совершенства в том, что касается и поэтического, и музыкального выражения. С самого начала, со времени «Фей»,

музыкант всегда слегка опережал поэта. В следующем параграфе я покажу, как Вагнер приобрел полное и ясное понимание природы выбора и рассмотрения поэтического материала по завершении «Лоэнгрина». Последний шаг к сознательному восприятию новой драматической формы поэт не мог сделать до тех пор, пока композитор не достиг полного мастерства, это уже должно быть ясно читателю и без дальнейшего объяснения, а достиг он мастерства в «Лоэнгрине».

ЧЕТЫРЕ ВЕЛИКИХ НАБРОСКА

Покуда художник разрабатывает и отбирает средства, его произведение — еще не искусство, его процедура, скорее, — научная процедура поиска и исследования искусственных процессов, а значит — заблуждение. Только когда сделан выбор, и сделан по необходимости, когда художник нашел себя снова в своем предмете так же, как совершенный человек вновь находит себя в природе, произведение искусства вступает в жизнь и становится чем-то действительным, прямым и независимым.

Рихард Вагнер

В августе 1847 года Вагнер завершил своего «Лоэнгрина». Он все еще был далек от осознания того, что в этой работе он отбросил старую оперную форму и сотворил новую форму драмы. Когда создание третьего действия еще шло своим чередом, он писал другу: «Произведения, которыми я занят в настоящее время, — это просто эксперименты с целью установить, возможна ли опера». Это предложение, однако, показывает, что были сомнения! Вопрос о том, возможна ли опера, может значить только: «Возможно ли произведение, которое я хочу и за которое я сражаюсь, в рамках оперной формы?». Сомнение, по-видимому, только усилилось в уме Вагнера по

завершении «Лоэнгрина», поскольку за ним последовал переходный период. Его желание творить ничуть не ослабело, напротив, оно стало таким сильным, как никогда прежде, только оно теперь проявлялось самыми разными способами, свидетельствуя о сильном внутреннем волнении. «С „Лоэнгрином“ старый мир оперы закончился; дух носился над водою, и стал свет!». Это слова Листа, сказанные в 1858 году, когда свет был слабым, но его ясный ум сразу же понял высокое предназначение «Лоэнгрина». Но такое не проходит без последствий. После того, как Вагнер завершил «Лоэнгрина», и до того, как он ясно понял фундаментальные принципы нового искусства, и наконец настроился отвернуться от оперы, он по-прежнему занимался вопросом о том, возможна ли опера, и лихорадочная манера творчества выдает отчаяние художника, поскольку день за днем ему становилось все яснее, что *его* искусство невозможно в рамках оперы. Требование сотрудничества с музыкой абсолютно, т. е. его искусство требовало технического аппарата, который можно найти только на оперной сцене. В его жизни драматического поэта наступил кризис.

В рамках одного, 1848-го года, когда он выдвинул подробные «Предложения по организации немецкого национального театра», принял участие в политической жизни и выступил с известной речью, мы видим, что он занят не менее чем четырьмя драматическими опытами, разными по своему характеру: «Фридрих Рыжебородый», «Смерть Зигфрида», «Иисус из Назарета», «Кузнец Виланд».

«Фридрих Барбаросса» считался великой *исторической* драмой, «рассматривающей в пяти действиях жизненный путь Фридриха Барбароссы от поста в Ронкалье до начала Крестового похода». Этот набросок не включен в собрание сочинений Вагнера, но результаты весьма обширных исторических исследований представлены в его эссе «Вибелунги: История, извлеченная из легенды». «Смерть Зигфрида» — это большая *мифологическая* драма, фрагмент драматической трактовки всего мифа о Нибелунгах. «Прежде чем написать „Смерть Зигфрида“, — писал позднее Вагнер Улигу, — я обрисовал весь миф как

Wagner's Last

1. Ein großer Liebeszug in der Aeklanf

Wagner's
Ein großer
Liebeszug
in der Aeklanf
Wagner's
Ein großer
Liebeszug

Wagner's

Ein großer
Liebeszug
in der Aeklanf
Wagner's
Ein großer
Liebeszug

— ÷ —

Факсимиле рукописи, первый набросок «Смерти Зигфрида»

большое взаимосвязанное целое, я стремился передать важнейшую кульминацию мифа, отмечая ее связь со всем остальным, тогда я убедился в том, что это возможно в наших театрах» (U, 118). И полный текст «большой героической оперы»,¹ и драматический набросок всего мифа, начиная с похищения золота Рейна, находятся во втором томе собрания сочинений Вагнера. «Иисус из Назарета» дошел до нас в очень интересной форме,² существует подробный прозаический набросок пьесы в пяти действиях с приложением разъяснений, которые слабо связаны с драматическим исполнением и содержат рассуждения о всех проблемах, с которыми связано произведение, например о любви, законе и грехе, смерти, божественном в человеке и т. д., а затем идут многочисленные тексты, скопированные из Библии рукой самого Вагнера, свидетельствующие о крайне тщательном изучении Священного Писания. Очевидно, что мы должны считать ее драмой с явно выраженным философским

¹ Согласно наброску из коллекции покойного Александра Риттера, поэма была начата 12 ноября 1848 года и завершена 28 числа того же месяца.

² Опубликовано Breitkopf & Härtel (новое издание, 1895).

и религиозным содержанием.¹ «Кузнец Виланд» — это произведение совершенно другого рода, оно приобрело определенную форму в 1849 году, но набросок не был завершен вплоть до 1850 года. Заимствовал ли Вагнер свой материал из древних скандинавских источников или из современной и крайне вольной версии Зимрока^{2*} — несущественно,³ здесь нам приходится иметь дело не с целым мифом, как в «Смерти Зигфрида», но с легендарной фигурой, напоминающей о «Голландце», «Тангейзере» и «Лоэнгрине» в одном отношении, а именно в том, что отчетливая индивидуализация не затронута символической обстановкой.

Поэтому Вагнер занят в одно и то же время исторической, мифологической, философской и (как он однажды ее назвал) романтической драмой! К ним следует добавить и новые проекты, которые никогда не достигли состояния написанных набросков, среди них можно назвать *классическую* драму об Ахилле и несколько *комических* проектов. Мы видим, как он далек от того, чтобы работать по какой-то теории или системе. Вагнер отличается от теоретического мыслителя тем же, чем первооткрыватель отличается от профессора географии. Он

¹ Об этом произведении см.: *Hébert M. Le sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner. III.* Несмотря на многочисленные достойные самого глубоко сожаления ошибки и ошибочные заключения, вызванные несовершенным знанием Вагнера, произведение выражает искреннее восхищение католического священника, в особенности тем, как Вагнер описал «l'auguste personnalité du Sauveur [величественную личность Спасителя (фр.). — С. Н.]», и его можно рекомендовать вниманию тех, кто не видит в «Иисусе из Назарета» ничего, кроме «анархистской драмы». Профессор Мункер также прекрасно пишет: «Вагнер с его возвышенным поэтическим пониманием и силой показал, что недоступные для других предметы все же возможны и указал путь к ним. Он создал набросок истинной драмы, созданной по строгим законам искусства, о смерти Христа, драмы, которая не могла не проявлять мощное моральное, поэтическое и драматическое влияние» и т. д. (*Munker H. Richard Wagner. S. 44*).

^{2*} *Карл Йозеф Зимрок* (1802—1876) — немецкий поэт и филолог.

³ См.: *Schlösser R. Wieland der Schmied* (Bayreuther Blätter. 1895. S. 43). Обе версии Вагнера находятся в третьем томе собрания сочинений.

искал и искал, искал, пока не находил. Затем, после того как он находил, когда к опыту, который он усвоил из своего собственного произведения и из более широких знаний о произведениях великих драматургов и музыкантов, добавлялся новый опыт, приобретенный вследствие тщательной переработки этих многочисленных набросков, он чувствовал желание привести свои идеи в логический порядок. В письме 1847 года он пишет: «Давайте не будем недооценивать рефлексия, бессознательное искусство создавалось в эпохи, далекие от нашей, произведение искусства высочайших интеллектуальных периодов не может быть произведено никак иначе, но только сознательно... То, что эта способность рефлексии редко объединяется с равной степенью производительности объясняет исключительную редкость гениальных людей».¹ Автор «Лознгрин» обладал этим гением в значительной мере. А когда художник в нем должен был отвергнуть все драматические проекты, один за другим, гениальный человек не теряет смелости, но, неспособный доверить свое искусство слепой случайности, он предпринимает мощное усилие и направляет свет своего разума на произведения и схемы, так пышно вырастающие из полноты его творческой способности. В 1849—1851 годы он сочинил ряд прекрасных произведений, заложивших основания его воззрений на искусство: от «Искусства и революции» до «Обращения к друзьям». Самый важный результат его писательской работы для него самого заключается, как говорит Вагнер, не во впечатлении, которое его сочинения оказывают на мир, но в ясности взгляда, которую приобретает он сам (U, 187). Очевидна тесная связь между драматическими набросками этого кризисного периода в его художественной жизни и сочинениями того же самого времени. «Мои литературные сочинения, — пишет он Рекелю, — свидетельствуют о нехватке свободы художника, я сочинял их только под самым серьезным давлением, и если бы я закончил их, это убило бы меня» (R, 10). Избыток творческой способности принудил художника

¹ См. «Словарь Вагнера» Глазенапа и фон Штейна — статья «Рефлексия».

искать убежище в теоретическом рассуждении, в способности здорового самоограничения, настолько любезной Гёте. Материал для рефлексии появился из набросков.

В таком случае, если мы должны сохранять верность принципу, изложенному в начале этой книги, и воздерживаться от всякого критического суждения об абсолютной ценности набросков как произведений искусства — что легко выполнить, учитывая их незавершенность — их интерес для биографа станет яснее, т. е., как мы видим, он прямо зависит от теоретических сочинений, написанных в Цюрихе. Вагнер говорит об этих набросках: «Именно в них моя прежняя бессознательная процедура стала сознательной художественной необходимостью», а одному из комментаторов, говорившему о том, что его возможная наука заводит его слишком далеко, он отвечает — в то самое время, когда он завершал «Оперу и драму»: «В этот момент я еще раз понял, что мне ни в коем случае не удалось бы открыть самые важные элементы конструкции драмы будущего, если бы я как художник не наткнулся на них вполне бессознательно в моем „Зигфриде“» (письмо Улигу от февраля 1851 года). Его бессознательные попытки найти новую, более совершенную форму драмы, полностью отвечающую требованиям немцев, сменились сознательным, ясным, рассудочным пониманием формы: то был процесс его перехода от бессознательного к сознанию, происходивший на протяжении четырех лет с конца 1847 до конца 1851 года, и в нем существенную роль сыграли наброски. Теперь нам нужно увидеть, как это происходило.

Само то, что Вагнер был занят таким количеством разных драматических проектов одновременно, показывает реальность происходящего здесь внутреннего процесса. Мы видели, как даже в школьные дни, после того как он завершил свою первую трагедию, он чувствовал необходимость в музыкальном выражении. Для выражения драматической мысли Вагнеру всегда требовались и слово и звук, и внутри его собственного сердца они образовывали единое органическое целое. Но когда они появляются, их невозможно разлучить, и потому они становятся двумя отдельными языками, почти совершенное представле-

Музыка Моцарта вдохнула душу в глину, как Яхве вдохнул душу в первого человека, теперь она уже больше не была просто украшением, просто средством усиления выражения, он вложил жизнь во внутреннее бытие драмы.¹ Моцарт совершил чудеса, но не сознательно и не намеренно, он всегда вновь и вновь возвращался к абсолютной музыке и оперным формулам, поэтому произведение этого «изящного гения света и любви» скорее сбивало с толку, а не указывало правильное направление, и Вагнеру приходилось полагаться только на себя. Вероятно, он нашел бы правильный путь и быстрее, и легче, и без какой бы то ни было рефлексии, если бы с самого начала ему не была навязана готовая форма, от которой он, по крайней мере внешне, не мог отказаться, если только не хотел, чтобы его произведения оказались мертворожденными (см.: VII, 125). Поэтому он экспериментировал, чтобы понять, возможна ли опера, т. е. применимо ли в опере органическое слияние слова и звука, поэзии и музыки. Каждое произведение первой половины его жизни можно рассматривать как попытку ответить на этот вопрос. Уму молодого художника проблема представлялась технической, и покуда он не достиг мастерства, он, вне всякого сомнения, полагал, что причина того, почему результат никогда не соответствовал его собственному замыслу, заключается в том, что он не овладел в совершенстве техническими средствами. Но с «Тангейзером» и «Лоэнгрином» он достиг мастерства, и теперь невозможно стало и дальше писать оперы как можно лучше, на свой простодушный лад. Лист справедливо заявил, что вместе с «Лоэнгрином» старая оперная форма закончилась, нужно было решаться: теперь или никогда. В «Лоэнгрине», как в «Риенци», почти полностью выражение доверено музыке, только позднее произведение демонстрирует большее мастерство поэтического конструирования; мысли бесконечно глубоки и сильны, но они отбрасывают в сторону все, что лишено чувств, так что «Лоэнгрин» оказывается единственной «эзотерической» работой,

¹ Vide infra. S. 287.

которую написал Вагнер; действие содержит сильный символический элемент, мы чувствуем, что поэт, как герой, недоступен сомнениям, он взывает к тайным глубинам своего сердца на языке звуков, тогда как слова терпят неудачу, по мере того как «картина без слов» предстает нашему взору. Следовательно, именно поэтому это бессмертное произведение не с чем сравнивать, но для него невозможно было оставаться там, где он был, он не мог написать второй «Лоэнгрин». Победоносному музыканту оставалось только распахнуть двери драмы будущего, чтобы открыть в поэзии «возможности, отвечающие богатству музыкального выражения». Это он и сделал, сперва в набросках, а затем и в вызванных ими теоретических рассуждениях.

В первую очередь следовало прояснить свой разум в одном отношении. Его «Фридрих Барбаросса» замышлялся не как музыкальное произведение — опера — но как устная драма. «У меня никогда не было ни малейшего намерения рассматривать исторический и политический предмет иначе, как в устной драме» (IV, 384). «Но, — говорит он в другом месте, — этот самый предмет, полностью удаляя музыку из моего сознания, показал мне, в чем именно заключается истинная природа поэтического материала, и я обнаружил, что просто потому музыкальное выражение стало ненужным, что я вынужден был подчинить свою поэтическую способность вопросам умозрительной политики и, следовательно, полностью подавить художественную часть моей природы». Здесь, в свои тридцать пять лет, он вновь пережил опыт пятнадцатилетнего мальчика, его поэтическое воодушевление нуждалось в музыкальном выражении. Это он теперь осознавал ясно, и набросок был отложен в сторону. «Большая героическая опера» «Смерть Зигфрида» тоже была отложена, именно в этом так его привлекавшем произведении, из которого спустя годы выросло «Кольцо Нибелунга», хотя и совершенно другое по форме, он понял, что опера невозможна. «Виланд» был отложен по той же самой причине. Вагнер сохранил крепкую привязанность к прекрасной истории, которую он так удачно переложил для сце-

ны, и хотел, чтобы другая рука написала к ней музыку¹ — для него самого это было невозможно: слишком поздно. «Иисуса из Назарета» я назвал философской драмой, это определение оправдано тем, что сам Вагнер установил ее предмет как «отрицание человечества, лишенного любви». Как он намеревался использовать эту пьесу, сказать не так-то просто, кажется, что многочисленные исследования указывают на устную драму, тогда как аранжировка сцен и некоторые детали наброска не оставляют сомнения в том, что он намеревался использовать музыку. Я верю в то, что это произведение гораздо важнее, чем обычно предполагается, поскольку оно позволяет Вагнеру осознать усиление поэтического выражения, возможное в словесно-звуковой драме. Когда все наброски были оставлены, он пережил озарение; эти произведения его гения показали ему, что *проблема словесно-звуковой драмы связана с предметом, а не с формой*. Он понял, что вопрос заключался не в том, как заставить слово и звук объединиться для исчерпывающего выражения драмы, но в том, какой предмет нуждается, а потому и не может обойтись без такого возвышенного выражения.

Решение нашлось сразу же, как только он подверг рефлексии свои собственные предшествующие работы, и особенно когда он узнал о причинах, по которым каждый из этих четырех набросков был неприменим для его драмы; он пришел к открытию фундаментального закона новой словесно-звуковой драмы в ходе процесса подлинно художественного исключения, а не абстрактного априорного конструирования. «Фридрих Барбаросса» позволил ему ясно понять, что исторический элемент, который он содержал, невозможно сделать предметом музыкального выражения. Однако «Смерть Зигфрида», конечно же, любой оперный композитор прославил бы как прекрасный предмет для музыкального сочинения. Но как только Вагнер начал писать музыку, он обнаружил, что «эпическое повествование, обращающееся к разуму», заняло

¹ Он предлагал свой набросок Листу, Берлиозу, Рекелю и другим, побуждая их сочинить музыку к нему.

слишком большое место (U, 119). Первый набросок — не более чем инсценировка мифологии, и как таковая основывается на символе, что хотя и много лучше, чем исторический предмет, но все же содержит многое, обращающееся к синтетическому разуму и может тронуть сердце лишь при помощи рефлексии. В «Иисусе из Назарета» недостаток заключается не в том, насколько долго рассматриваются отдельные случаи, но в том, что он понятен только разуму. Много меньше это относится к последнему из набросков, «Кузнецу Виланду», но здесь, в свою очередь, не хватает монументальной простоты его поздних произведений: действие распадается на гораздо большее количество событий, чем действие «Тристана» или действие любой из драм цикла о Нибелунгах. Множественность сама по себе — категория разума. Этот процесс исключения сам по себе привел к фундаментальному закону новой драмы. Чем более чувственным становится предмет, который можно понять только разумом и передать только на языке слов, тем более определенно ему требуется такое выражение, которое в достаточном объеме может предоставить только музыка. А потому предмет определен сравнительно естественно: словесно-звуковой поэт должен выразить не что иное, как *чисто человеческое, свободное от любой условности и исторической формальности* (IV, 388).

Выражение «чисто человеческое» понятно без всякого объяснения. В параграфе, посвященном учению Вагнера об искусстве, я обсудил его подробно, следуя самому Вагнеру и другим авторам.¹ Огромная важность этого закона заключается в том, что он не считает единственно возможными никакую особенную внешнюю форму, никакое иное изобретение абстрактной эстетики, но он точно и полно выражает внутренний жизненный принцип новой драмы. Теперь мы вполне ясно видим, что драмы Вагнера отличаются от всех прочих не просто использованными средствами выражения, но самим

¹ См. с. 307 наст. изд. Этот предмет более подробно разбирается во второй главе моей книги: *Chamberlain H. S. Das Drama Richard Wagner's.*

основанием и прежде всего *предметом*, который обуславливает средства выражения. Единственный, кто способен верно определить предмет, как справедливо считал Вагнер, — это музыкант.¹ И теперь подвиг совершен, художник исследовал всю область драмы, мыслитель окинул свое творчество ясным взглядом разума, и Вагнер мог сказать: «Теперь я вхожу в новый и решающий период своего развития как художника и как человека, период сознательного художественного волеизъявления, следуя тем путем, который я нашел бессознательно и по необходимости; как художник и как человек я вступаю теперь в новый мир» (IV, 390).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВТОРОЙ ЭПОХИ

Вполне разумного называют
ясновидцем.

Новалис

Во второй части жизни Рихард Вагнер написал «Кольцо Нибелунга» в четырех частях, «Тристана и Изольду», «Мейстерзингеров» и «Парсифаля».

Действительно трудно понять, как разместить эти работы в хронологическом порядке в биографии. Из нескольких дат, которые я привел во введении к моей первой главе, видно, что время написания четырех произведений серьезно перемешано друг с другом. Все они уже были готовы в уме Вагнера еще до того, как хотя бы одно из них было завершено. В ноябре 1851 года, т. е. в самом конце переходного периода, Вагнер пишет Улигу: «Мои художественные проекты стали даже более богатыми, более радостными и более многообещающими. Я чувствую дрожь радости, когда думаю о том, что скоро приступлю к ним». Особенный порядок, в котором проекты воплощались в жизнь, стал, по большей части, результатом случая,

¹ См. с. 393 наст. изд.

а не внутренней необходимости. Первоначально он намеревался первым закончить «Кольцо», но в 1857 году он отложил его не столько из-за усталости, сколько из-за того, что не было ни малейшей надежды увидеть его постановку, по крайней мере в такое время, когда назначение Дингельштедта интендантом Веймарского театра стало неблагоприятным предзнаменованием для его планов на будущее. Единственное место, в котором Вагнер мог искать поддержку, был Веймар, а там теперь считали невозможным ставить даже «Риенци». Издатели и театральные режиссеры на самом деле искали новое произведение, вышедшее из-под пера Вагнера, но им хотелось, чтобы оно было короче и проще «Кольца». Поэтому он честно писал Листу: «У меня, как Вы знаете, абсолютно нет денег, а „Риенци“ отменили (в Веймаре), так что я не нашел никакого предмета для моих переговоров с Хертлем и выбрал для этой цели „Тристана“, на тот момент едва лишь начатого, поскольку больше у меня ничего не было.¹ Они предложили мне заплатить половину гонорара (двести луидоров) — т. е. сто луидоров — при получении партитуры первого действия, и я со всей возможной поспешностью завершил ее. Вот почему бедная эта работа писалась так торопливо, в деловой манере» (письмо от 2 июля 1858 года). В другом месте Вагнер указывает, что пришедшее к нему предложение от императора Бразилии написать оперу для итальянской труппы в Рио-де-Жанейро, «серьезно повлияло на концепцию „Тристана“» (VI, 380). Рассказывали также истории о том, что и слова, и музыка «Тристана» предположительно вдохновлены серьезным любовным романом, но не ясно, как получается, что человек, вероятно, страстно любивший более чем однажды в жизни, написал всего лишь одного «Тристана». Мы видим полную банальность всех историй и сочетаний такого рода. Сияющий взор, обращенный к Вагнеру — если он вообще существовал — имеет такое же отношение к его

¹ Т. е. ничто другое не продвинулось вперед в достаточной мере, поскольку набросок «Мейстерзингеров» был давно готов и существовал по меньшей мере замысел «Парсифаля».

«бедной работе», «чуду всего искусства» — «Тристану и Изольде», как и император Бразилии, и отношение во всяком случае меньшее, чем сто луидоров господ Брейткопфа и Хертля. То же самое верно и относительно других его произведений: «Мейстерзингеры» были начаты в начале шестидесятых, когда можно было ожидать всего, чего угодно, но только не произведения, исполненного веселья; и почему он начал его тогда? Опять-таки потому, что нашел издателя! набросок «Парсифаля» появился в 1865 году, поскольку об этом попросил король Людвиг II, «Ниbelунги» были завершены, когда строительство Дворца фестивалей продвигалось вперед настолько успешно, что можно было надеяться на постановку. С завершением «Парсифаля» все обстоит так же. Невозможно проследить никакое отношение, причинно-следственное или какое-то иное, между произведениями гения и событиями жизни, за исключением того, что внешние события жизни воздействуют на внутреннее течение, как плотина: пока препятствие неодолимо, течение невидимо и не воздействует на внешний мир, когда оно поддается, силы природы прорываются во всей своей мощи.

К этому следует добавить и еще одно рассуждение: произведения второй эпохи Вагнера так тесно связаны друг с другом не только временем написания, но и поэтическими приемами и мыслями, что образуют единое целое. Сам Вагнер говорил о том, что «Тристан и Изольда» дополняют «Ниbelунгов», а «Парсифаль» дополняет оба произведения. Эти три драмы можно считать гигантской трилогией, а сатирическая пьеса здесь — «Мейстерзингеры», теснейшим образом с ней связанная. Поэтому вся работа последних тридцати лет жизни Вагнера представляет собой одно-единственное неразделимое целое. В каком порядке завершались ее отдельные части, не имеет большого значения. Все части воспринимались в рамках единого целого, а какую именно часть предстояло детально разрабатывать, определялось чисто практическими соображениями.

Если мы рассмотрим их с точки зрения верности поэтическому замыслу, получим такой порядок: «Кольцо Ниbelун-

га», «Тристан и Изольда», «Парсифаль», «Мейстерзингеры». Если примем во внимание даты их завершения, порядок будет другим: «Тристан», «Мейстерзингеры», «Кольцо Нибелунга», «Парсифаль». Если мы примем во внимание время появления их первоначальной концепции, получится еще один порядок, такой: «Мейстерзингеры», «Кольцо Нибелунга», «Тристан и Изольда», «Парсифаль». При написании биографии этот последний порядок — наилучший, поскольку он отражает время появления замысла, и, кроме того, первые наброски «Мейстерзингеров» и «Кольца Нибелунга» относятся к первой эпохе его жизни, правда, они позднее подверглись серьезным преобразованиям, так что они образуют мост между двумя эпохами, в противном случае представляющимися строго разделенными.

Я считаю хронологические детали такого рода малозначительными, их легко можно оставить авторам воспоминаний и анекдотов. В следующем рассуждении — каким бы кратким оно ни было — я не стану рассматривать изменчивые черты внешних обстоятельств жизни Вагнера, и все свое внимание обращаю на драматический центр, из которого истекает жизнь. В нем же несомненно находятся *punctum vitale*^{1*} индивидуальности Рихарда Вагнера.

«НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

Чем более велик человек, тем
глубже его любовь.

Леонардо да Винчи

Первый набросок «Нюрнбергских мейстерзингеров» был написан летом 1845 года, сразу после завершения «Тангейзера». Некие друзья Вагнера высказали предположение, что опера в легком стиле может иметь успех, и идея живого соревнования певцов появилась из повествования о песенном турнире

^{1*} Жизненно важные точки (лат.).

в Вартбурге (IV, 349). Но внутреннего импульса, без которого Вагнер творить не мог, в то время не было, а манера, в которой ему первоначально представился предмет, отвращала его натуру. Вместо «Мейстерзингеров» он написал «Лоэнгрина». Набросок был отложен в сторону вплоть до 1861 года, когда он вернулся к нему и завершил произведение, работая с частыми и длительными перерывами на протяжении следующих семи лет.

Как случилось, что предмет, отвергнутый автором «Тангейзера», был с таким энтузиазмом принят автором «Тристана» и переработан в прославленный шедевр среди разнообразных забот, тревог и бедствий? Сравнение первоначального наброска с законченной поэмой сразу же открывает причину.

Набросок 1845 года, о котором автор очень подробно говорит в «Обращении к друзьям» (IV, 349—353), в том, что касается рассмотрения действительных событий, тождественен позднейшей поэме. Однако тщательное исследование выделяет отличие между ними в одном очень важном пункте. Набросок ничего не говорит о любви Сакса к Еве, и, следовательно, о внутреннем конфликте в сердце поэта-сапожника. Сакс здесь просто историческая фигура, он считается «последним представителем художественной продуктивности народа». Он признает талант молодого рыцаря Вальтера фон Штольцинга и помогает ему добиться руки Евы так же, как и в позднейшей пьесе. В конце он выступает в защиту мейстерзингеров:

Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bleibe doch die heil'ge deutsche Kunst.¹

Эта фигура Ганса Сакса нарисована величественно, на нехватку склонности к глубинному юмору тоже жаловаться не приходится, но его следует считать украшением, а не драматическим центром пьесы. Действительным предметом драмы

¹ Распадется ль на кусочки священная Римская империя,
Наше святое немецкое искусство останется все равно (нем.).

была, как указывает сам Вагнер, насмешка над всей противоположенностью нашего публичного искусства. Вагнер проводит совершенно верное различие между действием настоящего веселья — «возвышенная радость, что исцеляет нашу боль» — и иронии, затрагивающей только форму, но не действительность жизни. Он говорит: «Вся моя природа сразу восстала против этой попытки дать выход моему отношению к ироническому веселью» (IV, 353). Восставая против этого импульса осмеять только форму, он также, хотя и бессознательно, подтверждал правоту своего собственного художественного влечения, подсказывавшего ему, что словесно-звуковая драма не может представлять внешнюю форму, но только сокровенные сердечные процессы. Первый Ганс Сакс был великим, но его невозможно было так наполнить музыкой, как тело наполняется кровью на протяжении всего существования, пробуждаясь, таким образом, к теплой полноте жизни.

В новой поэме все это изменено одним штрихом. Ганс Сакс — главная фигура в драме не просто потому, что он — интеллектуально значимая историческая фигура, но потому, что его сокровенная сердцевина становится теперь центром действия, или, используя удобную фразу, действие перемещается *вовнутрь*. Многочисленные происшествия и дикая пирушка служат просто отражением внутренних, чисто человеческих, мотивов, «которые только и делают действие понятным и необходимым, поскольку они вызывают сочувствие во глубине наших сердец». Хорошо известно, что исторический Ганс Сакс, уже средних лет, был очарован очень молодой девушкой, женился и жил с ней счастливо вплоть до самой своей смерти. В последнем варианте поэмы Вагнера Ганс Сакс любил Еву «много лет», а ее рука как бы «увенчает» победителя соревнований. Его любовь встречает полную взаимность. Она считает решенным вопрос о том, что Ганс Сакс «возьмет ее как жену и ребенка в свой дом», а позднее она восклицает в эмоциональном порыве:

Ich war doch auf der rechten Spur;
denn, hatte ich die Wahl,

nur dich erwählt' ich mir:
du warest mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir!¹

Драма начинается в канун большого праздника в честь святого Иоанна (день летнего солнцестояния), и в этот день мастер слова и звука, настоящий мастер песни, должен самым достойным и славным образом получить последнее счастье в своей жизни, а именно добиться победы как художник, свободно, перед всем миром, в неувядающей юности гения, он должен отобрать приз у своих молодых соперников. И тут появляется молодой рыцарь! Он встретил Еву накануне в Нюрнберге, и они влюбились друг в друга. Ева восклицает:

Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
so war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müssen, war ein Zwang.²

Погнер, ее отец, свое благословение дал и забирать его обратно не намерен; никто, кроме мастера песни, не получит Еву, а для того чтобы сохранить ее, он должен петь на открытом соревновании певцов. Сакс, стоило ему увидеть молодого рыцаря и выслушать его поразительную просьбу быть принятым в гражданскую гильдию мастеров песни, сразу видит, как обстоят дела. Тогда как другие мастера во главе с Бекмессером (тоже почувывшим соперника) выдвигают разного рода возражения против участия Вальтера, Сакс смело при-

¹ Я шла по правому пути,
Ведь выбор сделан мой,
Тебя одного я выбрала бы себе в мужа,
Награду тебе бы я отдала (нем.).

² И вот я избрана для неведомой мне боли:
Если сегодня меня выдадут замуж,
То против моей воли!
Внутреннее препятствие,
За пределами моей власти (нем.).

нимает свою участь, решение созревает быстро: он не будет петь!

Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß' Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
d'ran zu deuten wag' ich kaum.¹

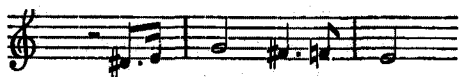
Все трудности на пути юной пары к счастью преодолеваются под мудрым водительством Сакса «наперекор гильдии Мастеров и всей школе». Трагического величия добавляет действию то обстоятельство, что сам Сакс любит Еву и вполне очевидно, что он вынужден переносить «гнет влюбленного сердца». Как я говорил, Сакс стал центром драмы не столько в силу своего интеллектуального величия, сколько в силу величия его сердца, и дает пищу не только уму, но и чувствам. А теперь, в новой поэме место горькой иронии первой концепции занимает «возвышенная, исцеляющая боль веселость»^{2*} (X, 195). Точка, с которой мы теперь рассматриваем мир с его условными формами и смешными предрассудками, — это душа Сакса, душа великого и доброго человека, который сам по себе слишком велик, чтобы что-то в мире не показалось ему незначительным, человека, который в борьбе с «гнетом» чувствует гениально добрым сердцем все, что гнетет сердца других. Формы и условия больше уже не высмеиваются, заглядывая глубже в сердце чистой человечности, видишь только их пустоту.

Эту концепцию драмы можно воплотить только при помощи музыки, в самом деле, вернее сказать, что понять это спо-

¹ Для такой славной девы,
Как радостно я пел бы,
Но надо вынести гнет влюбленного сердца;
То было прекрасным предрассветным сном,
Его едва ли стоит сохранять (нем.).

^{2*} Вагнер Р. О сочинении стихов и музыки. С. 673.

собен только музыкант. Поэт должен стать поэтом звука. Сакс никогда не смог бы пожаловаться в словах. Лишь однажды мы слышим, как он шепчет себе самому: «Для такой славной девы, как радостно я пел бы», его печаль молчалива, и мы узнаем, как на самом деле обстоят дела из юмористических реплик Сакса, обращенных к Еве и ее признаний. Но насколько красноречив, насколько безошибочен звуковой язык, открывающий сокровенную сердцевину героя! В самый первый раз, когда Ганс Сакс встречает Вальтера в школе при словах «Halt, Meister! Nicht so geeilt!»,^{1*} оркестр играет глубокий печальный мотив:



который позднее возвращается в диалоге с Евой во втором действии при словах: «Ja, Kind! Eine Freijung machte mir Not».^{2*} В этом втором действии мы тоже впервые слышим чудесный трогательный мотив:



Он здесь появляется контрапунктом к веселой «Schusterlied», или песне сапожника, при помощи которой ловкий Сакс одновременно останавливает бегство юной пары и срывает планы Бекмессера. Его полное драматическое развитие откладывается до вступления в третье действие, где и становится ясна его истинная суть. Как некоторое время спустя говорил Вагнер: «Это горькая и смиренная жалоба человека, тем не менее неизменно обращающего к миру веселое и энергичное лицо». Вступление в третье действие следует считать высочайшей точкой драмы. Ситуация известна; мы уже заглянули в глубину сердца

^{1*} Стой, мастер! Не спеши так! (нем.).

^{2*} Да, дитя! Освобождение мне нужно (нем.).

Сакса, и теперь, прежде чем поднимется занавес, открывая шутовскую сцену финала, мы с закрытыми глазами вслушиваемся в последнюю борьбу в сердце героя. Сперва жалоба, но вскоре она уступает мысли о собственных художественных творениях, будто вечное в душе великого человека борется с временным. С глубоким сочувствием Сакс смотрит вниз, на самого себя, и снова вверх, улыбаясь сквозь слезы своему высшему «Я», еще раз слышится жалоба, на сей раз возвышенно разворачивающаяся во всей широте и полноте, демонстрируя сильнейшее потрясение взволнованной до самых глубин души, «спокойно и молчаливо она входит в бодрое состояние мягкого и блаженного смирения» (Е, 104). Еще чудеснее, еще новее и неожиданнее значение музыки в заключительной сцене последнего действия, в которой разные основные темы сплетаются в чудесную сеть полифонии, обвивающуюся и извивающуюся вокруг обращения Сакса: «Ehrt eure deutschen Meister!»,^{1*} как если бы все человечество собиралось рядом с ним и их сердца начинали «снова таять и трепетать при виде этого великого и доброго человека»,² как если бы они чувствовали, что сияние его взора и мудрость его речей облагородили и возвысили их. В частности, на сцене это место приобретает неодолимую силу, особенно тот момент, когда люди тихо повторяют слова, смутно осознавая их. Мы сами чувствуем, как магическая сила личности великого человека как благословение распространяется далеко за пределы его непосредственного окружения и его времени, сквозь столетия, захватывает и нас. В таких отрывках, как эти, и слово, и звук приобретают силу, прежде неведомую никакому искусству.

Я теперь указал на центральную точку драмы, и этого достаточно. Если бы нам пришлось продолжить исследование и попытаться проследить драматическую и музыкальную жизнь в том виде, как она развивается из этой точки на все произведение, появилась бы большая опасность впасть в абстрактное

^{1*} Почтение тебе, немецкий мастер (нем.).

² См. с. 155 наст. изд.

умозрение.¹ Мы получили ясное представление о новой «потенциальности», которую музыкант открыл и развил в драму, на сей раз при посредстве практического примера, а не какого бы то ни было теоретического рассмотрения. Давайте теперь в свете этого знания бросим взгляд на произведение каким его впервые задумал Вагнер, чтобы увидеть, в чем на самом деле заключается переход от бессознательного художественного желания к сознательному, который Вагнер так часто связывал со вступлением в новый период жизни. В следующих замечаниях я намеренно избегаю приводить «Мейстерзингеры» в качестве примера, поскольку теперь они перед нами, и применить наши принципы к этому произведению легко.

Вагнер заявляет, что переход от последних произведений первой половины его жизни к произведениям второй более важен, чем переход от «Фей» к «Тангейзеру» (VII, 175). Важно отметить, что продвижение происходит не в сфере техники, не заключается оно и в применении какого-то нового изобретения, оно вызвано сознательным применением закона, что словесно-звуковая драма может представлять лишь чисто человеческое. Это, как я уже показал,² не искусственное, произвольно выдуманное правило, но закон, выведенный из внутренней природы музыки. В письме «Музыка будущего» Вагнер просто и убедительно объяснил, как признание этого простого факта влияет на творчество «поэта, обрученного со звуками», выбрав для сравнения «Лоэнгрина», поднявшего его из рабства и мучений и даровавшего ему гордую независимость суверенного правителя. Одного взгляда достаточно, чтобы увидеть, в чем состоит различие между сознательным и бессознательным шедевром.

¹ Интересующиеся этим предметом найдут дополнительную информацию в параграфе о «Мейстерзингерах» моего трактата: *Chamberlain H. S. Das Drama Richard Wagner's*. Как курьез я могу упомянуть работу братьев Бонье «*Le motif-organe des Maîtres chanteurs*», в которой вся партитура «Мейстерзингеров» сводится к одному-единственному мотиву.

² См. с. 311 и сл. наст. изд.

«В „Лоэнгрине“ весь интерес, — пишет Вагнер (VII, 163), — основан на затронувшем самые сокровенные струны сердца глубоким душевном переживании Эльзы».^{1*} Именно такие глубокие душевные переживания присущи всем людям, и они обосновывают чисто человеческое. Каждая глубокомысленная драма, каков бы ни был ее характер, рассматривает эту внутреннюю жизнь, только в словесной драме по большей части внимание приковано к внешним событиям, а в не слишком серьезных произведениях занято исключительно ими. Однако только музыка способна выразить внутренние процессы, они — ее собственное особое царство. Музыка «остается даже в своих крайних проявлениях только чувством»^{2*} (Произведение искусства будущего, III, 112); «безгранична способность музыки к разрешению всякой задачи, если только она желает быть тем, что она есть на самом деле — искусством выражения»^{3*} (Опера и драма, III, 343). Если словесно-звуковая драма (в отличие от оперы) должна быть единым взаимосвязанным произведением, без разрывов и расколов, все действие должно быть сосредоточено на «затронувшем самые сокровенные струны сердца глубоким душевном переживании». Но принимая это ограничение, музыка также открывает возможность увеличить внутренний интерес вплоть до ранее неизвестной степени: «ясновидец представляет в звуках то, что невозможно выразить в словах, что далеко выходит за пределы понятийного мышления» (X, 321). Это невыразимое в словах теперь впервые становится не окончательным *результатом* драмы, но одним из существенных, я бы сказал, *конструктивных*, ее элементов. Тогда «Лоэнгрин» подчиняется высочайшему закону словесно-звуковой драмы постольку, поскольку все внимание сосредоточено на внутреннем переживании. Но, наряду с внутренним переживанием, мы обнаруживаем многочисленные внешние обстоятельства, и многие

^{1*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 525.

^{2*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 187.

^{3*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 311.

из них рассматриваются исключительно подробно, таков неизбежный результат того, как поэт сначала понимал свою задачу. Как пример давайте рассмотрим высочайшую точку драматической кульминации в конце второго действия, когда внутренний конфликт в сердце Эльзы можно показать средствами очень сложного аппарата, каждое действующее лицо драмы присутствует на сцене вместе со всеми хорами, положительно чувствуется страдание «звукового ясновидца», который в своем желании выразить невыразимое словами — единственное, что его интересует в этот момент — должен взвалить на себя весь груз этого материала.¹ Вполне сознательный словесно-звуковой поэт, напротив, манипулирует своим материалом, каким бы он ни был, так, чтобы *как можно большая часть поэмы стала доступной для выражения внутренних мотивов действия*, такова вся тайна словесно-звуковой драмы. И Вагнер показывает достаточно ясно, сколь многое приобретено таким образом, ибо, упомянув «Лознгрин», он предлагает пример из второй эпохи его жизни: «Захватывающее действие возникает только потому, что к нему рвется душа, и раскрывается так, как оно сложилось изнутри».^{2*}

Вместе с тем ясно определяется отличительная черта драмы, созданной Вагнером во вторую половину его жизни. В ней действие раскрывается таким, каким оно сложилось изнутри. И этот модус конструирования изнутри определяет не только общую физиогномику произведения, но все в нем, вплоть до мельчайших деталей. Каждому из четырех великих произведений этого периода присущ свой стиль оркестровки: от простоты «Мейстерзингеров» до расточительного великолепия «Нибелунгов»; своя структура полифонии: от совершенного и запутанного контрапункта «Мейстерзингеров» до сжатых гармонических секвенций «Парсифаля»; своя манера разработки модуляции: от хроматических интервалов «Тристана» до поч-

¹ См. особенно прекрасный полный хор «In wildem Brüten muss ich sie gewahren [и в диком выводке ее узнать я должен (нем.). — С. Н.]».

^{2*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 526.

ти что моцартовского колорита «Зигфрида» и т. д. и т. п.; настолько же сильно отличаются и поэмы, их стихотворные метры, использование ассонансов, аллитераций и рифм: от перегруженных аллитерациями стихов «Кольца» до текучей дикции «Мейстерзингеров» с поразительным искусством рифмы; и их психический характер: от восторженной мистики «Тристана» до прямооты «Нибелунгов»; и их мысли: от символической краткости «Парсифаля», включающего в себя все учение о мире, до простой глубины «Мейстерзингеров». Все это последствия способа конструирования изнутри, и их можно проследить и далее; так же, как услышав голос, мы узнаем человека, услышав лишь такт музыки Вагнера, мы можем сказать из какого произведения он взят, более того, в некоторых произведениях, например в «Зигфриде» и «Парсифале», поэзия каждого действия выражена настолько резко, а каждая деталь настолько насыщена ей, что простейшей музыкальной фразы, часто одного аккорда, достаточно для того, чтобы определить, к какому действию он относится и должен относиться. Это нечто большее, чем простое чувство художественной уместности, оно показывает, используя слова Вагнера, как внешняя форма «раскрывается так, как она сложилось изнутри». В обычной драме всевозможные нити связываются друг с другом и в конце концов ведут к центру, но здесь все произведение возникает из центра. Такой способ творчества возможен только с помощью музыки, поскольку одна лишь музыка позволяет драматургу *сперва* пробудить чисто человеческое чувство, которое лежит в основании произведения, а затем облечь его в слова, *сперва* вызвать общую идею, а позднее показать особенную картину. Определяющая сила музыки обосновывает также и принцип единства в новой драме, прежде никому не известного единства. Конструирование изнутри означает конструирование всей драмы из музыки. Мы уже достаточно убедительно показали, говоря о Гансе Саксе, что музыка — внутреннее, поэзия — т. е. слово и картина — внешнее. Вот что подразумевает Вагнер, говоря в предисловии к собранию сочинений: «Музыка даст нам законы истинного искусства». Когда мы об-

наруживаем, что произведение Вагнера содержит богатство и разнообразие поэтического выражения,¹ мы можем увериться в том, что музыка дала этому выражению законы. Вся партитура появляется много позже, она не появляется, расширяя очаровательную сеть тонов до размеров работы в целом, пока не закончена поэма, но особенное музыкальное вдохновение должно охватить поэта с самого начала в качестве рефлексии, или, скорее, феноменального воплощения драмы, в качестве процесса, протекающего в потаенных глубинах его души.² То же самое можно сказать о жесте и о всех сценических картинах с самым разным освещением. Теперь становится понятным процитированное выше (с. 318 наст. изд.) выражение Вагнера, называвшего свои произведения «действиями музыки, которые стали видимыми». Тщательного и сочувственного рассмотрения одного произведения второй эпохи будет достаточно для того, чтобы показать, что это так. Если мы хотим найти логическое и рациональное название для немецкой драмы, созданной Вагнером, мы можем назвать ее «чисто человеческой драмой», ее художественный характер станет ясным, если мы назовем его «действиями музыки, ставшими видимыми». На одной стороне стоит внутренний человек с его органом выражения, музыкой («Die alles klagende, alles sagende, alles tönende Seele»),^{3*} а на другой — внешний человек со всем видимым миром, между ними развивается процесс мышления, при посредстве воображения превращающийся в искусство. Отличительный характер новой драмы заключается в том, что все произведение сконструировано *внутренним* человеком и получает свой закон от него. Важно отметить, что мышление не определяет

¹ Я вернусь к этому интересному предмету, когда буду говорить о «Тристане и Изольде».

² Со времени публикации немецкого издания этого произведения автор смог изучить самые первые наброски «Лоэнгрина», они предоставляют документальное доказательство того, что все основные мотивы драмы сформировались в сознании Вагнера одновременно, тогда как поэма все еще была незаконченным наброском.

^{3*} Весь — жалующаяся, говорящая, звучащая душа (нем.).

ся внешними впечатлениями, которые затем сообщаются внутреннему человеку, для того чтобы произвести драматическое действие, но что с самого начала мышление служит внутреннему человеку, он его направляет и определяет, он управляет им. Вагнер продолжает в только что процитированном абзаце: «Полное значение внешнего мира здесь зависит от внутренних процессов души».

Прямое применение к «Мейстерзингерам» принципов, которые мы только что разъяснили, едва ли необходимо, поскольку именно из глубокого понимания этого произведения выведена наша фундаментальная концепция. Осталось сделать одно замечание. Я уделяю все свое внимание Саксу, потому что он на самом деле жизнетворный центр драмы. Вокруг него сгруппированы, однако, некоторые другие фигуры, и каждая из них представляет собой резко очерченную индивидуальность. Замечание Гердера, относящееся к искусству в целом, применимо и здесь: «Каждая чистая идея, которую передает совершенная картина, придает чистоту идеям вокруг нее». В «Мейстерзингерах» Ганс Сакс — совершенная картина, вокруг него группируются в изменяющейся перспективе другие фигуры шутовской сцены, всем им, даже самым отдаленным, он придает чистоту.

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

Voluntas superior intellectu.

Joh. Duns Scotus^{1*}

Параграф о «Мейстерзингерах» я закончил одной цитатой из Гердера, а этот, о «Нибелунгах», начну с другой. Говоря об озадачивающем множестве германских мифов и саг, он спрашивает: «Вырастет ли когда-нибудь „Илиада“ или „Одиссея“ из всех этих разнообразных саг и рассказов о приключениях, на-

^{1*} Воля выше разума. *Бл. Иоанн Дунс Скот (лат.).*

писанных такими разными людьми и в таких разных условиях, произведение, которое наденет, так сказать, венец *sagi sag?*».¹ Эти слова написаны почти сто лет тому назад, в 1795 году, и за прошедшее время были предприняты многочисленные попытки исполнить пожелание Гердера. Эпос тринадцатого века «Сказание о Нибелунгах» и в меньшей степени северная мифология, постепенно осваиваемая благодаря немецким переводам эдд и саг с исландского и норвежского языков, образуют две основные колонны, на которых построены многочисленные поэтические здания нашего века.² За исключением трилогии Геббеля^{3*} и эпоса Йордана,^{4*} написанных уже *после* публикации «Кольца Нибелунга» Вагнера, эти попытки сегодня забыты, даже пьеса Гейбеля^{5*} «Брунгильда» (1857), испытавшая сильное влияние Вагнера, известна немногим, клеймо незаконнорожденного поставлено на ней тем обстоятельством, что написана она в драматической форме, но для постановки на сцене не годится. Замечательным примером безошибочного театрального прозрения Вагнера является то, что он, и он один, сразу признает, что средневековое «Сказание о Нибелунгах», описывающее смерть Зигфрида в первой части и месть Кримгильды во второй, пригодно только для эпического, но не для драматического рассмотрения. Множество запутанных дипломатических интриг с одной и с другой стороны, скопление рыцарских подвигов, приспособленных для развлечения средневековых дворов, путаница полуисторических

¹ Идеи к истории и критике поэзии и изобразительного искусства, Abth, 34.

² Самый полный и самый ученый трактат, посвященный колоссальному объему литературы о «Нибелунгах», можно найти в книге: *Wolzen H. Der Niebelungenmythos in Sage und Literatur*. Berlin: Weber, 1876.

^{3*} *Кристиан Фридрих Геббель* (1813—1863) — немецкий драматург, автор драматической трилогии «Нибелунги» (1862).

^{4*} *Карл Фридрих Вильгельм Йордан* (1819—1904) — немецкий писатель, автор поэмы в двух частях «Нибелунги» (1867).

^{5*} *Эмануэль Гейбель* (1815—1884) — немецкий поэт, драматург и переводчик.

событий и наполовину непонятных мифов никогда не смогли бы породить ясную, сильную драму, а уж тем более чисто человеческую драму, которая требуется музыке. И потому в 1848 году после нескольких лет изучения материала, усвоив его и получив о нем полное представление, он создал первый набросок драмы, основанной на мифе о «Нибелунгах» (с. 406—407 наст. изд.). В одном отношении он отличается от всех подобных опытов — смерть Зигфрида здесь конец, кульминация всего действия, а не начало и не середина. Только в самом конце драма Вагнера соприкасается с первой книгой «Сказания о Нибелунгах». С самого начала Зигфрид — герой, Брунгильда — героиня, Гюнтер и Кримгильда-Гутруна — второстепенные персонажи, достойные нашего внимания лишь постольку, поскольку они имеют отношение к трагической судьбе пары главных героев. Одним словом, Вагнер поворачивает от *саги* к *мифу*. Тот факт, что он отверг средневековое полуисторическое сказание и вместо этого заимствовал богов и героев северной мифологии, отмечает начало эпохи в его жизни: ибо вместе с этим он выбирает путь в искусстве, важность которого стала ясной ему много позже. Позднее он признал, что неподражаемое качество мифа заключается в том, что он истинен всегда, «а его содержание — при наибольшей краткости — неисчерпаемо»^{1*} (IV, 81).

Лучший способ осознать ценность этого первого наброска — сравнить его с самыми совершенными попытками рассматривать тот же самый предмет в драмах, положенных на музыку. Вне всякого сомнения, попытка известного эстетика Ф. Т. Фишера, приведенная во втором томе его произведений, далеко превосходит все остальные. По крайней мере, это самое честное стремление человека, владеющего своим предметом, чего не скажешь о других опытах такого рода, как опера Дорна^{2*} «Нибелунги», не имеющая вообще никакого значения.

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 394.

^{2*} Генрих Людвиг Эгмонт Дорн (1804—1892) — немецкий композитор и дирижер, автор оперы «Нибелунги» (1854).

Набросок Фишера — это чудесная смесь верного суждения и художественной несостоятельности. Общие замечания потрясающе пронизательны и верны. «Если я не слишком заблуждаюсь, все еще есть открытый для нас мир, новый для нас мир звуков... Музыке еще предстоит найти своего Шиллера и своего Шекспира... Нам нужен наш собственный врожденный народный мир чувств и звуков в музыке и т. д.». Превосходно также и его указание на то, что «Сага о Нибелунгах» предлагает подходящий материал для этого нового звукового мира. «Мы еще не нашли такую музыку, которая требуется для этого предмета, не было и такого предмета в нашей музыке, точно так же, как в поэзии у нас не было Шекспира». По ходу дела высказав новые требования, которым, как он ожидает, будет соответствовать новая музыка, он продолжает: «Рыцари старой героической *sagi* и их гигантские судьбы нуждаются в ином рассмотрении, чем немецкий охотник... их величие однородно с нехваткой слов», а ее, по его словам, вполне возможно соединить с музыкой, поскольку как раз «музыка требует простых мотивов, простого действия»... Но как все меняется в тот миг, когда Фишер приступает к воплощению этого идеала формы! Теперь уже нет «Саги о Нибелунгах», но есть «Песнь о Нибелунгах», «словно специально созданная для оперы»! Особое достоинство этой «Песни о Нибелунгах» заключается в том, что она предоставляет «множество возможностей для праздничных процессий»! И вот он обрабатывает для сцены всю «Песнь» шаг за шагом, получая чудовищную «героическую оперу» в пяти действиях с семнадцатью мужскими голосами, хотя невозможно решить, кто настоящий герой этой сценической гидры. Зигфрид умирает в середине второго действия («в роскошном охотничьем костюме»), Гюнтер, Хаген, Гернот, Данкварт, Рюдигер, Дитрих, Гильдебранд, — все одинаково находятся на переднем плане; одна Кримгильда выделяется из толпы, ее месть и становится настоящим предметом драмы. Все последнее действие — одна непрерывная бойня, вплоть до «последней катастрофы: страшного и кровавого рокового крушения в чудовищной буре музыкальных сил». Трудно вообразить себе что-

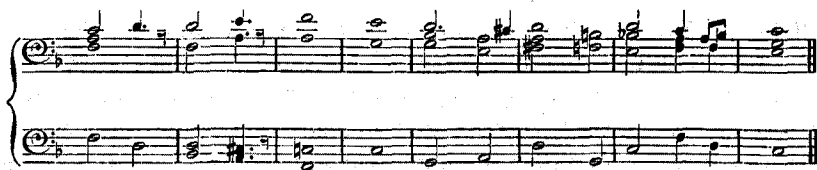
нибудь столь же недоступное для музыки. Теперь отметьте, как этот человек выдающихся способностей, первый, кто во многих случаях видел, в чем заключается действительная истина, все же прошел мимо нее, так что его набросок больше интересен тем, что в нем пропущено, а не тем, что в него вошло. «Согласно „Эдде“, трагическое стечение обстоятельств — это результат *проклятия*, наложенного карликом Андвари на наследие Нибелунгов; в „Песне о Нибелунгах“ эта черта исчезла, в „Плаче“ она появляется вновь, но смутно представленной. Она бесполезна для оперы!». Фишер также жалуется на неясность многих мотивов, особенно относящихся к Брунгильде, но здесь, как всегда, он решает трудность свойственным ему образом: «Брунгильда не должна быть валькирией!» Напиток забвения поистине незаменим, «но его следует отвергнуть!» Клятву Зигфрида, заявляющего о своей невинности было бы «невозможно согласовать с быстрым развитием драматического действия!» От того, что Зигфрид, может быть, был только ранен в спину (в чем заключается и ужас клятвы мщения, и причина предательского убийства) «также следует отказаться!» «Гиганты и карлики *конечно же* должны быть опущены». И так все идет своим чередом, вырезают каждую характерную черту, одну за другой, пока не остается опера с многочисленными праздничными процессиями и обильным кровопролитием. Невозможно представить, какую часть следует играть в новом звуковом мире, о котором сам Фишер говорит, что он нуждается в простых мотивах и простых отношениях. Поистине, Вагнер прав, заявляя, что только музыкант может расширить драму так, чтобы соответствовать возможностям музыкального выражения (с. 394—395 наст. изд.).

А теперь давайте обратимся к вагнеровскому наброску 1848 года. Те, у кого нет его произведений, получают некоторое представление о том, как формулируется и решается проблема, из внешнего течения событий, которое в точности совпадает с тем, которое известно по позднейшей поэме. Оно начинается с того, что Альберих захватывает золото и выковывает из него роковое кольцо, наделенное магической силой. Вотан

силой забирает его, вследствие чего Альберих накладывает проклятие на кольцо: «Оно разрушит каждого, кто будет им владеть». Вся драма вращается вокруг тех, кто владеет кольцом, символом мирской славы. Зигфрид рождается как плод трагической любви детей Вотана, Зигмунда и Зиглинды, он убивает дракона и так становится хозяином кольца, не ведая о его ценности. Он пробуждает прекрасную валькирию Брунгильду, которая из жалости защищала его отца Зигмунда, не исполняя приказы Вотана, и делает ее своей женой. Затем он уходит в поисках новых приключений и приходит ко двору Гибхунгенов на Рейне, встречается там Хагена, сына Альбериха и единоутробного брата Гунтера. Хаген давно поджидает и его, и кольцо. Зигфрид выпивает напиток забвения¹ и сватает свою собственную жену Брунгильду за Гунтера; Брунгильда клянется отомстить и рассказывает Хагену о пятне, попав в которое, можно ранить Зигфрида; Хаген на охоте убивает его.² «Боже-

¹ Напиток забвения — это древняя черта индогерманского мифа, точно так же как возвращение памяти, например в «Шакунтале», при виде кольца.

² Титульный лист большой героической оперы в факсимиле находится на вклейке, а еще более интересный отрывок из той же рукописи приводится здесь, это первый набросок последних слов Зигфрида, со сценическими указаниями о похоронной процессии, на полях приводятся предложения по поводу погребальной музыки. В начале рукописи стоит дата 12 ноября 1848 года, в конце — 28 ноября 1848 года, поскольку он не содержит никакого другого наброска музыки, кроме этого, не может быть никакого сомнения в том, что это — самая первая музыкальная идея всего большого произведения о Нибелунгах. Кажется, что, повинувшись внезапному вдохновению, Вагнер перевернул страницу, быстро нарисовал два нотных стана и записал эти восемь тактов. Может быть, использование тенорового ключа отмечает тромбоны. Для того чтобы читатель смог расшифровать музыку, я привожу ее транскрипцию:



ственное знание» Брунгильды возвращается к ней, она восходит на погребальный костер Зигфрида и возвращает кольцо, очищенное огнем, дочерям Рейна. Общая борьба за силу и господство над миром образует поэтому грандиозный задний план драмы; для того чтобы позволить ей охватить весь мир, эта борьба принуждена появляться в разных символах: трудолюбивые гномы захватывают золото невинных русалок; боги с их выдающимся разумом захватывают его обманом; неповоротливые гиганты применяют физическую силу; гордые земные князья тянут к нему жадные руки. Но с того момента, как его достают из воды, в которой оно лежало в чистоте как «сияющая игрушка», и заставляют служить жажде мощи, на него ложится проклятие, которому подвержены все. Таков тот фон, на котором выступают могучие фигуры Зигфрида и Брунгильды. Она — дочь Вотана и мудрой матери-земли,¹ и она отказывается, сперва из жалости от своей божественности, затем из любви от мудрости, она — богиня, которая становится человеком, мощь и мудрость ее прежнего состояния утрачены, но она сохраняет открытое всему миру сердце и способность к сверхчеловеческому страданию. Самая полная противоположность Брунгильде — Зигфрид, прототип «неразумного героя», он, если это можно выразить такими словами, человек, который становится богом, герой, душа которого «свободна от зависти, рада любви», которому не знакомы ни страх, ни алчность. «В нем, — говорит Вагнер, — я видел человека в естественной, радостной полноте чувственного существования, историческое одеяние не скрыло его форму, никакая внешняя по отношению к нему сила не сковала его движения, его действия происходят из его собственного радостного существования, ошибка и путаница, вызванные дикой игрой страсти, бушуют вокруг него и вовлекают его в разрушение, нимало не сдерживая его внутренние побуждения, даже перед лицом смерти он не позволяет никакому руководству его действиями сдерживать тот бурный жизненный поток, что течет в нем. Эль-

¹ «Человеческая мать — воплощение земли» (Бхагавата Пурана).

за позволила мне показать такого человека, то был дух самопроизвольного возбуждения, единое вечно производительное начало, воплощенное в человеческой форме, герой настоящих подвигов, человек в высочайшей и простейшей полноте сил и, помимо всего прочего, привлекательный человек. Его действия начались не с какого-то возникшего при посредстве рефлексии желания любить, они жили и напрягали каждую жилку, каждый мускул его тела, побуждая их восторженно исполнять свое дело» (IV, 399).

Эти короткие замечания указывают на некоторые самые удивительные черты поэмы, но их достаточно и для того, чтобы продемонстрировать, что огромная пропасть отделяет этот набросок от всех остальных подобных набросков и что написать такое мог только величайший поэт. Чем больше мы изучаем мир северной поэзии и германской мифологии и *саги*, тем большего уважения и восхищения заслуживает эта поэма Вагнера. В ней он добился того, что сам он описал как «высочайшее вообразимое достижение поэта: взять миф, продукт чистейших представлений человеческого рода, приспособить его к нашим нынешним обстоятельствам и показать его нам в драме в понятном виде». Ясное и определенное зрение сознательно творящего поэта или ясновидца позволило Вагнеру увидеть вечную истину отношений между человеком и его окружением, интуитивно воспринимаемых целыми нациями, естественную символику, или философию, жизни в ее отличии от философии мышления и обработать этот материал, создавая формально совершенное произведение искусства. И тем самым он выполнил пожелание Гердера: он произвел из массы запутанных *саг* и приключенческих историй поэму, которая приобрела в немецком народе славу «саги саг». Не следует забывать о том, что и «Тристан», и «Парсифаль» органически связаны с «Кольцом». Совершенные параллельные линии историй Тристана и Изольды, с одной стороны, и Зигфрида и Брунгильды, с другой, давно проводятся рассудительными учеными, а Вагнер открыто называет свой «Тристан» «дополнительным действием великого всемирного мифа о Нибелунгах» (VI, 379).

Параллель между двумя «безрассудными героями», Зигфридом и Парсифалем, по меньшей мере столь же поразительна. Парсифаль — на самом деле никак не «дополнительное действие», но христианский миф — необходимое продолжение «Кольца», предзнаменованием и однозначным требованием которого становится смерть Брунгильды.¹ О том, что Вагнер чувствовал это интуитивно, как художественную необходимость, свидетельствует факт, что в том же самом, 1848-м году, почти на одном дыхании с первым наброском «Нибелунгов» он пишет набросок «Иисуса из Назарета».

Против собственного желания прерываю я свое рассмотрение, для того чтобы обсудить предмет спора, но я, биограф, просто обязан высказаться против представления о том, что эти три так тесно и неразрывно связанных произведения — «Кольцо», «Тристан» и «Парсифаль» — представляют разные стадии развития в сердце художника. Сбитые с толку несколькими случайными датами, люди, располагающие только поверхностным знанием личности Вагнера, удачно выстроили

¹ Последние результаты современного исследования в этом отношении особо интересны, поскольку они стремятся показать, что «весь грандиозный фон северной мифологии, мировая трагедия, история творения и окончательного разрушения мира огнем не принадлежат тевтонскому мифу, но появились позднее и показывают влияние христианства». Считается доказанным, что тевтонские расы ничего не знали о Вотане, Валгалле или валькириях; они, хотя и находят свое основание в народных верованиях своего времени, суть поэтические творения, создание индивидуальных поэтов, принадлежавших к высшему классу эпохи викингов, людей, которые взаимодействовали с христианством, может быть, даже с монахами на Британских островах. Разрушение мира в огне, например *Götterdämmerung*, это не древняя тевтонская, а христианская идея (см. обсуждение работ профессора Софуса Бутте профессором Вольфгангом Голтером в: *Bayreuther Blätter*. S. 205 и другие работы того же автора в: *Litteraturblatt für Germanische und Romanische Philologie*). Эти результаты, однако, вовсе не были такими уж неожиданными. Двадцать лет тому назад Маннхардт писал об «Эдде», что «это сознательное произведение профессиональных поэтов из высших слоев общества, вклад подлинных древних мифов в ее содержание весьма незначителен» (*Mannhardt W. Antike Wald-und Feldkulte*. Berlin, 1877. S. xii).

правдоподобную теорию, в согласии с которой Вагнер менял убеждения каждые два-три года, как валах, постоянно зашивавший себя в новую кожу.¹ Согласно этой теории, Вагнер был по крайней мере по большей части христианином вплоть до осени 1847 года («Лоэнгрин»), но позднее он принял «языческий натурализм», представленный «Кольцом Нибелунга». Несколько лет спустя он подпадает под влияние философского пессимизма и, отбросив то немногое, что осталось от язычества, пишет «Тристана и Изольду». Но это неудобное состояние отрицания воли к жизни недолго сохраняло для него свою привлекательность. «„Мейстерзингеры“ (1861—1867) показывают, как пессимистическая фаза постепенно сменяется более здоровыми идеями» (Hébert, 67). Наконец небо смилостивилось над ним; Савл стал Павлом, и в своем последнем преображении, в «фазе религиозной веры», он написал «Парсифаля». Если бы такие вот воззрения разделяли только профессора философии, они не причиняли бы много вреда, поскольку эти господа знают, как поместить свои мысли в свет столь разных мерцающих источников, что никакая теория уже не покажется чересчур экстравагантной.² Но другие видят крайне искаженную картину жизни и творчества Вагнера — карикатуру. Нет в этих теориях ни грана хронологической, биографической, психологической, но прежде всего художественной истины. Хронологически это, конечно же, ложь, поскольку никакая манипуляция датами не избавит от факта, что все произведения второй эпохи создавались одновременно; биографически это равно несостоятельно,

¹ См. особенно книгу: *Hébert M. Trois moments de la Pensée Richard Wagner*. Fischbacher, 1894. Аббат Эбер — профессор философии в прославленном коллеже Fénélon. Его сочинения обладают подлинной ценностью и содержат множество превосходных замечаний, а это много больше того, что можно сказать о других произведениях, доказывающих то же положение.

² См., напр., вторую, пользующуюся большим успехом у читателей, книгу: *Hébert M. Le sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner*. Fischbacher, 1895, в которой теория фаз уже приобрела более мягкую форму.

о чем читателю этой книги вряд ли нужно напоминать; психологически тоже абсурдно говорить о том, что человек меняет свои взгляды так же быстро, как цвет волос: он может покрасить волосы и положительно может признать неверными свои взгляды, чтобы обмануть других, но даже в этом случае едва ли получится обманывать слишком долго, поскольку взгляды человека рождаются внутри него и светятся в его глазах еще до того, как он увидит их отражения в мире. Наконец, эта теория *художественно* неверна, поскольку в том-то и состоит различие между художественным гением и талантом. Гений творит так, как люди создают мифы, он вкладывает в творение больше, чем замышлял. «Художник стоит перед своим произведением, если это настоящее произведение искусства, как перед загадкой», — говорит Вагнер. Шекспир писал своего Генриха VI с невинным намерением переложить для сцены историю короля весьма умеренных талантов, а написал возвышенную трилогию. Иоганн Себастьян Бах засел за написание книги упражнений для подающих надежды пианистов, а сочинил «Хорошо темперированный клавир»; Вагнер получил заказ на оперу для Бразилии, а написал «Тристана и Изольду»! Но даже понятия, содержащиеся в разуме гения в момент творения, не рассматриваются в его произведении, даже когда он верит, что следует им, это не так. Именно этого не понимают люди, говорящие о фазах. Сам Вагнер проводил совершенно справедливое и очень проницательное различие между *мировоззрением* (Weltanschauung) и *понятием* мира (Weltbegriff). Он говорит о «Кольце Нибелунга» в тот период, когда создавал набросок поэмы: «Все мое мировоззрение нашло в нем самое полное художественное выражение» (U, 192). Тем не менее он согласен с тем, что в этом самом произведении художественные создания полностью опровергают философские учения. «С самого начала, набрасывая план, я бессознательно следовал совсем другому и гораздо более глубокому взгляду, вместо того, чтобы рассматривать одну фазу развития мира, я рассматривал само бытие мира в каждой мыслимой фазе и признавал его тщету. Естественно, коль скоро я руководствовался

своими взглядами, а не понятиями, на свет появилось совсем не то, о чем я *думал*» (R, 67). Считать влияние абстрактного мышления на художественное творчество правилом — значит невероятно преувеличивать. Когда Вагнер впервые создал набросок «Кольца Нибелунга» (*одновременно со своим «Иисусом из Назарета»*), он не знал ни Фейербаха, ни Шопенгауэра; позднейшая форма «Кольца», предположительно написанного под влиянием Фейербаха, проявляет гораздо меньше «языческого натурализма», чем первоначальная, ближе к истине было бы назвать ее «христианско-пессимистической»! А «Парсифаль», написанный в «фазе религиозной веры», просто отказывается от догматического и исторического христианства «Иисуса из Назарета». Совершенно верно, что философская мысль Вагнера одно время испытывала влияние Фейербаха, в другое — Шопенгауэра, но влияние Фейербаха было неглубоким, а Шопенгауэр прояснил его мысли, а не изменил их. Но даже если сбивающий с толку термин «фаза» применить к этой, последней стадии его восхождения к ясности и завершенности мысли, наступившей, когда ему исполнилось сорок, она не отражена в его искусстве. В «Парсифале» можно проследить то же самое мировоззрение (*Weltanschauung*), что и в «Нибелунгах», это и есть результат той внутренней индивидуальности художника, повлиять на которую и преобразовать которую не смог даже Шопенгауэр. Когда он впервые создавал набросок «Кольца», его преследовала идея, что святой Грааль — не что иное, как идеализированная версия клада Нибелунгов,¹ в соответствии с его «воззрениями», невозможно разделить драму Грааля и драму Нибелунгов. Фигура «простака»² Парсифаля не являлась ему еще несколько лет, вплоть до того момента, когда он прервал работу над «Валькирией», чтобы создать набро-

¹ См. параграф «Идеализация клада в сказании о священном Граале» в: Вагнер Р. Вибелунги.

² О точном значении старого немецкого слова «tumb» см.: Vilmar A. Literaturgeschichte. 20^{te} Aufl. S. 122. Может быть, ближе всего соответствующее его значению английское слово «simple». — G. A. H.

сок «Тристана и Изольды». Благословенный сосуд, освященный кровью нашего Спасителя, явился его воображению как христианская параллель языческой концепции золота, и в первом наброске «Тристана» Парсифаль, «чистый простец», «знающий, сочувствуя» является умирающему от любви герою в третьем действии. Этот эпизод был отвергнут, вероятно, по художественным соображениям. Парсифаль сам стал главным героем нового произведения, первый набросок которого был создан весной 1857 года, во времена, когда писался «Зигфрид», вскоре после того, как была начата поэма «Тристана»! Это показывает, как в уме Вагнера все три произведения связаны друг с другом тайными нитями, которыми не может руководствоваться никто другой; мы теперь знаем также, что подразумевал Вагнер, говоря, что «Парсифаля» не понять, не усвоив предварительно «Тристана».¹ Это — решающие факты, и едва ли необходимо рассуждать о мелочах. На протяжении «фазы мрачного пессимизма» над его письменным столом висело изображение Мадонны (см.: L, II, 142); на протяжении «фазы религиозной веры» — портрет Шопенгауэра. Но вернемся к «Нибелунгам».

Пока я говорил только о первом наброске 1848 года, это «поэтический подвиг», заслуживающий пристального внимания. Следует помнить, что после того как он создал набросок всего мифа в общих чертах, создавая свою «сагу саг», он намеревался разработать одну главную кульминацию для сцены, просто установив свое отношение ко всему остальному, потому что в наших современных театрах ему казалось невозможным сделать больше. Главная кульминация — «Смерть Зигфрида». Но поэма страдала от одного недостатка, прямо противоположного по отношению к недостаткам других поэм о Нибелунгах, связанного с тем, что большая часть действия

¹ Вагнер пишет Листу: «Сперва вы должны освоить моего „Тристана“, особенно третье действие, с черными и белыми флагами, тогда станут ясными и „Победители“» (II, 137). «Победителями» («Die Sieger») назывался не осуществленный набросок, его идеи перешли к «Парсифалю», драме о «победителе».

происходила до начала драмы. В других отношениях Брунгильды и Зигфрида, особенно в связи с Гунтером и Гутруной (Кримгильдой) не ясны, тогда как в варианте Вагнера любовь Зигфрида и Брунгильды и их смерть вследствие предательства становятся предметом всей драмы. Но «великая связь, которая придает образам их страшное и решительное значение» (U, 119), борьба всех за господство, совсем не так строго определена и только пересказывается. Задача ознакомления нас с событиями, предшествующими началу драмы, доверена Норнам, валькириям и Альбериху (в сцене с Хагеном). Это «обращение к мышлению» Вагнер признал очевидным недостатком, он чувствовал необходимость сообщения самого течения событий непосредственно чувствам, прямо на сцене. И потому он собрался писать вторую драму «Юный Зигфрид». Но и тут пришлось еще многое рассказывать, помимо «Юного Зигфрида» поэтической необходимостью стала «Валькирия», а последним камнем в основании благородного здания стало «Золото Рейна». Распространенное представление о том, что Вагнер разрабатывал замысел своей драмы от поздних событий к ранним, совершенно ошибочно, поскольку вся последовательность событий, от захвата золота Альберихом до смерти Зигфрида и Брунгильды, в общих чертах обрисована еще до начала. Причина странного порядка, в котором писалась поэма трилогии, заключается в том, что сперва он подразумевал только обычную оперную сцену и принужден был подчиняться ограничениям, которые она накладывала, но позднее, когда он привык к величию своей работы, он отказался от какой бы то ни было надежды поставить ее на обычной сцене и создал поэму такой, какой она изначально представлялась ему, не обращая внимания на все прочие соображения.

С 1848 года в художественном развитии Вагнера произошло одно очень важное событие: он сознательно открыл фундаментальный закон словесно-звуковой драмы! И точно так же, как в «Мейстерзингерах», так теперь и в «Нибелунгах», он сохранил старый набросок, но перенес действие *вовнутрь* и таким образом смог применить всемогущий инструмент музы-

кального выражения. В своем первом наброске он превзошел всех, кто пришел перед ним и после него, во втором он в равной мере превзошел самого себя.

На том небольшом пространстве, которое еще остается у меня для разговора о «Нибелунгах», было бы невозможно прояснить тот процесс, при помощи которого Вагнер исполнил это, если читатель не хранит в памяти пример «Мейстерзингеров» и Ганса Сакса. Там драматическое действие заключалось в главном и внешнем конфликте между Вальтером и Бекмессером, и художественное единство придавалось ему превращением трагической борьбы в сердце Ганса Сакса в «сокровенный центр» (используя выражение Вагнера) всего действия. В «Кольце» он делает что-то очень похожее. Вотан, который в первом наброске был не более чем одной важной фигурой в драме, становится в поэме 1852 года центром всего мощного произведения. Здесь необходимо разъяснение, которое по необходимости будет подробным.

В совершенной словесно-звуковой драме действие следует развивать так, как того требуют глубокие душевные переживания, его следует конструировать изнутри (с. 428 наст. изд.). Недостаточно поместить Вотана в центр битвы и устроить так, чтобы все нити переплетались в его руках, как было сделано в первом наброске. Наряду с борьбой за собственность и власть, происходящей между разными героями пьесы, необходим и внутренний конфликт, борьба в сердце. Следует отметить, что хотя желание иметь — это общечеловеческий мотив, мотив ценности золота вполне условен; музыкант должен смотреть глубже и отыскать действительный чисто человеческий мотив, никоим образом не зависящий от условностей, и сделать его центром своей драмы. Это он делает одним штрихом: «Только тот, кто отступится от своей любви, может захватить господство над миром при помощи золота». «Здесь, — пишет Вагнер Улигу, — Вы получаете мотив, из которого на всем своем протяжении конструируется драма», и так же, как в «Мейстерзингерах», этот мотив вводится, невзирая на внешнее течение событий, не подвергаясь сколько-нибудь серьезному

изменению. Подлинное действие, однако, полностью изменено. Произнесенное Альберихом проклятие — его «благословение» — отныне просто внешняя черта и существует ради видимого *жеста*, возвышенного появлением музыки до такого высокого значения в драме (с. 472 наст. изд.). Но кольцо уже проклято, потому что оно получено в результате преступления против самой святой эмоции, присутствующей в человеческом сердце — против любви:

Wie durch Fluch er mir gereit,
Verflucht sei dieser Ring!¹

Все, кто стремится к власти, разделяют вину Альбериха в большей или меньшей степени. «Альберих со своим кольцом не мог бы повредить богам, если бы они уже не были готовы к гибели» (R, 35):

Ich berührte Albrich's Ring —
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch den ich floh
nicht flieht er nun mich: —
was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne,
trügend verraten
wer mir vertraut!² (Wotan)

И кто бы ни прикоснулся к этому проклятому символу, даже если он и не борется за власть, разделяет его страшную судьбу. Человек в мире не одинок; в глубокой арийской философии принцип индивидуальности считается обманом Майи, и

¹ Поскольку я получил его проклятием,
Да будет проклято это кольцо (нем.).

² Я прикоснулся к кольцу Альбериха,
Я жадно взял золото.

Проклятие, от которого я бежал,
Теперь не избежит меня.

Я должен отказаться от того, что я желаю,
Убить то, что я люблю,

Обмануть и предать всех, кто бы ни доверился мне (нем.).

каждая великая трагедия повторяет одну и ту же идею прямым убедительным художественным способом, поскольку она открывает нам индивидуальность в ее высочайшей фазе как нечто действительно великое, «высочайшее счастье детей земли» (как говорит Гёте). Но в то же самое время она показывает нам, как великая индивидуальность, появляющаяся бессвязной, бессознательной из великого океана человечества, не способна ни отказаться от многих тысяч контактов с окружающим миром, ни подняться до истинной свободы, и обречена в конце концов утонуть в безымянных, бесформенных глубинах, как в морских волнах. Боги, гиганты, карлики, Гибихунгены, — все жаждут золота; Брунгильда, Зигмунд, Зиглинда созданы Вотаном как прямое продолжение его планов господствовать, и не только все они становятся жертвами проклятия, но даже и Зигфрид, «свободный от зависти» герой, «чуждый неблагосклонному к нему богу». «И так и действует глубокая мысль, только туманно являющаяся здесь и там в доставшихся нам обрывках легенд о том, что золото, проклятое от имени любви, приобретает особенное значение».¹ В этом гигантском произведении мы в некотором смысле располагаем одновременно трагедией воли и трагедией судьбы. Вотан — герой трагедии воли, Зигфрид — трагедии судьбы. Брунгильда, жизнь которой переплетена с жизнями и того и другого, — героиня и той и другой трагедии. Ее воля вовлекает ее в утрату божественности и в «смертный сон», пробужденная к новой жизни и человечности, она принуждена судьбой причинить смерть тому единственному, кого она любит. И теперь, когда она приобрела знание, т. е. когда ее ясное божественное видение вернулось к ней после смерти Зигфрида, обе трагедии — воли и судьбы — соединены в ней, все действие вновь проходит у нее перед глазами от мечты Вотана о «бесконечной славе» до убийства «славного героя, хранителя мира». Возвращая очищенное огнем кольцо потоку вод, она освобождает мир от проклятия золота; невольно следуя за Зигфридом в смерть, она искупает последнюю вину, ее

¹ Wolzogen H. Der Niebelungenmythos in Sage und Literatur. S. 136.

собственную, наложенную на нее судьбой. Так она исполняет волю Вотана и совершает «подвиг, очищающий мир».

Очевидно, аналогию между Вотаном и Гансом Саксом — в том, что касается построения драмы — не следует слишком оттенять. Различие в построении двух произведений огромно. Они напоминают друг друга только тем, что все богатое и разнообразное действие вращается вокруг одной фигуры, в сердце которой происходит конфликт, формируя сокровенный центр целого. В случае Сакса конфликт полностью скрывается внутри него, он не выражается в словах, он лишь пассивно отнесен к внешнему миру, тогда как Вотан — центр и внутреннего, и внешнего действия. Его могучие страсти выступают в видимой форме. Легко поверить в то, что Вагнер всерьез рассматривал предложение друга назвать драму «Вотан». Валькирии и Брунгильда, самая совершенная из них, воплощают волю Вотана; *Вельзунги*, самым значительным потомком которых был Зигфрид, — *его* дети; смелая идея противопоставить сильный меч земному золоту, так чтобы господствовать над миром, не отрекаясь от любви, — это *его* идея, он терпит поражение, поскольку прикоснулся к кольцу и «из жадности завладел золотом». Мы видим, как искусство проникает в глубины души, проклятие заключается не в нескольких словах о золоте, высказанных Альберихом, но в том, что сам благородный Вотан жаждал золота — хотя бы и недолго — и проклятие почит с этого времени на всем, что происходит от него:

Was ich liebe, muss ich verlassen,
morden, was je ich minne!

Разрушение Вотана создано не внешним влиянием, интеллектуально и морально он выше всех живых существ, «вечно все вещи подвластны сильному хозяину копья». В борьбе, расколовшей его душу, в противоречии между его желанием властвовать и его стремлением любить до глубины души заключена причина его неизбежного разрушения. Его характер *сверхчеловеческого* существа позволяет поэту сообщить его падению богатство трагедии, напоминающей, как и предви-

дел Гердер, трагедию «Илиады». Одно поколение за другим приходит и уходит, каждое из них, все более благородное и самоотверженное, пробуждает в его сердце новую надежду. Его мечты о господстве превращаются в унылое отчаяние после смерти Зигмунда, но перед Зигфридом он отступает добровольно и радостно:

Was in des Zwiespalts wildem Schmerze
Verzweifelnd einst ich beschloss
froh und freudig
führ ich frei es nun aus:
weiht' ich in wütendem Ekel
des Niblungen Neid schon die Welt,
dem herrlichsten Wälsung
Weis' ich mein Erbe nun an!¹

Но чем более великим становится Вотан, чем более чистым — его сердце, чем более возвышенными — его мысли, тем более трагической — его судьба, тем более невыносимым — лежащее на нем проклятие:

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.²

Зигфрид ломает копье Вотана, «опору мира», залог его власти, надвое, а пробужденная Брунгильда отказывается «совершить подвиг, очищающий мир», снять кольцо с пальца Зигфрида и вернуть его дочерям Рейна, она не думает о своем отце и о его страдании; страстная любовь переполняет ее сердце:

Himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,

¹ То, чему в дикой печали моего отчаяния

Я однажды предопределен,

Теперь я переносу свободно,

Радостно и бодро.

От ярости и отвращения

Я отдал мир ненавистным Нибелунгам,

Теперь я передаю свое наследство славному Вельзунгу! (нем.).

² Ибо на земле месть настигает всех виновных (нем.).

Jauchzen der Liebe
jagt es davon!¹

И теперь, лишившись всех сил, всех надежд,

auf hehrem Sitze
stumm und ernst,²

Бог взирает на мирские события в то время, как они устремляются в прошлое, и видит, как высочайшие и самые священные отпрыски его «мысли» — Зигфрид и Брунгильда — обречены на разрушение и жестокую смерть после несказанных страданий.

С высот Валгаллы Бог видит не что иное, как «главную кульминацию», которую в первом наброске Вагнер назвал «Смертью Зигфрида», но которую теперь, когда она стала завершающей кульминацией трагедии, разыгрывающейся в сердце Вотана, он называет «Гибелью богов». Теперь Вотан уже не появляется на сцене, но Норны рассказывают нам о нем и появляется его посланник Вальтраут; музыка, какой бы неотделимо связанной с Вотаном она ни была на протяжении предшествующих драм (из которых приходят все главные темы), теперь приобретает власть, острую определенность, ни с чем в мире не сравнимую и заставляющую нас чувствовать себя так, будто мы видели события глазами Вотана с начала «Сумерек богов»:

O heilige Götter,
hehre Geschlechter!
weidet eu'r Aug'
an dem weihvollen Paar!³

до того момента, когда Брунгильда, стоя над телом Зигфрида, поднимает свои очи горе:

¹ Небесное знание бушует во мне,
Восторг любви его уносит прочь! (нем.).

² На священном троне
Молчаливый и серьезный (нем.).

³ О священный род святых богов,
Позвольте своим глазам
Радоваться благословенной паре! (нем.).

O ihr, der Eide
heilige Hüter!
lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Lied:
erschaut eu're ewige Schuld!
Meine Klage hör'
du hehr'ster Gott!
Durch seine tapferste That,
dir so tauglich erwünscht,
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt.¹

Драма начинается с того, что Вотан грезит о

Mannes Ehre,
ewige Macht²
(он шепчет слова во сне).

И заканчивается посланием тоски:

Ruhe! Ruhe! du Gott.³

Читателей, желающих более подробно исследовать течение действия и рассмотреть музыку и ее отношение к действию, я отсылаю к моему сочинению «Драма Вагнера». Здесь я вынужденно ограничился попыткой объяснить, как Вагнер в «Кольце Нибелунга» расширил возможности драматического действия таким способом, о котором ранее никто и не помышлял. Эта сила была обретена обращением к «богатству музыкального выражения»; кто, кроме музыканта, счел бы возмож-

¹ О вы, святые хранители клятв,
Обратите свой взор на полноту моей печали,
Узрите вашу вечную вину!
Услышь мою жалобу ты, ужасный Бог!
Свершившего подвиг, такой желанный для тебя,
Героя ты обрек на темное царство разрушения (нем.).

² Честь человечества,
Вечная сила (нем.).

³ Покойся! Покойся! Ты Бог (нем.).

ным сочинить великую трагедию, в которой герой, играющий во всех сценах с первой по последнюю, вообще не появляется на сцене, как в «Гибели богов»? Перед лицом такого подвига мы должны признать человека, увеличившего силу музыки этим способом, одним из сильнейших когда-либо писавших поэтов.

«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»

Любовь — это конечная цель
мировой истории — единство уни-
версума.

Новалис

Как бы ни отличались друг от друга «Мейстерзингеры» и «Кольцо Нибелунга», они обладают общим свойством — в них участвует значительное число героев. Но музыка взывает к простоте, разнообразие ослабляет ее силу выражения и развития; какой бы сложной ни была полифония, в каждый отдельный момент она одна и не поддается анализу. Можно увеличивать радиус окружностей, проводимых вокруг заданного центра; композитор должен, как выражается Вагнер, «сгущенный момент развить до высшей полноты его чувственного содержания»^{1*} (Опера и драма, IV, 174), а одна точка может, как мы видели в «Кольце», приводить к другой, принося с собой новую и остро определенную индивидуальность, как говорится, один круг внутри другого, но должно также всегда быть единство, один-единственный «сгущенный момент», признанный центр всего. Таково обязательное условие обретения формы музыкой (с. 313—314 наст. изд.). Чем более разнообразна картина на сцене, тем более определенно следует выражать это единство. В тех двух работах, которые мы рассмотрели, главный пункт помещен в самое сердце, в одном случае — в сердце Ганса Сакса, в другом — в сердце Вотана, тогда как музыка рассеивается на все произведение, как солнце рассеивает свои

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 432.

лучи на весь свет. В «Парсифале», где герои тоже многочисленны, «сокровенный центр» располагается, как мы еще увидим, не в каком-то индивидуе, но в Святом Граале, символе божественного Милосердия. В «Тристане и Изольде» упрощение требуется, потому что музыка используется иначе; вне всякого сомнения, поэт был вынужден принять этот новый способ обращения со своим предметом. В «Тристане» невозможно отделить центральную точку от ее непосредственного окружения; с самого начала все драматические моменты собираются в одно действие, которое расширяет свою сферу, пока оно не «поглощается волнами дыхания мира».¹ Это простое действие развивается из внутренней необходимости, и внешние обстоятельства никоим образом не способны на него повлиять. Число героев, соответственно, сведено к минимуму, и, что еще более важно, само действие, которое Вагнер обнаружил в очень запутанной форме, сведено к простейшим чертам. На первом плане двое — Тристан и Изольда, сразу за ними — Курвенал и Брангена, которые немногим более чем символы мужской и женской верности; выше них, но на еще большем отдалении, находится король Марк; едва различимые на фоне зеленого леса или далекого морского горизонта, появляются пастух, молодой моряк и Мелот; вот и все. Но, может быть, есть и еще один главный герой: фрау Минна.² На протяжении всей драмы не сказано ни слова, которое не имело бы отношения к любви. Изольда и Тристан представляют нам свою любовную трагедию в трех важнейших моментах, как только внешний мир бесцеремонно вмешивается в их дела, действие прекращается. То же самое верно и относительно всех остальных: юный моряк поет в начале первого действия о своей «ирландской девушке, его дикой, его любимой деве»; пастух задает только один, но

¹ Последние слова Изольды.

² Фрау Минна, воплощение любви, хорошо знакомый персонаж в эпосе Средних веков. Это — немецкая Венера, но сценическая, аллегория во плоти и крови (Венера или фрау Хольда), идея, которая становится менее абстрактной (см.: *Grimm J. Deutsche Myth.* 4. Aufl. Berlin: F. Dümmler, 1875—1878. I, 48; II, 744).

любовный вопрос «Что случилось с нашим господином?». Любовь превращает Мелота в предателя; Курвенал и Брангена — это воплощения верности, самой благородной формы любви, и их судьба сопровождает трагедию любви; в большом сердце Марка любовь к его самому близкому другу Тристану, которого он ценит как родного сына, борется с любовью к «чудесной благоуханной женщине» Изольде, которой он обязан своему другу. А теперь: заметили простоту действия, простоту истории трагической любви Тристана и Изольды? В самом начале Изольда рассказывает всю историю в четырех словах:

Mir erkoren,
mir verloren!¹

Это старая трагедия безнадежной любви, сведенная здесь к такой простой и такой общей, чисто человеческой, сущности, рассмотреть которую не отважились ни Шекспир в «Ромео и Джульетте», ни Готфрид Страсбургский в стихотворном романе, и в то же время насыщенная полнотой выражения, достижимой только в музыке. Это чудесное усиление выражения стало возможным только благодаря великому, классическому упрощению действия, так что драматург в первую очередь приобрел необходимое внешнее условие, а именно пространство, но прежде всего он приобрел «в драматическом сочинении... эквивалент для симфонической формы»^{2*} (VII, 169). Я теперь попытаюсь показать в кратком очерке, насколько строго построено это произведение на чисто человеческом — а потому музыкальном — ядре «*Mir erkoren, mir verloren*».

В первом действии Тристан везет Изольду (предназначенную ему фрау Минной) королю Марку, с которым она должна обручиться; она должна бы стать невестой Тристана, но еще до того, как наступит вечер, она уже будет принадлежать другому. Изольда решает умереть и призывает Тристана выпить кубок яда — *глоток смерти* — вместе с ней. Смерть отворяет

¹ Мне предназначенный, мною утраченный! (нем.).

^{2*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 531.

им уста; как могут лгать герои перед лицом смерти? Они бро-
саются в объятия друг друга:

Du mir verloren?
Du mich verstossen?¹

Но Брангена совершила подвиг:

Thör'ger Treue
trugvolles Werk.²

Она подменила напиток. Корабль прибывает на побережье
Корнуолла, царственный жених явился приветствовать невесту;
любовники не умерли:

wie sie da hofften
ganz zu genesen,
da ward der sehrendste
Zauber erlesen.³

Едва не объединившись в смерти, они снова безвозвратно потеряны друг для друга. Второе действие начинается с вынужденного разделения любовников. Факел перед покоями Изольды — знак Тристану не приходить; тщетно Брангена, предвидящая предательство, умоляет ее оставить факел «хотя бы на сегодня». Изольда хватает его:

Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!⁴

¹ Ты для меня потерян?
Ты меня отвергаешь? (нем.)

² Глупой верности
Несчастный обман (нем.).

³ Прежде чем они пришли в себя,
Всепоглощающие чары уже овладели ими (нем.).

⁴ Факел?
Да будь он даже светом моей жизни,
Я погасила бы его,
Смеясь! (нем.).

Тристан вбегает; снова они обнимают друг друга:

War sie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böse
Tag dir vor?¹

Теперь они могут высказать свою «глубокую тайну» не так поспешно, как на борту корабля; для них наступает долгая «ночь любви»:

Verloschen nun
die letzte Leuchte,
was wir dachten,
was uns däuchte.²

Охваченные вновь вернувшимся бредом сна без пробуждения, они шепчут друг другу:

So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End'
ohn' Erwachen,
ohne Bangen
namenlos
in Lieb' umfängen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben.³

¹ Разве не твоя та,
Что выбрала тебя?
Что злой день тебе предложит? (нем.)

² Погас теперь последний свет:
О нем мы думали,
Он померещился нам (нем.).

³ Итак,
Теперь мы умерли,
И не разделены,
Даже едины,
Без конца,
Без пробуждения,
Без страха,

И снова они обмануты: «день не принес смерти», и даже «ночь не продлилась вечно». Их страстная мольба:

Nun banne das Bangen
holder Tod,
sehrend verlangter
Liebes-Tod!¹

не была услышана. Во второй раз «счастье, полное обмана», посмеялось над ними, еще раз они преданы «призракам дневным». Тристан, «самый правдивый среди правдивых»,² пал на землю, сраженный рукой предателя Мелота; что соединила *фрау Минна*, вновь разделено миром. Но «фрау Минне подчиняются и жизнь и смерть». Те, кого она соединила, должны объединиться, даже если они обречены на смерть. Больной Тристан уже слышит, как «врата смерти открываются перед ним», но от «блаженного ужаса смерти» он еще раз пробуждается к свету дня:

sie zu suchen,
sie zu sehen,
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt.³

Хранимые безымянной любовью,
Принадлежащие только друг другу,
Мы будем жить только ради любви (нем.).

¹ Так прогони же наши страхи,
Добрая смерть,
Ты, смерть-в-любви,
К которой мы стремимся страстно! (нем.).

² Так его и в самом деле зовет король Марк, подобно тому как Брунгильда говорит о Зигфриде: «Чистейшим был меня предавший».

³ Ее искать,
Ее видеть,
Ее найти,
Потерять,
Раствориться лишь в ней одной,
Вот что дано Тристану (нем.).

Из-за моря спешит к нему Изольда — «поистине с Тристаном умереть», — но теперь она снова теряет его в тот самый миг, когда думала, что полностью обладает им; снова она обманута:

um dieses einz'ge
ewig-kurze
letzte welten-Glück.¹

Тристан иступленно радуется появлению Изольды, его рана вскрывается, когда она входит, он замертво падает в ее объятия. Их судьба свершилась, больше она не «мечется беспокойно с заката до рассвета, представляя, как солнце усладит свой взор их страданиями». Окружающие видят только мертвое тело Тристана, но Изольда видит его мягко приоткрытые глаза, она видит его «еще более сильным, освещенным звездами, поднимающимся ввысь», вместе с дыханием с его уст слышится мелодия:

Wonne klagend
Alles sagend
mild versöhnend,²

и она замертво падает на землю.

К этой простой форме сведена история Тристана и Изольды, история, которая ранее была нам доступна в виде таких объемистых старофранцузских и старонемецких романов, как поэма Готфрида Страсбургского с ее двадцатью тысячами строф. Приведенную выше историю вплоть до любовного зелья Готфрид рассказывает в одиннадцати тысячах строфах, Вагнер — в шестидесяти! Строгая простота действия в драме Вагнера резко контрастирует со сложными интригами и приключениями, занимающими большую часть любой другой версии. Я часто недоумеваю, что могут иметь в виду те, кто

¹ Этим одним
Слишком коротким
Последним земным счастьем (нем.).

² Радостный стон,
Высказывающий все
И нежно примиряющий (нем.).

называет поэму Готфрида Страсбургского источником вагнеровского «Тристана». Самое большее, что можно сказать — у Готфрида Страсбургского он позаимствовал *обрамление*. Как я объяснил в своем трактате «Вагнеровская драма», Вагнер предпочитал выбирать легенды и легендарных героев, потому что считал, что они хорошо приспособлены для процесса упрощения. Но нелепо называть Готфрида Страсбургского или Вольфрама фон Эшенбаха *источниками* Вагнера, как если бы Вагнер не сделал ничего особенного, попросту обработав их поэмы для постановки на сцене. В поэме Готфрида, например, отсутствует один из важнейших моментов — обоснование на деле всего действия — то, что Тристан и Изольда любят друг друга с самого начала и предназначены друг другу Богом; по его словам, их любовь — не что иное, как следствие любовного напитка, который они выпивают почти случайно, вследствие чего она приобретает неприятный привкус патологии. Конечно, действительно фундаментальному мотиву вагнеровской драмы, из которого все и вырастает, мотиву *глотка смерти*, здесь места нет. Много прекрасных подробностей, отсутствующих у Готфрида, можно было бы найти во французской версии, например только что упомянутую подробность о любви героя и героини с момента их первой встречи. Мать Изольды приготовила любовный напиток, поскольку увидела их возрастающую любовь друг к другу, она намеревается дать его Изольде и королю Марку и хочет при его помощи устранить дурные последствия страсти Изольды к Тристану. Познания Вагнера в этой области литературы были глубже, чем познания многих профессиональных исследователей, возможно и даже вероятно, что ему пригодилась не одна подсказка французской версии.¹ Но глоток смерти, становящийся для «Тристана» тем же, чем проклятие любви было для «Нибелунгов», вообще отсутствует во французской версии, введение его — нечто большее, чем новая черта, она придает полностью новое значение

¹ См.: Chamberlain H. S. Notes sur Tristan et Isolde // Revue Wagnérienne. 1888. P. 232 et seq.

всему рассказу. Глоток смерти — средство, используя которое, Вагнер вкладывает все действие вовнутрь, в самую глубину сердец Тристана и Изольды, так что он сам говорит: «Жизнь и смерть, значение и бытие внешнего мира находятся здесь в зависимости только от глубоких душевных побуждений»^{1*} (VII, 164). Как в «Мейстерзингерах» и «Кольце Нибелунга», так и здесь «действие развивается постольку, поскольку оно начинается изнутри» (см.: Там же, 287, 299). Еще одно наблюдение весьма выпукло покажет фундаментальное различие между поэмой Вагнера и всеми другими версиями легенды о Тристане, и в то же время поможет нам понять поэтическое совершенство произведения Вагнера.

Какую жалкую роль играет несчастный Марк во всех ранних версиях! Он — всеобщее посмешище, как полицейский в пантомиме! А что сказать о Тристане, который причаливает корабль к острову, чтобы провести недели чувственных наслаждений с Изольдой, а затем, даже не краснея, передать ее как невесту своему дяде? Или об Изольде, которая посылает Брангену занять ее место в свадебных покоях, а на следующее утро убивает в лесу свою верную служанку, чтобы та не проболталась. А затем бесконечные интриги, в которых высочайшее искусство хитрости поставлено на службу ненасытному аппетиту любовников! Невозможно отрицать, что Готфрид преуспел в создании поэмы чарующей красоты из этих материалов, но, если не рассматривать очарование описаний и непревзойденную красоту языка, нам придется признать, что его Тристан и его Изольда так же ничтожны, как король Марк и карлик Мелот. И *это* называют «источником» самого возвышенного, самого благородного, самого чистого гимна любви из всех, которые когда-либо пел человек!² Да нет же, его источники —

^{1*} Вагнер Р. Музыка будущего. С. 526.

² Катюль Мендес, французский поэт и критик, пишет о «Тристане» Вагнера: «C'est le plus miraculeux drame d'amour qui ait été écrit par un être humain [это самая чудесная любовная драма, когда-либо написанная человеком (фр.). — С. Н.]]» (Revue de Paris. Vol. I. P. 197).

повсюду! В декабре 1854 года Вагнер пишет Листу: «Поскольку в своей жизни я не ведал, что такое настоящее счастье в любви, я намереваюсь воздвигнуть памятник в честь этого самого любимого моего мечтания; с начала и до конца будет он насыщен любовью. Я создал план „Тристана и Изольды“ в голове, это простейший, и в то же время самый бескомпромиссный музыкальный замысел; черный флаг, которым размахивают в самом конце его, следует поднять и надо мной, когда я лягу умирать». Стремление к любви и стремление к смерти в его собственной груди — *таков* источник «Тристана и Изольды» Вагнера. «Древние представляли Эроса гением смерти с опущенным факелом в руке», — однажды сказал Вагнер другу, проиграв ему отрывки из «Тристана».¹ Желание смерти играет важную роль в произведениях Вагнера; об одном лишь молится Голландец:

Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!²

Тангейзер восклицает, освобождаясь от объятий богини любви:

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt e shin zum Tod!³

Ему вторит Вотан:

Eines nur will ich noch,
das Ende, das Ende!⁴

¹ См.: «Пятнадцать писем Рихарда Вагнера с воспоминаниями» Вилле.

² Возьми, небытие, меня! (нем.). Цит. по: Вагнер Р. Риенци. Летучий голландец. Тангейзер. С. 95.

³ Душа стремится в битву!
Что счастье и покой?
Пусть будет то, что будет,
Хоть смерть ждет впереди! (нем.).

Цит. по: Там же. С. 146.

⁴ Одного лишь хочу я —
Конца, конца! (нем.).

Это стремление хорошо заметно во многих местах «Нибелунгов» и такова в «Парсифале» мольба Амфортаса:

Tod! — Sterben!
Einzige Gnade!¹

и Кундри:

Schlaf! — Schlaf!
tiefer Schlaf! — Tod.²

С другой стороны, настоящая драма стремления к любви — «Лоэнгрин»; уже здесь Вагнер понимает свой предмет так, как его мог понять только музыкант, поскольку характерной чертой его становится то, что какие бы то ни было внешние препятствия на пути к любви отсутствуют, и счастье влюбленных зависит от внутреннего душевного состояния, именно счастье,

Das sich uns nur durch Glauben giebt!³

В «Тристане и Изольде» стремление к любви и стремление к смерти, так часто описывавшиеся Вагнером, соединены воедино: «Стремление, стремление, неутолимое; желание вечно новое — томление и жажда; одно освобождение: смерть, разрушение, вечный сон!». Так сам Вагнер описывает свою драму «Тристан» (Е, 102), а о ее завершении он говорит: «Именно восторг смерти, прекращения существования, последнего освобождения в этом чудесном царстве, от которого мы удалились настолько далеко, когда желали войти в него при помощи бурного насилия. Мы назовем это смертью? Или это чудесный мир ночи, из которого, как гласит легенда, выросли плющ и лоза, вечно обнимающиеся на могиле Тристана и Изольды?».⁴ Плющ

¹ Смерть! — Умереть!
Единственная милость! (нем.).

² Сон! Сон!
Глубокий сон! — Смерть (нем.).

³ Которое мы обретаем только верой (нем.).

⁴ Эту прекрасную легенду все еще рассказывают в Афганистане. Дуркхани заставили выйти замуж за вождя чужого племени, а не за человека, которого она любила, Адам-хана. Ее единственным утешением

и лоза — символы не только Тристана и Изольды, но также и двойственного стремления к любви и смерти. Как ясно представляет нам это Вагнер!

Первоначально Тристан жил в Ирландии, он видел Изольду, но не осмеливался поднять взгляд и посмотреть на королевскую дочь:

Was mir das Auge
so entzückte,
mein Herze tief
zur Erde drückte:
im lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?¹

Но позже, когда его дядя король Марк решил жениться, он хвалит Изольду как «самую прекрасную королевскую невесту на земле»:

Was mir so rühmlich
schien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer,²

стало уединение в саду, где она посадила рядом два прекрасных цветка, один представлял Адама, другой — Дуркхани. Но однажды она увидела, что цветок Адама внезапно завял, и в этот момент перед ней предстал ее муж с окровавленным мечом в руке и сказал ей, что это кровь ее любовника, она упала замертво рядом с поникшим цветком. Адам не умер, он был только ранен, узнав о ее смерти, он произносит лишь одно слово: «Дуркхани!» и умирает. Их зарывают в землю далеко друг от друга, но *любовь сильнее смерти*, их больше не найти там, где их похоронили; под тем местом, где однажды цвели два цветка, Адам и Дуркхани, там они и лежат вместе; растения выросли в большие и прекрасные деревья, они обвили свои корни вокруг тел любовников, а их ветви перепутались, отбрасывая тень на могилу (см.: *Darmesteter J. Chants populaires des Afghans*. P. 117).

¹ Что, столь восхитившее мой глаз,
Придавило мое сердце к земле.
При ясном свете дня,
Как может Изольда стать моей? (нем.).

² Что кажется мне
Такой прославленной и благородной,
Я заявляю это громко всему свету (нем.).

ничего не ведая о «картине, замкнутой в его сердце», не мечтая о том, что «без его ведома пробудилось в нем», он вернулся в Ирландию сватать невесту для короля. Но теперь «привлекательное дневное зрелище» изгнано любовью: Тристан любит Изольду и знает об этом, его долгом поэтому становится избегать ее и он пренебрегает тем преклонением, которое она вызывает в нем качестве его возлюбленной. Изольда чувствует себя обманутой и преданной: Тристан, ее возлюбленный, сватает ее для другого, она *никогда* не будет принадлежать другому. Она решает умереть и взять с собой Тристана «в ночь», отчасти из мести, поскольку она ненавидит его или думает, что ненавидит:

dort, wo ihn Liebe
heiss umfasste,
im tiefsten Herzen
hell ich hasste!¹

Но поистине она чувствует, она *знает*, что он любит ее, и она хочет в смерти соединиться с ним. Когда Тристан понимает, что чаша утешения, которую предлагает ему Изольда, это чаша с ядом, он с радостью принимает ее:

In deiner Hand
den süßen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiss
zeigte, was mir
die Sühne verhiess:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.²

¹ Где горячая любовь окружала его,
Там, в глубине своего сердца,
Я ненавижу его! (нем.).

² Когда я знал сладостную смерть,
Которую предложила мне твоя рука,
Когда я уверенно чувствовал,

Эти герои Вагнера, Изольда и Тристан, ни минуты не сомневались в том, что, если они любят друг друга, *они должны умереть*. Мысль о бесчестье не находит себе укромного местечка в их сердцах, их стремление к любви принимает и может принять единственно возможную форму стремления к смерти. В наши дни честь считают условностью, Тристан Вагнера думает иначе, для него честь — внутренний, непреложный закон Божий, и поскольку он из рук Изольды получает глоток смерти, он гордо восклицает:

Tristan's Ehre
höchste Treu'!¹

Король Марк — человек того же склада. Хитрый предатель Мелот и в самом деле «наполнил подозрением честное сердце», но Марк чувствует себя пристыженным:

dass ich nun Heimlich
in dunkler Nacht
den Freund lauschend beschleiche.²

Никого из них он не обвиняет в покушении на его честь: ни Тристана, «вернейшего из верных», ни Изольду:

der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunsch
ehrfurcht-scheu entsagte.³

Глубокие переживания затрагивают его благородное сердце, и он спрашивает, какова «неизмеримая, страшная, тайная причина» их

Что было обещано утешением,
Тогда мрачной ночи сила пробудилась во мне,
Мой день тогда исполнился (нем.).

¹ Честь Тристана —
Высочайшая верность! (нем.).

² Чтобы стал я тайно красть
У друга в ночной мгле! (нем.).

³ К которой я никогда не осмелюсь подойти,
Которую я хочу воспринимать
С благоговением и почтением (нем.).

общих страданий. Позднее, когда он думает, что нашел причину, он, «храня высочайшую веру в друга», спешит в Кареол, чтобы сочетать Тристана браком с женой, избранной для него Небом.

В таком случае Вагнер не просто заимствовал готовую историю, а затем упростил ее и приспособил для постановки в виде музыкальной драмы, — он написал совершенно новую поэму, значительно превосходящую его предшественников как в том, что касается поэтической идеи, так и в том, что касается замысла и воплощения индивидуальных характеров. Он рисовал любовь самыми яркими красками, даже не обращаясь к ее чувственной стороне. Из третьего действия «Зигфрида» (к ужасу всех лицемеров!) мы знаем, как мог он представить дикие *восторги* чувственной страсти, когда он к этому стремился: каждая фаза любви находит свое выражение в его произведениях, от целомудренной нежности сцены свадьбы в «Лоэнгрине» до страстных объятий Зигмунда и Зиглинды. Здесь, в «Тристане», мы находим, как говорится, апофеоз любви в смерти. Я сказал, что жажда смерти — поэтическое изобретение Вагнера: *Liebestod*, или смерть от любви, в ее истинном смысле появляется и могла появиться только в его творчестве. В других поэмах влюбленные предаются похоти на протяжении многих лет; Тристан изгнан, поступает на службу иностранного монарха и умирает от раны, полученной в битве, где он сражался, защищая интересы нанимателя; единственная его добродетель — верность возлюбленной. Но у героев Вагнера любовь не может, как мы видели, принять никакой иной формы, кроме стремления к смерти. Будь они бесчестными, или если бы их совесть могла принять тайный брак, как совесть шекспировских Ромео и Джульетты (смерть которых произошла в результате ошибки!), смерть была бы для них самым ужасным из всех ужасов — концом их любви, но для *этой* Изольды и *этого* Тристана смерть — единственное, что может предложить им мир чувств. Даже герои не могут жить в открытом восстании против законов чувств, которым мы все подчиняемся, тем менее они способны погрешить против закона внутри самих себя: Изольда не может отдаться чужаку, которого она не любит,

«Тристан, герой» не может обмануть доверие своего друга; их любовь иного рода, а потому они должны умереть. Только истинный герой переживает Liebestod.

Я должен здесь остановиться, чтобы обмолвиться словечком о философии Шопенгауэра, которую, как предполагается, Вагнер — «пренебрегая всеми законами искусства» — воплотил в драме «Тристан». На деле, Вагнер говорит: «мысль — высочайшая способность человека искусства»; все его работы полны мыслей, и было бы интересно показать при помощи его драм, как, когда на помощь призывают музыку, мысль уже больше не обращается к одному лишь разуму, как в словесной драме, но, как говорится, вступает в мир чувства и становится материалом искусства. Такая мысль резко отличается от философской мысли, и ее никоим образом нельзя толковать как мысль философскую. И если мы рассмотрим «Тристана и Изольду» чуть более пристально, и стремление к любви, и стремление к смерти окажутся эмоциями, прямо противоположными этике Шопенгауэра, поскольку и в той и в другой очень ясно выражено утверждение воли. Каждый, кто разумно следит за драмой, почувствует в собственном сердце, что души ее героев стремятся к смерти! Для них смерть и любовь — что брат и сестра, Зигмунд и Зиглинда. Это не философия, это глубочайшая, самая истинная поэзия, и понять ее может никак не разум, но одно лишь сердце. И когда Тристан говорит о себе:

In des Tages eitlen Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen, —
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wohne ihm lacht!¹

¹ В тщете дневных иллюзий

Одно стремление все еще влечет к святой ночи,

Единственно в ней вечная,

Истинная радость любви

Только и ожидает его (нем.).

И когда их голоса сливаются в душераздирающей, я бы сказал, священной молитве:

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergessen,
dass ich liebe;
nimm mich auf
in deinem Schoss,
lose von
der Welt mich los!¹

можно преклонить колена и молиться с ними! Конечно же, здесь нет ни пессимизма, ни оптимизма, но просто любовь, которую знавали немногие из нас, и стремление к смерти, к ангелу, который так часто раскрывает над нами свои очищающие крыла.

Каким бы ошибочным ни было стремление найти философию или философские влияния в «Тристане и Изольде», его можно проследить вплоть до наблюдения, которое само по себе совершенно верно и из которого мы можем вывести очень важный урок по отношению к новой драме и к одной из ее возможных форм. Мышление на самом деле в «Тристане» не занимает положение более важное, чем в других пьесах Вагнера, но оно появляется в такой форме, которая на первый взгляд кажется более абстрактной. Насколько сильно теоретик драмы озадачит и запутает самого себя, если будет искать объяснения этого обстоятельства в некоторой предположительно философской тенденции! Если вместо этого мы станем искать художественные причины, которые привели к нему, мы обречем более глубокое прозрение природы словесно-звуковой драмы.

¹ О, пади на нас,
Ночь любви,
Дай мне забыть,
Что я жил,
Возьми меня в свой цвет,
Освободи меня от мира! (нем.).

Шиллер сказал, что музыка должна стать формой; Вагнер ответил, что она может стать формой только в драме (с. 314 наст. изд.). Для того чтобы внести это в сознание моих читателей, не повторяя то, что я уже сказал, я снова обращусь к автору, которого я так часто цитировал раньше — к Иоганну Готфриду Гердеру, этот отрывок исключительно важен: «Говорят, что музыка с этого времени разлучена с поэзией и пребывает в своем собственном царстве? Воистину опасное отделение для рода человеческого! Музыка без слов возвращает нас в темную область идей, она пробуждает чувства, у каждого свои, дремлющие в сердце, которые не находят ни выхода, ни указателя для выхода из потоков искусственных мирских звуков. Нашей нежной, чувствительной и тонко восприимчивой натуре нужны все чувства, которые дал нам Бог, она не может обходиться без одного и доверяться другому, поскольку одним лишь применением *всех* чувств и органов можно добиться того, чтобы загорелся факел жизни и чтобы засияли его лучи. Принимая во внимание, что глаз — самый холодный, самый внешний и поверхностный орган чувств, он все же самый быстрый, самый понятливый и самый ясный из них... Ухо глубокое, выразительное, напряженно эмоциональное, но также и очень поверхностное. Его колебания незаметны, неисчислимы и подчиняют душу сладостной магии, но ни к чему не приводят. Может ли муза сохранить нас от такой простой поэзии уха, когда глаз не исправляет его формы и их меру».¹ Вы видите, как хорошо взгляды Гердера согласуются со взглядами Вагнера и с его определением драмы как «действий музыки, ставших видимыми» (IX, 364). Несколько раз, особенно говоря о «Лоэнгрине» (с. 399 наст. изд.), я привлекал внимание к элементу видимости, способности обращаться к глазу в драмах Вагнера. Поскольку *слово* теряет значение средства сообщения, поскольку интриги и борьба с ними и все театральное действие сведены к минимуму, позволяя развить в высочайшей степени един-

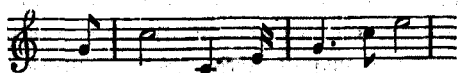
¹ Gerder J. G. Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste. Abt. 33.

ственное главное действие пьесы, возрастает значение роли, отведенной глазу. В словесной драме глаз все больше и больше становится слугой разума, он смотрит на губы говорящего и тщательно следит за его действиями; в звуковой драме глаз — орган искусства, он принимает участие в действии благодаря существенной роли, которую играет немой жест. В разговорной драме глаз теряет власть, здесь он снова обретает прежнее положение. Соответственно, название «словесно-звуковая драма» недостаточно, поскольку оно не учитывает важную роль, сыгранную чувством зрения. Конечно, партия глаза значительно меняется в разных произведениях. «Нибелунги», например, это в первую очередь драма для глаза: каким бы сложным ни было действие, оно все происходит у нас на глазах, и даже когда герой, Вотан, уже более не появляется на сцене, глаз посредничает между ним и нами, поскольку мы видим то, что видит он. В «Тристане и Изольде», где один из героев или оба все время у нас на глазах, где внутреннее действие только проецируется на внешний мир, переданный самым общим образом, и соответственно мало что нужно *видеть*, картина играет существенно иную роль. Сравнение этих двух произведений, «Кольца» и «Тристана», сослужит нам службу, позволит сформулировать совершенно ясные идеи в этом важном вопросе и показать различные способы, которыми можно использовать мысль в качестве материала искусства.

Конечно, зритель *видит* в «Кольце» столь же величественное, столь же впечатляющее, я почти готов сказать, столь же важное, как и то, что *слышит*. Похищение золота Рейна, кража кольца, борьба между двумя гигантами за кольцо, вступление богов в Валгаллу, сцена между Зигмундом и Зиглиндой, полет Валькирий и «Feuerzauber»...^{1*} — конечно же, все это больше, чем «простая поэзия уха», против которой возвышает свой голос Гердер, это — «поэзия глаза». Но партия, сыгранная глазом, расширяется еще и за эти пределы, и она имеет такое же отношение к *жесту*, как и к сценической картине. Я приведу один

^{1*} Здесь: магический огонь (нем.).

пример из «Золота Рейна»: Альберих произнес свое страшное проклятие над кольцом; Фазольт убит своим братом из-за золота; появилась Эрда, чтобы предупредить богов о «конце»; Вотан стоит, преисполненный благоговения, забота и страх сковали его чувства, он ничем не отвечает на ласки Фрики, он полностью погружен в себя; внезапно грозовые облака разгоняет ветер, показывая вновь отстроенный дворец богов, освещенный лучами вечернего солнца; взгляд Вотана на мгновение задерживается на нем, поскольку он заворожен его красотой; внезапно раздается ясная нота трубы:



Вотан берет лежащий на земле меч, и гордо держа его острием вверх восклицает:

So — grüss ich die Burg,
sicher vor Bang und Grau'n!¹

«So» — это мысль, которая в настоящее время находит и может найти выражение в жесте, и которая при посредстве жеста приобретает гораздо большее значение, чем если бы Вотан позволил себе — как он и сделал бы в разговорной драме — длинный монолог о мысли, которая вот только в это мгновение внезапным озарением явилась его уму. Зритель ни на миг не сомневается в значении этого «so!», жест говорит ему все, он значит: «Героизм против золота!» Развитие мысли отложено на потом, но в этом внезапном решении заключается вечная истина, источник всего, что Вотан мог бы и должен был бы добиться; именно это накладывает последний завершающий штрих и дополняет наше знание о характере героя. Это внутреннее движение души, из которого вырастает жест, внятно также и для слуха. «Одним лишь применением *всех* чувств и органов можно добиться того, чтобы загорелся факел жизни», — говорит

¹ Итак, приветствую я замок,
От страха и ужаса свободный! (нем.).

Гердер, и поистине воспламеняет его этот простой аккорд до мажор (с характерным тембром трубы), неразрывно связанный с жестом, которым душа Вотана открывается нам так же ясно, как душа Альбериха, когда он жадно держит золото обеими руками. В разных местах дальнейшего течения истории рода героев, когда Зигмунд болезненно горюет по мечу, когда сражается с драконом, слышатся те же самые звуки; тут не нужен никакой процесс рефлексивного синтеза, нам не нужно всякий раз вспоминать фигуру Вотана; жест определил эмоцию однажды и навсегда, соединил отдаленное с присутствующим так, как не смогла бы это сделать одна лишь музыка; единство музыки формально, здесь глаз «исправляет» (как говорит Гердер), а способность размышлять, «высочайшая функция человека искусства»,¹ с самого начала следует течению действия. И наконец, когда процессия с телом Зигфрида исчезает в поднимающемся с Рейна тумане, и усиленная и окруженная великолепием тонов тема вновь достигает наших ушей, мы знаем, что теперь великая мысль Вотана, его: «Итак, приветствую я замок!», похоронена. Один этот пример стоит многих. «Тристан и Изольда» в своем полном замысле вовсе не является такой *Schau-Spiel*,² как «Кольцо Нибелунга» или «Парсифаль». Место, сценический процесс едва ли вообще важны, Изольда протягивает яд своему любовнику в «комнате, напоминающей шатер», второе действие проходит в сумерках, а третье — в открытом дворе заброшенного замка; драма настолько полно сосредоточена внутри, внешний мир настолько теряет всякое значение для Тристана и Изольды, что обстановка вообще не важна.³ Правда, жест важнее, но лишь в двух случаях: в первом действии — поднесение кубка с ядом, во втором — тушение

¹ «Место подлинного искусства — в разуме» (Новалис).

² Буквально: «зрелищной пьесой».

³ Совершенно справедливо замечание Аппиа: «Dans Tristan la mise en scène doit se réduire à un minimum tel, qu'il ne saurait être question d'illusion [в „Тристане“ мизансцена сведена к такому минимуму, что сам вопрос об иллюзии не ставится (*фр.*) — С. Н.]» (*Appia A. La mise en scène du drame Wagnérien. P. 24*).

факела. Поразительное представление любовного желания желанием смерти, которое формирует все действие в этой драме, едва ли возможно передать символической пантомимой. Здесь глаз тоже не предоставляют его участи, мысль и слух помогают ему. В начале первого действия, пока она не протянула чашу с ядом, пока она видит Тристана только издалека, Изольда восклицает (в сопровождении пианиссимо аккордов духовых, позволяющих слышать каждое слово):^{1*}



В том месте из «Нибелунгов», которое я только что цитировал — «So, grüss ich die Burg!» — мысль еще не продумана и жест сказал все; однако здесь, в «Тристане», давно скрытая мысль додумана до конца, никакой жест не сопровождает слова, напротив, Изольда, глядя на Тристана, не может сдвинуться с места. Едва-едва, при слове «Haupt» она указывает на него, а при слове «Herz» — на себя. Рассудок занимает место глаза, мысль — место жеста.² Однако музыка закрепляет этот миг получения полного знания и начинает подлинное действие выразительной темой, которую я только что процитировал, позднее она остается неизменной, в первый раз, когда Тристан с последней решимостью подносит кубок к губам:

Vergessens güt'ger Trank
dich trink' ich sonder Wank,³

и снова, когда Изольда тушит факел оземь. И то и другое действие означают одно и то же: стремление к любви и смерти,

^{1*} Преданная смерти голова, преданное смерти сердце! (нем.).

² Нужно осторожно обращаться с формулами, но я думаю, что следующая формула в значительной степени истинна: «Кольцо Нибелунга»: видимость — жест; «Тристан»: постижимость — мысль.

³ Благой напиток забвения,

Я пью тебя,

Не дрогнув (нем.).

усиливающиеся и сливающиеся в едином всеохватном желании: «Преданная смерти голова! Преданное смерти сердце!».

Теперь мы можем осознать особый характер драмы «Тристан и Изольда» и то, почему именно мысль господствует здесь в этой особенной форме.

Глоток яда вызывает признание в любви, потушенный факел объединяет любовников в страстной молитве: «Освободи нас от мира! Избавь нас от страха, о добрая Смерть!». Смерть дает им возможность признаться друг другу в любви, а дар, который приносит им любовь, — это смерть:

bricht mein Blick sich
wohn'-erblendet
erbleicht die Welt
mit ihem Blenden.¹

Глаз, возможно, не может более участвовать в их жизни; они не солгали, сказав: «So starben wir» — «мы умерли»; для нашего чувственного мира они мертвы. Поэт больше ничего не может дать нам *увидеть*. Сам Вагнер говорит о «Тристане»: «В нем едва ли происходит хотя бы что-то, кроме музыки» (IX, 365). Да может ли быть что бы то ни было более ложное, художественно неоправданное, чем попытка приписывать философский ход мыслей таким людям, как они! *Вотан* был мыслителем, а вот *Изольду* лучше описать как женскую версию *Зигфрида*. Но музыка не может в одиночестве стоять на своем основании, она должна стать формой, а сделать это можно только если ее концепции исправлены и улучшены глазом. И по этой причине мысль (т. е. не прямое чувство) в «Тристане» выведена на сцену так, как ни в какой другой драме Вагнера. Достоин упоминания, как на протяжении второго и третьего действия мысль снова и снова возвращается к двум *картинам*, которые навязываются нам всеми средствами, имеющи-

¹ Когда взгляд затуманивается,
Восторг проходит,
Когда мир растворяется в невидящем взоре (нем.).

мися в распоряжении искусства, — к глотку смерти и потушенному факелу, к событиям, которые на самом деле произошли и были представлены в видимой форме. Естественная антитеза картин также представлена опять-таки в качестве видимых картин, а не понятий: ночи смерти противопоставлен день, потушенному факелу — свет солнца «с его лучами поверхностного удовольствия». Не так уж редко на самом деле мысль ускользает, язык уносится прочь на волнах эмоций, получающих определенное выражение в каждый момент в вечно текущем потоке музыки, и приходят туда, где слова почти теряют смысл, где они достигают невыразимого, немислимого, где, как справедливо замечает Вагнер, мысли невозможно выразить ясно, а можно только косноязычно бормотать (III, 127). Но глаз всегда исправляет, все указывает на картины, на видимое действие, которое уже происходило в прошлом. Разговор о смерти и дне, ночи и солнце не следует конструировать философски, но из него мы узнаем, как можно использовать такой материал в драме, как музыка все еще может оставаться самым мощным средством выражения, не делая необходимым «опасное отделение» музыки и поэзии, о котором говорил Гердер, не разлучая поэзию уха и формы глаза.

Эти заметки естественно привели бы нас к очень важному вопросу об отношении языка и музыки. Оно уже обсуждалось в общих словах в параграфе о художественных теориях Вагнера, но мы получим гораздо более полное понимание предмета на примере, и я не знаю ничего столь же обворожительного в произведениях Вагнера, как исследование его языка, под которым я не подразумеваю ни язык слов, ни язык звуков сами по себе, но, используя слова самого Вагнера, «творческий союз жестов, звуков и слов» (IV, 120). В особенности союз между словами и музыкой предлагает неисчерпаемое поле для художественных изобретений. В драмах Вагнера роль, которую играют музыка и слова в целостности выражения, меняется от случая к случаю. Он сам определил метод, к которому его привела художественная интуиция, совершенно ясно и всего в нескольких словах. «Лишь там, где музыка является самым

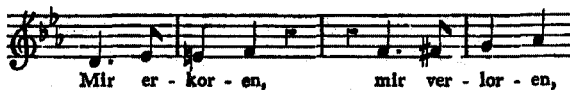
могучим средством, она будет широко применяться, там же, где необходим драматический диалог, она полностью подчинится ему; именно музыка обладает способностью, не умолкая совсем, так незаметно прилегать к словам, что ее будто бы и нет, в то время как она служит им поддержкой»^{1*} (III, 189). И, может быть, ни в каком другом произведении нет такого же богатого и разнообразного словесно-звукового языка, как в «Тристане и Изольде». В некоторых случаях язык слов, вне всякого сомнения, важнее всего для драматического выражения; много больше таких, когда мысль становится главным элементом и еще больше таких, когда музыка важнее всего, так что произносимые слова все больше и больше отступают на задний план, предоставляя музыке абсолютную власть «открывать все, о чем умолчали слова, поскольку открыть это может только звук». Но это еще далеко не все. В произведениях второй эпохи Вагнера язык слов сам представляет бесконечные усовершенствования конструкции, о которых и не мечтает беспечный читатель и которые совершенно непонятны одностороннему литератору; неспособному воспринимать ни органическую связь между словами и изменчивым музыкальным выражением, ни то, как целое определяют драматические требования момента. В «Тристане» можно найти отрывки, в которых, например, аллитерация появилась бы самым естественным образом, но ее намеренно избегают, для того чтобы отказаться от какой бы то ни было языковой грубости; рифмы многочисленны, часто рифмованы все строфы, используются женские рифмы, придающие самому языку музыкальное звучание. В других местах опять-таки последняя рифма заменена ассонансом или аллитерацией, но применение их значительно варьируется от осторожного применения аллитерации, например в речи Марка, до таких моментов драматического напряжения, как «Sühne-eid», или «клятвы искупления» Тристана (в тот миг, когда он готов выпить яд), где «всеобъединяющая сила аллитерации» приобретает полную власть.

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 246.

Иногда мы находим только ассонанс в отсутствие рифмы или аллитерации.

Очевидно, если придется заниматься таким исследованием, его следует проводить детально, рассматривая множество тщательно подобранных примеров, для которых объема моей книги явно недостаточно. Я несколько раз намекнул на возможность — и не более того — такого исследования, специально обращаясь к «Тристану и Изольде» в моей «Вагнеровской драме».¹ Некоторые удачные замечания о языке «Тристана» можно найти в книге Франца Мюллера «Tristanbuch» (1865, с. 177 и сл.), но, к несчастью, язык слов здесь рассматривается отдельно от языка звуков, а это ни к какому полезному результату привести не может. Поэтому я ограничусь тем, что приведу два примера самого простого отношения между словом и звуком.

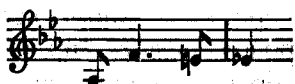
Я уже отмечал, что вся драма «Тристана» содержится в словах: «Mir erkoren, mir verloren!». Они отражают всю трагедию; теперь впервые страдальца поистине видит полную меру своего несчастья с неумолимой серьезностью логической мысли, поэтому здесь по необходимости слово должно главенствовать. Соответственно оркестр почти молчит, виолы и некоторые скрипки, под сурдинку и пианиссимо, одни лишь аккомпанируют голосу, или, вернее, они *следуют* за ним:



И так, хотя слова говорятся едва-едва, из них вырастает важнейшая музыкальная тема всего произведения, упомянутый выше мотив смерти. Пока Изольда медлит, вздыхая, перед тем,

¹ С. 125—144, а детально в работе Лессманна в: Allgemeine Musik-Zeitung. 1888. S. 283. Я сожалею, что вынужден постоянно ссылаться на свои собственные произведения, но мне не известно, чтобы эти вопросы рассматривались где-нибудь еще.

как продолжить «hehr und heil», и затем снова перед «kühn und feig», слышится только английский рожок:



Даже жалоба, которой заполнены паузы, находит выражение и становится главной частью симфонической конструкции! Здесь мы видим, как слово может господствовать в драмах Вагнера, когда это нужно, и мы также видим, как обстоит дело с «зависимым положением музыки», о котором говорит Вагнер.

Теперь позвольте привести прямо противоположный пример. Во втором действии, после того как любовники произнесли свою страстную молитву «Löse von der Welt uns los»,^{1*} они отклоняются назад и остаются молчаливыми и неподвижными; зритель готов поверить в то, что их молитва услышана, и они добились освобождения в той «любви-смерти», к которой стремились, но они все еще живы, как Зиглинде, «им приходится дышать воздухом земли», они слышат далекий голос верной Брангены, охраняющей от

die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt!²

Этот звук, мы вправе сказать, единственный признак того, что герои не умерли. Это простой голос, а не членораздельная мысль. Тристан и Изольда едва ли слышат хоть слово, они ничего не видят, их чувства почти оторваны от мира. Голос — робкое предупреждение, врывающееся в ночь смерти, в которой потонули любовники, тень их пробуждающегося сознания и рефлексии; слова ничего не значат и они в самом деле так далеки, что ни мы, ни они их не слышат. Это мягкий, печальный тон, окруженный и опутанный тысячами голосов ночи, «далеко от солнца, далеко от дня-разлучника». Единственная страница партитуры, посвя-

^{1*} Решили мир покинуть мы (нем.).

² Предчувствия зла спящих,
И нежно пробуждает их (нем.).

[illegible]

«ПАРСИФАЛЬ»

Как только обращаешься к старым временам, мысли становятся возвышенными, честными и достойными христианина.

Джованни Пьерлуджи да Палестрина

Читая у Лессинга, что «единственная цель трагической сцены — пробудить сочувствие», мы чувствуем искушение назвать «Парсифаль» драмой всех драм. На протяжении всего произведения перед нашими глазами проходят сцены боли и страдания. Первое, что мы видим, — это король Амфортас, которого ведут в баню после ночи, бессонной от боли; когда он ложится на свою кровать, он представляет собой трогательную картину физического истощения «после диких ночных болей». Во второй сцене он говорит нам, что неистовая боль его раны — мелочь по сравнению с муками ада в его душе, и впечатляюще и звучно вызывает к Богу:

Erbarmen! Erbarmen!
Allerbarmer, ach! Erbarmen!¹

Страдает не только этот грешный хранитель Грааля, но все страдают с ним, хорошие и плохие, виновные и невинные; страдальческий голос Титуреля доносится из могилы; Кундри молится: «Сжался! Сжался надо мной!»; Клингзор жалуется на свою «страшную нужду!»; рыцари, олицетворением которых становится Гурнеманц, изнемогают, «бессильные и лишённые руководства», он описывает их состояние, и мы слышим их горькую жалобу: «Увы! увy! Ты хранитель Грааля!». Картина страдания распространяется на весь мир, рыцари более не могут выручать верных и добрых в минуту опасности: «Они ковыляют вокруг, бледные и несчастные». Стон стоит над Природой,

¹ Милосердия! Милосердия!

Боже милосердный, прояви милосердие! (нем.).

даже очаровательные девушки-цветы в бессознательной невинности входят, рыдая: «Wehe! wehe!» — «увы! увy!», — и уходят, восклицая: «Увы! какая печаль!». И верный лебедь, «взлетевший в поисках подруги, кружащей по озеру», падает на землю, сраженный роковой стрелой. Воистину, если трагедия стремится пробудить сострадание, эта цель в значительной степени достигается тем, что представлено взгляду (т. е. тем, что мы *видим*) в «Парсифале». Все это, однако, только обрамление самого действия. В «Мейстерзингерах» и в «Кольце Нибелунга» нас ввели в заблуждение, и мы полагали, что действие закончено, как вдруг появление настоящего героя показывало, что сам поэт считает настоящим действием своей драмы. В «Парсифале» это тем более очевидно; герой, сам Парсифаль, новичок среди этих событий, только в самом конце драма его жизни объединяется с драмой страдающих рыцарей. Действительное действие заключается в пробуждении сочувствия в сердце Парсифаля и его воздействии на внутреннюю жизнь его души. По этой причине «Парсифаля» можно назвать драмой драм; наше сочувствие привлекает сцена, представляющая весь мир, и в каждом акте действие начинается только тогда, когда в сердце героя пробуждается сочувствие, и никак не раньше.

Действие способно приобрести подлинное трагическое величие только сообразно величию души героя. Во фрагменте, восходящем ко времени «Парсифаля», Вагнер говорит: «Суть не может заключаться просто в защите слабых сильными», и добавляет: «Нашей целью должно быть не сочувствие к слабым, но сочувствие к сильным» (см.: Е, 121). И в самом деле Парсифаль выделяется силой, в этом заключается его близость Зигфриду, подобно Зигфриду, он — герой действия. В 1856 году Вагнер занимался весьма похожим предметом и рассматривал его совсем по-другому, то были «Победители», появившиеся между первым наброском «Тристана» (1854—1855) и первым наброском «Парсифаля» (1857). Место действия — Индия времен буддизма. Герои, Ананда и Пракрити, в соответствии с идеями строгого индийского пессимизма, способны сохранить свою силу только путем отречения, соблюдая обет цело-

мудрия. Сообщают, что ранний набросок «Парсифаля» завершался словами:

Gross ist der Zauber des Begehrens,
Grösser ist die Kraft des Entsagens!¹

Но «Парсифаль», в том виде, которым мы сегодня располагаем, ничего не знает о смирении, сочувствие здесь ведет к подвигам, и только подвиги приводят к победе. Из всех вагнеровских героев Парсифаль — самый немногословный. В первом действии он почти не говорит, в третьем говорит мало, во втором (где его предполагаемая разговорчивость так беспокоит ум критиков) его роль состоит едва ли из ста строк, причем некоторые из них состоят из одного или из двух-четырех слов. Жизнь Парсифаля — *действие*. Мы сразу видим, с самого начала, насколько он подчиняется господству своей воли, т. е. побуждения *действовать*: он сам добыл свой лук, как Зигфрид — меч, он оставил «счастливую пустыню», где жил с матерью, чтобы проложить свой путь в мире, он наслаждается «борьбой с дикими животными и сильными людьми», он сражает орла в полете, а от Кундри мы узнаем, что «негодяи и гиганты, — все его руки боятся»; простые радости жизни заставляют его забыть о матери, он хочет убить посланника, принесшего весть о ее смерти; безоружный, он подчиняет себе рыцарей магического замка Клингзора. Таков герой последней драмы Вагнера: исключительно неотесанный (но не грубый, *грубость* — результат цивилизации!), наслаждающийся битвой и дерзкими подвигами, его самая заметная черта — необузданная, бурная воля.

Очень важно отметить это, поскольку, несмотря на ясность и просветленность изложения, до абсурда доходят неверные толкования характера Парсифаля, отчасти потому, что и здесь представлены лишь внутренние, высшие события психической жизни, а не внешние события, битвы и т. д., которые, как мы знаем, невозможно представить в словесно-звуковой драме, отчасти потому, что многие люди в глубине души искренне

¹ Велика магия желания,
Магия отречения величественнее! (нем.).

считают, что для того, чтобы избежать объятий похоти во имя спасения человечества, не требуется такого характера, как для прямо противоположного, первое называют «безвольной бесчувственностью», второе — «бурной энергией».¹ И все же ранние поэты ясно признавали *чистоту* чувственных импульсов *необходимым* элементом характера Парсифаля. Рассмотрим, например, нарисованную Вольфрамом фон Эшенбахом очаровательную картину девичьей чистоты героя, увенчанного победой после всех страданий, выпавших на его долю (строфы 6050 и сл.). Но в драме Вагнера эта выдающаяся черта приобретает высокое драматическое значение. Трудно сказать, где в «Парсифале» находят какие-то признаки монашеского обета безбрачия (разве только Клингзор, «горный злодей», давал его). Титурель, «святой герой», — отец Амфортаса, а Парсифаль — отец Лоэнгрина.² Однако люди всегда признавали психологическую и физиологическую ценность целомудрия, равно как и его моральное значение, и очень хорошо знают, что в этом особом случае моральные и физические законы действуют заодно. Утверждение о том, что убить дракона может только целомудренный герой, — древнейшая легенда, и пересказывают ее народы самых далеких стран, например, существует китайская история про Аладдина, в которой волшебник не может поднять камень, а юный герой легко поднимает его. Когда вагнеровский Зигфрид убил Фафнера, женщин он еще не знал. Но еще до того, как он вступил в мир, Брунгильда стала его женой. Пока он хранит невинность, он защищен даже от коварства Миме и может услышать предупреждение в пении птицы,³ позднее его вводит в заблуждение чувственная похоть, и он невольно выпивает напиток забвения. Подобно тому как Зигфрид бросает вызов чудовищу, невинный Парсифаль может бросить вызов и покорить «архи-дьявола», «розу ада» Кундри. Ясно, что выполнить

¹ Дословные цитаты из статьи Максимилиана Нордау о «Парсифале».

² Вагнер заимствовал концепцию целомудренного героя из буддистской легенды, но вскоре, как мы видели, отказался от нее.

³ В первой редакции «Кольца Нибелунга» (1853) он говорит: «Я думаю, мне поет моя мать».

это может только герой, сила которого еще не сломлена чувственными наслаждениями, это особенно проявляется в дальнейшем движении драмы, поскольку именно боль, настоящая физическая боль, которую чувствует Парсифаль в объятиях Кундри, внезапно вызывает перед его глазами картину страдания Амфортаса, такую боль может почувствовать только невинный человек, «чистый простец», а не знаток людей и жизни.¹

Мучительная боль, которую он испытывает, и энергичные попытки противиться искушению и выбраться из похотливых объятий доказывают не только его чистоту, но и физическую силу и непобедимую силу воли. Решения Парсифаля так же, как и решения любого героя действия, всегда внезапны, они мгновенно осознаются и сразу же исполняются. Невозможно еще быстрее устремляться к своей цели; в первом действии едва он убивает лебедя и произносит свою похвальбу: «Я влет сразу все, что летает!», как тут же ломает свой лук и выбрасывает стрелы; едва он доверчиво склонил свою голову на колени Кундри и почувствовал поцелуй ее губ, как он с силой отбрасывает ее от себя и громко восклицает: «Враг! Прочь от меня!». Если в Парсифале и присутствует вообще хоть какой-то буддизм, он наблюдается только в четырех правилах поведения, приводящих к «священной истине пути, позволяющего избежать страдания»: правильное мышление, правильное решение, правильные слова, правильные поступки.²

Такая заметная в вагнеровском Парсифале порывистая сила воли, однако, просто внешнее дополнение, так сказать, сырого материала, находящегося в распоряжении героя; она обычно скрыта, мы видим ее проявления лишь изредка, когда нам необходимо полностью понять психологию непреклон-

¹ Сложность, которую испытывает человек любой нации, пытаясь понять этот простой процесс, может привести к предположению, что в наши дни мы морально упали гораздо ниже, чем французы эпохи регентства. Даже шевалье де Фоблас говорит о жгучей боли, которую он впервые испытал, когда маркиза де Б. обвила его руками, и описывает свои безнадежные попытки выбраться из ее объятий!

² Oldenberg H. Buddha. 2. ed. P. 139.

ного, хотя и порывистого характера и осознать страшное напряжение сил, воздействующих на его душу. Одно очень глубокое замечание Шопенгауэра поможет нам взглянуть во внутренние глубины души сквозь внешний панцирь: «Воля к жизни представляется нам объективно безумием, а субъективно иллюзией».¹ Вот и Парсифаль, рассматриваемый объективно, — дурак, он, как говорится, весь — воля, субъективно же самое замечательное в нем — это то, какую власть имеет над ним воображение. Психологически это вполне оправдано. Рассматриваем ли мы такие характеры, как Наполеон и Александр, или таких их антиподов, как Будда и святой Франциск Ассизский, мы всегда обнаруживаем, что ненормально развитая воля, способная управлять целыми нациями и оставляющая свой отпечаток на целых эпохах, встречается вместе с таким же ненормальным развитием другого свойства, позволяющего воле совершить великие подвиги, которое можно достаточно удачно назвать воображением. Сама по себе воля слепа, она расшибает голову о первую же встречную стену. Сильная воля, не объединенная с сильным разумом и особенно с наблюдательностью, не более чем упрямство, «*asinum virtus*».^{2*} Наблюдательность, однако, может проявляться в разных направлениях, о чем и свидетельствуют только что приведенные примеры. В случае Парсифаля они образуют то, что мы понимаем под словом «гений». Гёте где-то предложил таблицу девяти возможных модусов действия: низшее — случайно, высшее — гениально. Прирожденный модус действия Парсифаля, его влияние на свое окружение гениально, и мы видим, что это так, потому что ему не только присуща наблюдательность, но и его интуиция преобладает над рефлексией, а прежде всего потому, что ему присуща способность видеть за каждым отдельным фактом потустороннюю вечность. Лунатик видит не то, что в действительности присутствует, солома

¹ Schopenhauer A. Sammtliche Werke. III. 407 (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. С. 396).

^{2*} Добродетель осла (лат.).

кажется ему розой, его собственное лицо в зеркале — луной; гений тоже живет в другом мире, однако, его способность видеть не искажается, а расширяется, так что он видит больше других и может различать отношения между отдаленными друг от друга явлениями.¹ Гений способствует единству. Лейбниц говорит: «Чем больше сила, тем больше ее достижения: *многое из одного и в одном*». Этот модус взгляда — модус художника, гения, в противоположность модусу мыслителя, философа. И когда Вагнер утверждает, что цель благороднейшего искусства — «шагнуть туда, где горькая серьезность жизни омрачает разум, чтобы растворить действительность в мечте, и этим показать нам, что и сама действительность — это мечта» (VIII, 37), эти слова точно описывают интеллектуальный характер Парсифаля. Он художник, но не в творчестве, а в жизни; в своих письмах, относящихся к раннему периоду творчества, Вагнер выражает свое стремление к этому состоянию «живого искусства», и основывает на нем свои надежды на лучшее будущее (см., напр.: U, 147). Часто предпринимались попытки проследить сходство между Вагнером и его героями, как если бы он стремился представить картину себя в своих произведениях, особенно часто для подобных сравнений люди с очень богатым воображением использовали Тангейзера и даже Вальтера фон Штольцинга! Однако, кажется, забывают о том, что из всех свойств гения Риенци обладает только благородством, Тангейзер — только темпераментом, Лоэнгрин — идеализмом, Тристан — всепоглощающей страстью, Вотан — глубокой мыслью, Ганс Сакс — щедрым сердцем. Один Парсифаль — гений, непреклонная сила воли и доказывает это особый дар распознавать и видеть сквозь пелену обмана лежащую в основании

¹ Трудно поверить, какую чепуху говорят в наше время от имени науки. Из того, что некоторые гениальные люди страдали от эпилептических припадков, профессор Ломброзо сделал вывод о том, что гений — случайный симптом эпилепсии! Подобным же образом он относит гений и безумие к одной категории, забывая, однако, о том, что отличительная особенность гения, по которой его в первую очередь и отличают от безумца, — это трезвая мудрость, особая сила проницательной рефлексии.

очевидную реальность мира. Он воспринимает истину в мечтах своего ума, это приводит его к совершению подвигов, которые другому показались бы невозможными. Поэтому, может быть, и можно проследить сходство между Вагнером и Парсифалем, но мы должны отказаться от попыток приписывать слишком большое значение таким сравнениям.

Мои читатели, нуждающиеся в путеводителе по действию, которое развивается в «Парсифале» совершенно новым для истории драмы способом, найдут таковой в моем предыдущем трактате «Вагнеровская драма», в котором этот предмет рассматривается настолько полно, что к сказанному там мне остается добавить здесь немного. В «Парсифале», как и в других произведениях второй эпохи вагнеровской жизни, важно отметить, что действие происходит исключительно внутри. Существенный, легко опознаваемый центр всего — это Грааль, таков зримый символ, связывающий между собой процессы, протекающие в сердце Парсифаля и в его окружении. Молчаливый свидетель сцены в храме Грааля, он слышит жалобы Амфортаса и песнопение рыцарей Грааля, говорящее о вере, надежде и любви; он допущен лицезреть снятие покровов со священного сосуда, и его присутствие божественно усиливает братский поцелуй, которым обмениваются рыцари; впечатления, которые он получает здесь, послужат ориентиром на протяжении всей его будущей жизни; здесь же создается единство музыки, а звуки, которыми картина, как говорится, окружена (жалоба Амфортаса, песни рыцарей и т. д.), обретают способность выражать сокровенные сердечные переживания Парсифаля. Действительную драму образуют эти переживания, или, скорее, это единственное изменение, постепенное развитие от слепого в своем своеволии простого юноши до вполне сознательного человека, избранного для исполнения важной миссии и подчиняющего свою волю служению, так что при посредстве своей очищенной воли он преодолевает любое препятствие в бою, и в конце концов увенчан короной сильнейшего из героев. Нет и следа бесплодного безбрачия. В «Парсифале», произведении позднего периода жизни Вагнера, он исполнил то, чего никог-

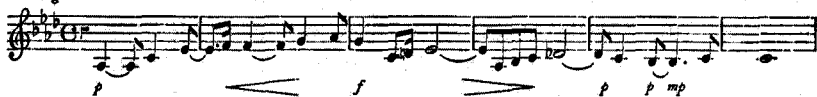
да не смогла бы добиться простая словесная драма, он постиг трагического героя, который вместо того чтобы погибнуть, победителем восстает из житейской борьбы.

Мне не нужно проводить сравнение с поэтическим романом Вольфрама фон Эшенбаха, который часто называют эпическим просто для приличия. Что я сказал о «Тристане», верно и для «Парсифаля». Сперва Вагнер основывал свои драмы на любовных повествованиях, например, на любовных повествованиях Гоцци, Бульвер-Литтона и драматизированном повествовании шекспировской «Меры за меру»; причины, по которым он прекратил это делать позднее, подробно объясняются в «Опере и драме». Легенда о Парсифале первоначально приходит из Франции и с Востока, многие предпочитают версию Вольфрама версии Вагнера, но те, кто считает сцену Кундри и Парсифаля — длящуюся тридцать пять минут — слишком длинной, похоже, не прочли внимательно двадцать пять тысяч строк, из которых состоит поэма Вольфрама. И невозможно обсуждать что-либо серьезное с людьми, которые на самом деле думают, что описание Вольфрамом сверхъестественного питания при помощи Грааля:

Wonach einer bot die Hand,
Da er alles stehen fand:
Speise warm, Speise kalt,
Speise neu und wieder alt,
Fisch und Fleisch, Wild und Zahm¹

прекраснее, чем описание Вагнера:

Sehrlang.com.



¹ Куда бы ты ни посмотрел, сразу находишь
Пряное блюдо любого рода,
Пища горячая и пища холодная,
Пища новая и разнообразная старая.
Рыба и мясо, дичь и домашняя птица (нем.).

Тем более не стоит обсуждать этические и религиозные тенденции, которые предположительно показывает «Парсифаль» Вагнера. В своем эссе о королевской Венской опере (VII, 376), Вагнер цитирует знаменитые слова императора Иосифа II: «Театр должен служить тому, чтобы облагородить вкус и возвысить мораль народа», комментируя их так: «Для практического использования эту мысль следовало бы сформулировать более определенно: мораль народа следует возвышать, *облагораживая вкус*. Искусство явно не может оказать никакого иного влияния на мораль, кроме формирования вкуса». Эти слова истинны также и относительно «Парсифаля». Он не намеревается учить ни морали, ни религии; он остается художественным представлением великого *религиозного* характера, используя это слово в самом высоком, самом благородном смысле. Всем сердцем примем слова Гердера. «Художественный вкус можно разрушить молитвой так же легко, как и исследованием, а однажды покинув нас, он редко возвращается, да и то только по истечении длительного времени». В этой связи можно сделать еще одно замечание, не лишенное смысла. В «Парсифале» — как в «Тангейзере» — автор наслаждается тем же преимуществом, что и греческие поэты, а именно обращением к мифическим и религиозным переживаниям, которыми обладали все и которые все еще живут в нас. Особенную ценность этому придает классическая простота его произведения. Что касается всего остального, я уже отмечал, что из «Парсифаля» удалено все историческое и догматическое христианство вагнеровского «Иисуса из Назарета», а от этической тенденции «Победителей» не осталось и следа.

* * *

Теперь, после четырех великих произведений сознательного периода созидания новой художественной формы, будет интересно — особенно с точки зрения чистого и простого искусства — обратиться на миг к новой концепции действия, которую они представляют. Это интересно не только по эсте-

тическим, но и по биографическим причинам. Способность Вагнера сразу понимать сокровенную природу вещей не смогла бы стать отличительной особенностью его произведений, если бы не была характерной особенностью его разума. Вернемся теперь, по крайней мере отчасти, к тому, что уже было сказано в моей «Вагнеровской драме».¹

Хотя совершенно правильно, что самая благородная и самая истинная драматическая поэзия всегда нацелена на представление внутренних психических процессов, до сих пор она могла делать это только непрямо, поскольку единственные движения, которые она только и могла представлять, были движениями тела и разума. В драме Вагнера (которую, поскольку она коренится в немецком гении и в точности соответствует его требованиям, я предложил бы называть немецкой драмой) добавлен еще один элемент, непосредственно передающий движения души, а именно музыка.

Хорошо известно, что в жизни древних греков музыка занимала положение, почти непостижимое для нас, живущих в новые времена. В лучшие времена греческого искусства музыка и гимнастика представляли собой основание системы образования. В своем «Бетховене» Вагнер говорит: «Нам кажется, будто музыка эллинов пронизывает весь их внутренний мир и слита с их законами восприятия. Конечно же, числа Пифагора можно понять как факты жизни только с помощью музыки. Архитектор строил в согласии с законами музыкального ритма; скульптор постигал человеческую форму при посредстве законов гармонии; правила мелодии превратили поэта в певца; драма проецировалась на сцену из хорового пения» (IX, 145). Поэтому вся жизнь грека была окружена музыкальной атмосферой, и, вне всякого сомнения, в драме очень важную роль играла музыка, особенно когда следовало пробудить религиозные чувства или же когда было необходимо придать либо бодрый, либо воинственный и ужасный характер действию, а влияние, которое она оказывала на стихотворные конструк-

¹ С. 120—121.

ции было, должно быть, невероятным. Однако из рассмотрения самого устройства греческой драмы становится очевидным, что музыка не представляет собой один из *конструктивных* элементов ее построения. Это целиком и полностью объясняется отсталостью греческой музыки в противоположность совершенству греческого языка, такой отсталостью, что становится вообще невозможным, чтобы музыка приняла какое-нибудь действительное, прямое участие в осуществлении драматического замысла. Роль, которую играл глаз, тоже была сравнительно общей, он только пробуждал определенное настроение. Колоссальная фигура актера на *котурнах*, застывшее выражение маски, одинаково хорошо различимой вблизи и вдали, — это элементы, которые не могут не произвести впечатление на наивную восприимчивость зрителя, но все это, в свою очередь, могло быть только общим, и не представляло собой органическую часть живого художественного выражения по мере того, как оно воплощалось в жизнь перед его глазами. В таком случае в греческой драме чувства зрения и слуха применялись только от случая к случаю, для того чтобы содействовать целостному восприятию, само произведение взывало исключительно к *рассудку*. Монологи, диалоги, споры, сообщения свидетелей событий, никогда не происходивших перед нашими глазами на сцене, впечатление, которое все это в целом произвело на посторонних, на хор, — таковы элементы, из которых строилась греческая драма. Действие сообщалось исключительно посредством слова, органа рассудка, и главной целью поэта было добиться наивысшей красоты его единственного художественного средства — языка. Одни лишь слова могли представить картину перед глазами зрителя, и, насколько это было возможно, он должен был насытить их невыразимой, несравнимой силой музыкального выражения.

Драма Возрождения, достигшая наивысшего развития в творчестве Шекспира, отличается от античной драмы в особенности тем, что призывает глаз на помощь рассудку. Маска сменилась изменчивой игрой настоящих черт лица; могучий шаг *котурн* — быстрыми движениями и жестами, сверкающи-

ми в глубине сердец зрителей как молния; голые повествования — сценами, в действительности происходящими перед нашими глазами. На это можно возразить, что на сцене Шекспира было не так уж много декораций в строгом смысле слова, если они вообще там были. Это правда, но не такая уж важная. Актер двигался как живой человек почти среди своей публики, ни единое движение его мускулов не проходило незамеченным, и с таким устройством сцены разрисованный холст на заднем плане мало что значил. И не следует забывать, что хотя декорации и были незначительными, костюмы были строго правильными, а оборудование (под влиянием пьес самого Шекспира) достигло высокой степени совершенства. Очевидно, вся идея драматического действия должна была подвергнуться полному перевороту, когда на помощь художественному построению был призван глаз. В последней главе я цитировал слова Гердера: «Софокл, Корнель, Шекспир как авторы трагедий только по имени имеют нечто общее. Гений их театральных произведений совершенно различен»^{1*} (с. 329 наст. изд.). Однако, для моих сегодняшних целей достаточно, чтобы я указал на единственное отличие античной драмы от драм Шекспира — на то, что результатом введения чувства зрения стало *перенесение действия во внутренний план*. Герой помещен прямо перед нами, мы смотрим не только в его глаза, но и в его сердце. В античной драме, где о действительных событиях нам только рассказывают, это видимое, хотя и незримое, действие становится самым важным из-за количества и силы требующихся повествований, но здесь, где все происходит перед нашими глазами, они теряют всю важность за пределами психических процессов, а пространство, занятое последними, постепенно увеличивается, что и позволяет расширить концепцию *драматического действия* и перенести его вовнутрь. Теперь мы пришли к одному важному результату: без участия глаза драматическое представление таких произведений, как «Гамлет» и «Лир»,

^{1*} Гердер И. Г. Сравнение поэзии различных народов древних и новых времен. С. 111—112.

почти чистых трагедий души, было бы невозможным. Важность описательного элемента, языка, становится, как и следовало ожидать, меньшей, но *музыкальный* элемент в языке Шекспира настолько заметен, что переводы его пьес с оригиналом можно сравнить так же успешно, как скелет с бодрым, живым юношей.

Рихард Вагнер, говорит о своем собственном образе действий, что все, что он включает, «всегда было близко и нашим [немецким] великим композиторам» (VII, 175). К действию рассудка и глаза как к созидательным элементам драмы он добавляет теперь ухо, и не просто ухо как инструмент получения языка рассудка, но и как музыкальное чувство, способное связать сокровенные психические движения прямо с душой слушателя так определенно, как никогда не смогли бы слова. Конечно, такое стало возможным только вследствие развития музыки на протяжении столетий, в ходе которого она обрела силу выражения и подвижность, позволяющие сравнивать ее с языком; особенно ей требовалась неограниченная подвижность, когда ее нужно было применять в драме. «Изобретением современной музыки нашими несравненными немецкими мастерами, — пишет Вагнер, — был заложен краеугольный камень для построения драматического искусства, о выражении и форме которого не знал ничего ни единый грек. Появились все возможности получить наивысший результат» (VIII, 88). Драматический поэт, позволив глазу участвовать в выражении, получил, как мы видели, возможность создать такой предмет *bonâ fide*^{1*} драматического действия, как Гамлет, к которому никогда и не приближалась греческая рассудочная драма. Вагнер пошел дальше, чем поэт Гамлета. К размышлению, описанию, рассудку, к прямо воспринимающему глазу он добавил музыкальное откровение о невидимом внутреннем мире человека. Вместе с тем, он сделал и нечто большее, чем шаг вперед: он дал драме язык, за который она с самого начала и боролась. Поскольку цель драмы невыразима при помощи слов, ее создатели всегда знали, что «истинное величие поэта проявляется в том, о чем

^{1*} Заслуживающий доверия (лат.).

он умалчивает, своим молчанием он говорит нам о том, о чем невозможно сказать». Но как может молчать драматург? Слова необходимы ему для того, чтобы сообщить мысль. Даже при последнем издыхании Гамлет говорит, иначе мы ничего не узнали бы о нем, с глубоким вздохом окончательного освобождения произносит он: «Дальнейшее — молчание».^{1*} Именно это молчание содержит в себе самые глубокие и вечные истины, которые только могут найти себе приют в человеческой груди, именно это *дальнейшее* музыкант вкладывает в звуки, пользуясь новым языком, в котором бесконечные вещи можно выразить с определенностью, не допускающей неверных толкований. И не будем полагать, что музыка может сделать самостоятельно, полагаясь лишь на собственные силы. Нет, не может (см. параграф об учении Вагнера об искусстве, с. 314—315 наст. изд.); Вагнер знал об этом с самого начала, он никогда не пытался отделить музыку от языка и сценической картины; только в драме музыка может получить форму, только в драме она может перейти из царства каприза в царство необходимости, поэтому он всегда боролся за драму, за высочайшее человеческое произведение искусства. Он не мог не стремиться к созданию драмы, *потому что* был великим музыкантом. Драма Вагнера, как драма Софокла, показывает ситуации только для того, чтобы их ясно понял рассудок; как драма Шекспира, она предлагает определенные индивидуальные формы, определенные события; кроме того, при помощи силы убеждения Бетховена все это открывает скрытую тайну видимой драматической ситуации, самого человека внутри внешней формы, душевное развитие внутри внешнего действия. Парсифаля подталкивает вперед его собственная воля, а нас уносит с собой бурный поток музыки, и мы подчиняемся поэту. Таковы первичные внешние приготовления. И они учат нас вместе с Парсифалем смотреть вовнутрь, на то, что спрятано; слышать, что «стебли травы, цветы и листья доверчиво говорят нам»; «признать в на-

^{1*} Шекспир У. Гамлет / Пер. Б. Л. Пастернака // Весь Шекспир. Т. 2. С. 319.

шем собственном страдании страдания нашего брата по несчастью», в нашей жалобе — божественную жалобу всей природы. Здесь снова концепция драматического действия по сравнению с шекспировской драмой переносится глубже вовнутрь и становится более общей, точно так же, как это делал сам Шекспир по отношению к грекам; переносится глубже вовнутрь, поскольку звук — это единственное имеющееся у нас средство видеть невидимое; становится более общей, потому что музыка никогда не интересуется особым, индивидуальным, но только общим, так что под ее воздействием сценическая картина становится притчей, и без всякого наших размышлений приобретает значение символа вечного и безмерного.

В таком случае Вагнер представляет действия, которые Софокл и Шекспир никогда не решились бы представить, и он не только *мог*, но *обязан* был сделать это. В «Мейстерзингерах» мы видели представленное языком музыки важное действие и видимые события на сцене почти без слов. В «Нибелунгах» действие помещено в глубине души сверхчеловеческого героя, а потому оно и заключает в себе целый мир. Трагическая судьба переходит от поколения к поколению, притом, что формальное единство произведения никоим образом не нарушается, напротив, оно становится все более строго определенным по мере развития. В «Тристане и Изольде» в самом первом акте герои перестают существовать для внешнего мира, так что едва ли остается что-то кроме «сокровенного центра мира», собственного самосознания героев, в котором и продолжается действие на протяжении двух последних актов. Наконец, «Парсифаль» напоминает «Мейстерзингеров» тем, как используется чувство зрения, «Тристан» — обращением к рассудку, но и ту и другую драму тем, что картина и слово, указывающие в глубину души героя, очищены и просветлены; впечатление живой сценической картины, объединенной с магической силой музыки открывает невыразимые тайны сердца и позволяет нам самим увидеть мир глазами гения.

Таковы глубины, в которые приводит нас искусство Вагнера, такова его концепция действия.

Прежде чем завершить эту главу, мне хотелось бы подвести итог основным результатам в той мере, насколько они имеют отношение к моему непосредственному предмету, Рихарду Вагнеру.

Спокойный, беспристрастный взгляд на творчество всей жизни Вагнера не может не привести к заключению, что в его лице немецкая драма достигла высочайшей точки своего развития, точно так же, как греческая драма — в лице Софокла, испанская — в лице Кальдерона, английская — в лице Шекспира. Говоря это, я не ставлю Мастера из Байройта *выше* других немецких поэтов и музыкантов, каждый великий гений — единственный в своем роде, сравнения неуместны. Но в истории народа наступает время, когда все, что обуславливает его неповторимую индивидуальность, постепенно достигает зрелости, и когда ему таким образом удастся создать свое неповторимое искусство. Подходящее выражение может, однако, быть достигнуто только постепенно, отчасти потому, что сначала нужно решить экспериментальным путем все технические проблемы (напряженное желание души найти выражение само по себе приведет человека к эксперименту), отчасти потому, что историческое развитие народа должно сперва добиться полнейшей зрелости, прежде чем принесет плод его собственное индивидуальное искусство. До Вагнера высочайшее, т. е. драматическое, искусство не породило в Германии никакой оригинальной и никакой производной формы, полностью отвечающей его требованиям. Разговорная драма следовала англичанам и грекам, лирическая драма, насколько она вообще достойна серьезного рассмотрения, следовала итальянцам и французам.¹ Все великие немцы чувствовали необходимость новой формы, соответствующей гению немецкого народа, и чувствовали ее весьма болезненно. Многие из них знали, что эта немецкая драма может появиться только в результате соединения богатейшего лирического вы-

¹ Сказать, что она им *следовала*, значит сказать слишком мало, поскольку такие гении, как Гендель, Моцарт и Глюк, писали итальянские и французские оперы, которые немцы знали только в искаженных переводах.

ражения с глубочайшими тайниками мысли, т. е. в результате слияния звука и слова. Сразу после рождения Вагнера мы обнаруживаем, как Гофман и Вебер атакуют проблему именно в том месте, где можно было надеяться на успех. Поэтому все было готово, оставалось только прийти «немецкому Шекспиру», «Бетховену сцены», и долгожданная драма появилась.

Поэтому вряд ли возможно оспаривать то, что драмы Рихарда Вагнера — это кульминация развития драматического искусства в Германии. Можно задать вопрос о том, увидим ли мы и других Вагнеров; похоже ли на то, что оправдывается его утверждение о всегда возможном новаторском творчестве в форме словесно-звуковой драмы? Наш опыт прошлого едва ли подкрепляет подобные надежды. Виды на будущее станут более вдохновляющими, если мы сможем вместе с Шиллером и Вагнером надеяться на новое, теснее связанное с искусством утверждение человеческого общества, на перерождение, из которого появится несравненное «всеобщее искусство». Для немцев характерно, что их художники искали его, и вместо того чтобы гордиться, как Лозэнгрин Вагнера, своим изолированным положением, были несчастны, вечно стремясь с высот в глубины. Может быть, и бесконечное стремление «стать понятным в любви» (IV, 362) способно было внушить этим великим немцам обманчивые надежды, которые должны были оказаться столь же несбыточными, как и надежды Лозэнгина. Вагнер пишет в одном из фрагментов: «Достаточно грезить, видеть, желать, чтобы сказать: это может быть! — К чему стремиться к обладанию? Тут-то все и ускользает». Кроме того, художественные произведения Вагнера никоим образом не зависели от его теоретических учений и убеждений, ничуть не более, чем от его идей о политике, философии или перерождении. Все теоретическое или дискурсивное имеет лишь относительную ценность; к его искусству подходят слова Шопенгауэра, процитированные во введении к этой главе: «Гениальное искусство попадает в цель всегда». О драматических произведениях Рихарда Вагнера мы можем сказать, что могучее развитие, продолжавшееся на протяжении столетий, и охватывающее и поэзию, и музыку, достигло своей цели.

Перечень произведений Рихарда Вагнера

Из соображений ясности я разделил все произведения на три группы: поэтические, музыкальные и драматические. В некоторых случаях, например «Праздник любви апостола» и «Песня на могиле Вебера» и др., в которых и слова, и музыка написаны Вагнером, трудно решить, к какой группе их следует отнести, я включил их в музыкальные композиции. Стихотворения, никогда не публиковавшиеся самим Вагнером при жизни или в одном из последовавших сборников, не упомянуты и здесь.

Здесь, как и везде, моей целью была простота. Упомянуты только те даты, которые оказались полезными и необходимыми для того, чтобы представить общий взгляд. Названия мест, в которых были сочинены разные книги, опущены как не имеющие отношения к делу.

За исключением нескольких дат (относящихся к «Летучему голландцу», «Кольцу Нибелунга» и «Парсифалю»), моя информация заимствована не из оригинальных рукописей, но из писем Вагнера и сочинений господ Глазенапа, Таперта, Кастнера (Каталог Вагнера) и Даннройтера.^{1*}

Поэтические произведения

Награжденное призом стихотворение на смерть школьного друга, ноябрь 1825 (опубликовано, но в настоящее время утрачено).

«Фридрих Барбаросса», 1848.

«Царственному другу», 1864.

^{1*} Эдуард Джордж Даннройтер (1844—1905) — британский музыковед и педагог, исследователь творчества Вагнера.

«Золото Рейна». Короткое стихотворение, 1869.

«На завершение Зигфрида», 1869.

«Строки на 25 августа», 1870.

«Германской армии у врат Парижа», январь 1871.

«Капитуляция». Комедия на античный сюжет, 1870—1871.

Музыкальные произведения

Соната, квартет и ария, 1829 (? упомянуты: I, 9).

«Увертюра с ударом в литавры», си-бемоль мажор, 1830 (? исполнена в придворном театре в Лейпциге зимой 1830).

Соната для фортепиано, си-бемоль мажор, 1831 (издана: Breitkopf, 1832).

Полонез для фортепиано в четыре руки, ре мажор, 1831 (издан вместе с последней).

Фантазии для фортепиано в фа-диез минор, 1831 (не изданы).

Концертная увертюра, ре минор, сочинена 26 сентября 1831, переписана 4 ноября 1831 (исполнена в Лейпцигском Gewandhaus 23 февраля 1832).

Девятая симфония Бетховена. Аранжировка для фортепиано в две руки, 1831.

Концертная увертюра до мажор с большой фугой, 1831 (впервые исполнена в 1832 году на концертах Евтерпы, во второй раз — 30 апреля 1832 в Gewandhaus).

Семь сочинений для «Фауста» Гёте, 1832:

1. «Песня солдата».

2. «Крестьяне под липой».

3. «Песня Брандера».

4. «Песня Мефистофеля» («Es war einmal ein König»).

5. «Песня Мефистофеля» («Was macht'st du mir vor Liebchen's Thür»).

6. «Песня Гретхен» («Meine Ruh ist bin»).

7. «Мелодрама Гретхен» («Ach neige du Schmerzensreiche»).

Увертюра к трагедии «Король Энцио», 3 февраля 1832 (часто исполнялась в Лейпцигском придворном театре с драмой Эрнста Раупаха).^{1*}

Симфония до мажор, март 1832 (исполнена в Праге летом 1832, в Лейпцигском Gewandhaus 10 января 1833, в Венеции 24 декабря 1882).

Симфония ми мажор, лето 1834 (фрагмент).

Кантата на Новый год, декабрь 1834 (исполнена в канун Нового года (?) 1834—1835 в Магдебурге).

Увертюра к пьесе Апеля^{2*} «Колумб», 1835 (исполнена в Магдебурге в 1835, позднее в Риге и в Париже).

Музыка к пантомиме «Горный дух», 1835 (подлинность сомнительна, согласно Глазенапу, исполнена в Магдебурге в 1835).

Увертюра «Pollonia», 1836.

Увертюра «Правь, Британия», конец 1836 или начало 1837 (исполнена в Кенигсберге, март 1837).

Романс в соль мажор. Слова Карла фон Холтей, август 1837 (написан как вставной номер в *зингшпиль* «Мари, Макс и Михаэль» Карла Людвиг Блума,^{3*} исполнен в Риге в 1837).

Гимн народа. На восшествие на престол императора Николая, ноябрь 1837 (исполнен в Риге 21 ноября 1837).

«Рождественская елка». Песня в ливонском ключе (мибемоль минор). Слова Георга Шейерлина,^{4*} 1838.

«Les deux Grenadiers». ^{5*} Песня, французские слова Генриха Гейне, 1839.

Три романса, 1839—1840:

^{1*} Эрнст Бенъямин Соломон Раупах (1784—1852) — немецкий писатель и драматург, автор драматического цикла о Гогенштауфенах в 16 частях, к которому относится и «Король Энцио».

^{2*} Теодор Апель (1811—1867) — немецкий поэт и драматург, друг юности Вагнера.

^{3*} Карл Людвиг Блум (1786—1844) — немецкий поэт и композитор.

^{4*} Георг Шейерлин (1802—1872) — немецкий писатель.

^{5*} Два гренадера (фр.).

1. «Dors mon Enfant».^{1*} Слова Виктора Гюго.

2. «Attente».^{2*} Слова Виктора Гюго.

3. «Mignonne».^{3*} Слова Пьера Ронсара.

«Les adieux de Maria Stuart»^{4*} (? это сочинение однажды было упомянуто Вагнером, больше о нем ничего не известно).
Увертюра Фауста, 1839—1840 (переписана в 1855).

Музыка для водевиля Филиппа Дюмануара^{5*} «La descente de la Courtille»^{6*} 1840 (? очевидно, только фрагмент).

Кантата. На снятие покровов со статуи королю Фридриху, август 1843 (исполнена в Дрездене 7 июня 1843).

«День Святой Троицы». Библейская сцена для мужского хора и большого оркестра, 1843 (первое исполнение в Дрездене 6 июля 1843 по случаю большого праздника мужских хоровых обществ Саксонии).

«Поздравление верного». Фридриху Августу возлюбленному, для мужского хора и оркестра, 1844 (исполнено в Дрездене 12 августа 1844 на возвращение короля Саксонии из Англии).

Погребальная музыка на перезахоронение Карла Марии фон Вебера в немецкой земле, на мотивы из «Эврианты», 1844. (исполнена в Дрездене, 14 декабря 1844).

Соната в альбом, в ми-бемоль мажор (фрау Везендонк), 1853.
Пять поэм, 1857—1858:

1. «Ангел».

2. «Страдания».

3. «Мечты».

4. «Затишье».

5. «В оранжерее».

1* Спи, мой малыш (фр.).

2* Ожидание (фр.).

3* Милый (фр.).

4* Прощание Марии Стюарт (фр.).

5* Филипп Франсуа Дюмануар (1806—1865) — французский драматург.

6* Спуск из Куртия (Парижский карнавал).

Листок в альбом, в ля-бемоль мажор «Прилет черных лебедей» (графине Пурталес), 1860.

Листок в альбом, в до мажор (княгине Меттерних).

Марш в знак преклонения (посвящен королю Людовику II Баварскому), 1864.

«Идиллия Зигфрида», 1870.

Императорский марш, для большого оркестра и хора, 1871.

Листок в альбом, в ми-бемоль мажор (фрау Бетти Шотт), 1875.

Большой праздничный марш. На празднование сотой годовщины декларации независимости США, 1876.

Он также опубликовал редакции следующих произведений:

«Stabat Mater» Палестрины. С пометками выражения, начато в 1848 (исполнено 8 марта 1848).

«Ифигения в Авлиде» Глюка. Заново переведена и аранжирована, 1846 (первое исполнение 22 февраля 1847).

«Дон Жуан» Моцарта. Частично заново переведена и адаптирована, 1850.

Фортепианные аранжировки и переложения опер Доницетти и Галеви для разных инструментов, выполненные Вагнером в Париже для заработка, невозможно считать произведениями искусства.

Драматические произведения

Наброски, фрагменты и маленькие пьесы на случай

Трагедии «по греческим образцам», около 1825 (не обнаружены).

Большая Трагедия (позднее положенная на музыку), около 1827 или 1829 (не обнаружена).

Пасторальная пьеса, около 1829 (не обнаружена).

Сцена и ария, 1832 (? исполнена в Лейпцигском придворном театре 22 апреля 1832).

«Свадьба», опера в трех действиях. Поэма, лето 1832, сочинение музыки начато в декабре 1832 (по настоянию сестры Розали Вагнер уничтожил поэму и отказался от сочинения музыки).

Аллегро к арии Обри в «Вампире» Генриха Маршнера, слова и музыка Вагнера, 1833 (написано для его брата Альберта и часто исполнялось в Вюрцбурге).

«Новобрачная». Большая опера в пяти действиях. Набросок поэмы создан в 1836 году и отослан Эжену Скрибу, музыка не написана. Позднее Вагнер переписал поэму и предложил ее своему другу Яну Бедржиху Китлю^{1*} в качестве либретто для его оперы «Французы перед Ниццей» (исполнена в Праге в 1848).

Сцена жертвоприношения и обращение, предназначенные для пьесы, 1837 (не обнаружены, вероятно, исполнялись в то же время в Кенигсберге).

«Счастливая медвежья семья». Комическая опера в двух действиях. Поэма написана и сочинение музыки начато в начале 1838 (фрагмент).

«Сарацинка» («Манфред»). Опера в пяти действиях. Первый набросок поэмы в 1841, подробный набросок — 1843, насколько известно, музыка не сочинялась (подробный набросок поэмы находится в: Bayreuther Blätter, 1889, S. 1—28 и томе «Nachgelassene Schriften»).

«Фридрих Барбаросса». Драма в пяти действиях (без музыки), 1848 (мне неизвестно, насколько был в действительности исполнен план).

«Иисус из Назарета», 1848 (подробный набросок находится в «Nachgelassene Schriften»).

«Кузнец Виланд», 1849 (подробный набросок напечатан в третьем томе собрания сочинений).

^{1*} Ян Бедржих (Иоганн Фридрих) Китль (1806—1868) — австрийский композитор.

«Ахилл», 1849 (? заметки к этому наброску находятся в томе «Nachgelassene Schriften»).

«Победители», 1856 (короткий набросок этой драмы, действие которой происходит в Индии в буддийские времена, находится в томе «Nachgelassene Schriften»).

«Капитуляция». Комедия по мотивам античности, 1870—1871.

Драмы

«Феи». Поэма и музыка, 1833 (никогда при жизни Вагнера не исполнялась, после его смерти поставлена в Мюнхене).

«Запрет любви». Набросок создан летом 1834, поэма закончена и сочинение музыки начато (?) до конца того же года, партитура завершена в начале 1836 (первое и единственное исполнение в Магдебурге 29 марта 1836).

«Риенци, последний трибун». Первая идея — ? Первая определенная концепция — лето 1837, подробный набросок — лето 1838, сочинение музыки начато 26 июля 1838, партитура закончена 19 ноября 1840 (первое исполнение в Дрездене 20 октября 1842).

«Летучий голландец». Первая идея — начало 1838, первый набросок в одном действии — май 1840, поэма написана с 18 до 28 мая 1841, набросок сочинения закончен 13 сентября 1841, партитура — ? (первое исполнение в Дрездене 2 января 1843).

«Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге». Первая идея — 1841, сценический набросок («Венерина гора, романтическая опера») и первые наброски музыки — лето 1842, поэма закончена 22 мая 1843, партитура закончена 13 апреля 1845 (первое исполнение в Дрездене 19 октября 1845).

«Лоэнгрин». Первая идея — лето 1841 (одновременно с «Тангейзером»), набросок поэмы — лето 1845, партитура начата 9 сентября 1846, закончена 28 августа 1847 (первое исполнение в Веймаре под управлением Листа 28 августа 1850).

«Нюрнбергские мейстерзингеры». Первый подробный набросок — лето 1845 (в поэтической связи с «Тангейзером», в то

время только что законченным), поэма переписана во всех существенных подробностях зимой 1861—1862, первый прозаический набросок датирован «Вена, 18 ноября 1861». Сочинение музыки начато весной 1862, партитура закончена (после многочисленных перерывов) 20 октября 1867 (первое исполнение в Мюнхене 21 июня 1868).

«Кольцо Нибелунга». Из писем Вагнера ясно, что предмет занимал его мысли уже в 1846, подробный набросок в прозе (озаглавленный «Миф о Нибелунгах, переработанный в виде драмы») был выполнен летом 1848. Он четко соответствует ныне существующей тетралогии и по размаху, и по порядку важнейших событий. Последние штрихи добавлены в партитуру в ноябре 1874.

Произведение было начато со стихотворного изложения последней кульминации под заглавием «Смерть Зигфрида» (ныне «Гибель богов»). Оно было начато 12 ноября и завершено 28 ноября 1848 и содержит первый маленький музыкальный набросок, приведенный на с. 436 наст. изд. Затем последовала поэма «Юного Зигфрида» (ныне «Зигфрид»), написанная весной 1851, только некоторые наброски музыки восходят к этому времени. Осенью 1851 Вагнер вернулся к своему первому и самому полному проекту 1848 и создал набросок «Кольцо Нибелунга, сценическая фестивальная пьеса на три дня и один предварительный вечер». Поэма «Валькирии» была закончена 1 июля 1852, поэма «Золота Рейна» — в начале ноября 1852. Затем «Юный Зигфрид» подвергся переработке, и новая версия была закончена в середине декабря 1852, «Смерть Зигфрида» также была частично переписана, и в феврале 1853 были напечатаны пятьдесят копий всей поэмы «Кольца Нибелунга» в качестве рукописи, предназначенной для распространения среди друзей Вагнера. Это издание практически полностью соответствует известному нам сегодня тексту. Первое опубликованное издание появилось в 1863 (в нем впервые появились названия «Зигфрид» и «Гибель богов»). Сочинение музыки «Золота Рейна» было начато в конце осени 1853, партитура завершена к концу мая или к началу июня 1854, партитура «Валькирии»

начата в июне 1854 и завершена в марте (?) 1856, партитура «Зигфрида» начата во второй половине 1856 и отложена в июне 1857 (партитура первого действия была закончена в начале мая того же года, второго — завершена в виде подробного карандашного наброска в тот момент, когда пришлось прервать работу). В 1865 Вагнер вернулся к сочинению музыки и после новых перерывов закончил набросок «Зигфрида» в 1869, а партитуру — 5 февраля 1871. Сочинение музыки «Гибели богов» было начато сразу же после завершения наброска «Зигфрида», в октябре 1869, оркестровый набросок первого действия был закончен 11 января 1870, второго — 5 июля 1870, а третьего — 9 февраля 1872. Вся партитура была закончена 21 ноября 1874 (первое исполнение всего произведения в Байройте с 13 по 17 августа 1876).

«Тристан и Изольда». Первое упоминание («В уме я представил Тристана и Изольду») — в декабре 1854, вновь упоминается в 1856, поэма написана летом 1857, закончена в сентябре, сочинение музыки первого действия закончено 31 декабря 1857 (предположительно только набросок?), второго действия — в начале 1859, третьего действия — в августе 1859 (первое исполнение в Мюнхене 10 июня 1865).

«Парсифаль». Первая идея в 1854 (в связи с «Тристаном и Изольдой», где Парсифаль должен был появиться в третьем действии), первый набросок драмы — весной 1857, первый набросок подробной поэмы в 1865, поэма завершена 23 февраля 1877. Сообщают, что фрагменты музыки сочинялись в пятидесятые, сочинение музыки началось осенью 1877, закончено в наброске 25 апреля 1879, партитура закончена 13 января 1882 (первое исполнение в Байройте 26 июля 1882).

Глава четвертая

БАЙРОЙТ

Во всем огромном мире нет и
пяди земли, на которой я чувство-
вал бы себя самым собой.

Рихард Вагнер, 1851

ВВЕДЕНИЕ

Ein Liebewerk nach eigenem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf.^{1*}

Johann Wolfgang von Goethe

Нашу концепцию символизма расширил и определил Геббель, говорящий: «*Каждое* действие, важное само по себе, символично». Он говорит здесь о действии в том смысле, в котором о нем говорят драматические поэты, но замечание равно верно и относительно действий в жизни: каждое великое деяние — символ, особенно когда оно принимает видимую форму, подчеркивая свою собственную неповторимость. Это применимо к вагнеровскому Байройту. Дворец фестивалей в Байройте — нечто большее, чем театр, изобретенный для того, чтобы исполнить определенную цель, он — воплощение стремлений, непрерывных попыток и сражений всей его жизни. Подобно тому как личность Вагнера проявлялась в каждом его жесте, приобретая, если я вправе использовать это выражение, «монументальную» форму в его могучем уме, так и результат всего дела его жизни обрел свой центр в идее *Байройта*, видимым символом которого стал Дворец фестивалей. Здесь так

^{1*} Своею волей мир родимый
И созерцатель и поэт (нем.).

Цит. по: *Гёте И. В. Завет* / Пер. Н. Вильмонта // *Гёте И. В. Собрание сочинений*: в 10 т. Т. 1. С. 466.

же, как и в случае каждого символа, круги, очерченные вокруг единого центра, могут быть более широкими или более узкими. В самом узком смысле это здание — Театр «Нибелунгов»; уже с начала пятидесятых Вагнер обдумывал идею возведения особого здания для исполнения «Кольца Нибелунга», и в Байройте эта идея в конце концов была реализована. В несколько более широком смысле это — сцена, на которой произведения Вагнера можно было представить в соответствии с его замыслом, что было невозможно на обычной оперной или театральной сцене. Только при посредстве таких совершенно правильных представлений, как те, что даются в Байройте, мир может понять, как здесь уже поняли мы, что смотреть предстоит не «крайне усложненные оперы», а драмы нового рода. Искусство Вагнера представляет собой нечто большее, чем некоторое количество шедевров; это — новая сфера, которую еще предстоит исследовать грядущим поколениям, сфера, в которой, возможно, придется «вечно изобретать заново». С открытием этой новой области высшее искусство драмы вернуло себе свое древнее предназначение, столь прискорбным образом утраченное оперой и утопленное разговорной драмой в обычном словоблудии и в обыкновенном дилетантизме. Мы видим, как расширяются круги. Если читатель припомнит, что я сказал во второй части относительно идеи Вагнера о назначении искусства, он увидит, что мы никоим образом не достигли еще высочайшей точки. Идея Байройта, служащего просто для исполнения его собственных работ или для воплощения в жизнь новой формы драмы, была совершенно чужда уму Вагнера, он нацеливался на что-то за пределами собственной личности и за пределами жизни его самых гениальных творений, он хотел, чтобы искусство стало определяющим, созидательным фактором в жизни человеческого рода; там, «где государственный человек приходит в отчаяние, где у политика опускаются руки, социалист мучается бесплодными системами»^{1*} (IV, 282), нашим проводником должно стать искусство, оно должно от-

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 492.

крыто заявить о том, о чем философ может лишь смутно догадываться. Вагнер полагал, что только искусство может спасти религию, которой в наши дни угрожают со всех сторон, потому что одно искусство приводит «при помощи идеального представления аллегорической картины к пониманию ее внутренней сущности, божественной невыразимой истины» (X, 275); одно искусство может, как сказал Шиллер, «повернуть мир в сторону блага», его формы «возбуждают в нас желания необходимого и вечного». Может ли быть, что великие немецкие поэты и в особенности основатель Байройта ошибались? Была ли их мысль, помимо всего прочего, лишь «прекрасной вечерней мечтой», как мысль Ганса Сакса? Или Вагнер был прав, пророчески восклицая: «Настанет день, когда это наследство будет предоставлено на благо людей — братьев всего мира!»^{1*} (IV, 282)? Неважно; по крайней мере, его Байройт — это первое побуждение, подвиг, совершенный затем, чтобы привести человека к осознанию вагнеровской возвышенной концепции судьбы искусства. «Художнику доступно, — пишет он, — провидеть в образах мир, еще не принявший определенной формы, силой своей творческой потребности наслаждаться еще не сотворенным».^{2*} Но для Рихарда Вагнера характерно, что он не мог удовлетвориться тем, что осознал и чем обладал сам, он не мог творить иначе, как для других. Вплоть до самой смерти, которая застигла его за работой, он никогда не считал, что исполнил свой долг по отношению к миру или по отношению к искусству, которое он считал священным. Он не только художник, не только мыслитель, но *реформатор* в глубочайшем смысле слова. Даже в пятидесятые он признавал, что его высочайшая цель — «показывать людям путь к их спасению» (R, 31). Прежде всего прочего, он желал морального совершенствования своему народу и человеческому роду; он хотел не увеличивать благосостояние, но облагораживать. «Пусть же старший забудет о себе и полюбит младшего ради того наследства,

^{1*} Там же.

^{2*} Там же.

которое он может вложить в его сердце и которое будет все расти»,^{1*} — это сказал тот человек, который построил Байройт. И вот почему Байройт для нас не только место, где исполняются произведения Вагнера, но также символ богатого наследства, которое Вагнер вложил в наши сердца.

Так оправдываю я посвящение Байройту особой главы. Она будет короткой, поскольку ни фестивали, ни то, что зовется «идеей Байройта», не поддаются описанию. Такое нужно переживать.

ФЕСТИВАЛИ

Старайтесь увидеть, что вам приятно.
Что невозможно, то и вероятно.^{2*}

Иоганн Вольфганг Гёте. Фауст

В разных книгах о Вагнере приводятся совершенно разные истории происхождения фестивалей. Невозможно определить точный момент, когда идея впервые явилась ему, да это и не нужно; с самого начала мы обнаруживаем, что Вагнер борется за то, чтобы исполнения стали настолько совершенными, насколько это возможно, — *фестивальными* исполнениями в прямом смысле. В первой главе я цитировал письмо директора Рижского театра, жалующегося на то, как он сам и его сотрудники измучены попытками Вагнера добиться совершенства. Это было в 1838 году, когда Вагнеру исполнилось двадцать пять. Очевидно, что исполнители не могут *всегда* работать под таким высоким давлением, особенно тогда, когда музыкальные произведения, которые предстоит давать, требуют точности и энтузиазма при одновременной проработке многих разных элементов. Снова и снова Вагнер призывает театры ограничить *число* постановок и вместо этого стремиться к совершенному качеству, он утверждает, что плохая по-

^{1*} Там же.

^{2*} Цит. по: Гёте И. В. Фауст. С. 241.

становка — преступление против искусства, что она влияет на вкус публики самым чудовищным образом. Эти мысли можно найти в самом полном выражении и в сопровождении подробных рассмотрений практических вопросов в «Наброске организации немецкого народного театра» Вагнера, написанном в 1848 году.¹ Вагнер никогда не терял веры во «всемогущее сотрудничество публики», он знал, что художественные представления не следует ей навязывать, что задача должна заключаться, как говорит Шиллер, в том, чтобы предложить вечное и вечно прекрасное миру в таком виде, чтобы «они стали желанными целями». В 1847 году, в год сочинения «Лоэнгрина», он пишет: «Публику следует воспитывать на совершившихся фактах, пока она не научится распознавать благое и не привыкнет к нему, невозможно будет пробудить истинное желание того, что является благим».² А в 1850 году он отвечает интенданту Веймарского театра, требовавшему, чтобы он одобрил сокращения в «Лоэнгрине», произведенные с тем, чтобы облегчить (!) его для восприятия публики: «Если вы действительно хотите воспитать публику, вы должны прежде всего воспитать ее силу, удалить всю трусость и вялость из ее филистерского тела и заставить ее искать не рассеяние, но сосредоточенность мысли в театре. Если вы не научите публику проявлять силу в наслаждении искусством, ваше дружеское рвение не поможет ни моим произведениям, ни моим замыслам. Афиняне с полудня до глубокого вечера сидели на представлениях трилогий и, конечно же, то были мужчины; поистине, они сами активно участвовали в своих развлечениях». В «Опере и драме» он пишет: «У нашей театральной публики нет потребности в худо-

¹ Пятнадцать лет спустя Вагнер в своем эссе о Венской придворной опере доказал, что можно получить совершенные результаты, сохранив балет и особую труппу для исполнения итальянских опер. Я собрал и обсудил важнейшие высказывания Вагнера по этому поводу в моем эссе: *Chamberlain H. S. Zur Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth // Freie Bühne (Neue Deutsche Rundschau). 1893. S. 188—189.*

² Письмо от 31 августа 1847 года (приведено Тапертом в его «Рихарде Вагнере»).

жественном произведении, перед сценой она хочет рассеиваться, а не сосредотачиваться; тому же, кто ищет развлечений, нужны художественные детали, а не художественное целое»^{1*} (IV, 279). Поэтому целью становятся не прекрасные постановки, сменяющие друг друга, но воспитание в публике желания блага, единогласное с Вагнером восклицание: «Лучше никакого театра, чем плохой театр!».²

Эта концепция предназначения театра, эти воззрения на практические средства, требующиеся для того, чтобы поднять его до его истинного достоинства, образуют почву, из которой позднее выросла идея «фестивальных пьес». Она прямо связана с «Кольцом Нибелунга». Когда он приступил к сочинению этого произведения и увеличил его до размеров гигантской тетралогии, он вскоре понял, что не может рассчитывать на то, что его поставят в обычных театрах. Когда не существовало еще ничего, кроме большого наброска у него в голове, он писал Улигу (12 ноября 1851 года): «С этой новой моей концепцией я отказался от всякого отношения с театром и с публикой наших дней: я определенно и навсегда порвал с настоящим во всех его формах». В то время он едва ли мог предвидеть, что через тридцать лет театры будут жадно хватать его произведения и извлекать из них прибыль, предварительно урезав их и приспособив к обычному репертуару; едва ли его обрадовала бы такая перспектива. Это произведение — подобно другим произведениям второй эпохи — было с самого начала освященным, святым, оно не было предназначено для того, чтобы разделить участь ранних произведений, посланных в мир попрошайничать за него. Он писал Листу: «Я надеюсь никогда, даже в мыслях, не запачкать „Нибелунгов“ грязью еврейских финансов, в этом отношении я хотел бы сохранить их в чистоте» (L, I, 291). Вот почему он хотел, чтобы они были поставлены на специальных фестивалях. В письме Фишеру в 1855 году он пишет:

^{1*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 489—490.

² Заключительные слова речи в Санкт-Галлене, 1856 (Allg. Musik Zeitung. 1886. S. 444).

«У меня нет ни малейшей мысли ни о каком ныне существующем театре; с таковым мне не осталось бы ничего большего, как давать такое произведение, как мое, между, скажем, „Мартой“ и „Пророком“».^{1*} Расходы на фестиваль, продолжает он, как-нибудь можно будет возместить; ни автору, ни его сотрудникам не следует получать денежную прибыль от фестиваля, а всем истинным любителям искусства следует предоставить право свободного входа. Вагнер выражается очень ясно, рассматривая эту первую идею фестивальных пьес в письме Улигу: «Будь у меня десять тысяч талеров, вот что я сделал бы с ними: здесь, в Цюрихе, где мне случилось быть, и где некоторые условия не были такими уж неблагоприятными, я воздвиг бы грубый театр из досок и балок на прекрасном лугу неподалеку от города. Его следовало бы построить в соответствии с моими планами и обеспечить необходимыми декорациями и механизмами для постановки „Зигфрида“. Я собрал бы самых подходящих певцов, каких только можно найти, и пригласил бы их в Цюрих на шесть недель... Точно так же я собрал бы и оркестр. С начала года появились бы во всех немецких газетах приглашения любителям музыки прибыть на фестиваль. Каждый приславший свое имя и совершивший путешествие в Цюрих ради этого мог бы рассчитывать на приглашение; все приглашения, само собой разумеется, были бы бесплатными. Молодежь Цюриха, университет, хоровые общества и т. д. тоже были бы приглашены. Когда все было бы готово, я дал бы три представления „Зигфрида“ за одну неделю; *после третьего театр был бы снесен, а партитура сожжена*. Тем, кому это понравилось бы, я сказал бы: вот пойдите и сделайте так же! А если бы они потребовали от меня чего-нибудь нового, я сказал бы: обеспечьте меня деньгами! — Ну и как думаете, я совсем обезумел? Может быть и так, но я уверяю вас, что добиться этого — цель моей жизни, это единственное побуждение к сочинению произведения» (U, 60). Такова идея фестиваля во всей ее чи-

^{1*} «Марта, или Ричмондская ярмарка» (1847) — опера Фридриха фон Флотова (1812—1883); «Пророк» (1849) — опера Джакомо Мейербера.

стоте, представленная в уме гения до столкновения с реальностью, а порожденные этим столкновением тысячи компромиссов вынудили его изменить идеи и приспособить их к жизни.

Впервые публично о своем плане Вагнер упоминает в «Обращении к друзьям» (опубликовано в декабре 1851 года): «Я надеюсь однажды поставить три драмы и прелюдию к ним на фестивале, длящемся три дня и один предварительный вечер и организованном для этой цели. Я буду считать свою цель достигнутой полностью, если я и мои сотрудники, настоящие участники постановки, добьются успеха в передаче моего замысла художественному чувству — (но не критической способности!) — приглашенных. Все прочие результаты не важны и я не интересуюсь ими» (IV, 417). Очевидно, что эта идея была частью жизни Вагнера, и она приобретала все более и более определенную форму в виде этой проектируемой постановки «Кольца Нибелунга». Фундаментальные принципы: возведение фестивального здания специально для этой цели, организация фестиваля, заранее тщательно подготовленного во всех подробностях, абсолютное исключение финансовой составляющей, — с самого начала присутствовали в его уме и остались без изменения до тех пор, пока не было построено здание. Даже такие детали его проекта, как, например, выбор небольшого города, более подходящего для фестиваля, чем большой город, были частью первоначальной концепции. «Большие города и их публика отныне перестали существовать для меня, — писал он 30 января 1852 года Листу, — я могу представить себе мою публику только в виде компании моих друзей, собравшихся с тем, чтобы познакомиться с моей работой по возможности в прекрасном и уединенном месте, вдали от городской цивилизации с ее дымом и запахом работы: таким местом мог бы стать Веймар и уж конечно не какой-то большой город».

Наконец, в 1862 году, когда Вагнер был вынужден одобрить издание поэмы «Нибелунгов», он написал предисловие к нему, в котором идея фестиваля приобрела более определенную форму. Весь вопрос подробно рассматривается на десяти страницах, и поскольку я стремлюсь не избавлять моих читателей

от трудностей исследования, но побудить их к самостоятельному чтению произведений Вагнера, я должен сослаться на этот сжатый и исчерпывающий трактат, который можно найти в конце шестого тома его собрания сочинений. Причина, по которой невозможно представить такие драматические произведения, как те, что написаны Вагнером, в уже существующих театрах, заключается, как он указывает, в «крайней желательности технического совершенствования немецкой оперы и почти гротескной неточности постановок». Фестивали не могли не оказывать самого благотворного влияния на самих участвующих в них артистов, поскольку они были способны сосредоточить всю свою силу на достижении совершенного мастерства в исполнении отдельной работы; впечатление, производимое на публику, должно быть очень сильным, так чтобы люди после рабочего дня находили отдохновение в театре, они использовали бы свой отдых днем, а когда опускались вечерние сумерки, возвращались бы в театр, чтобы собраться с мыслями.¹

¹ Равно важным, с моей точки зрения, было бы впечатление, которое представление оказывало бы на публику. Наша городская публика, посещая оперу, доныне привычно ищет отдохновения в низменных исполнениях произведений весьма проблематичной формы искусства, известной под именем оперы; все, что этому не служит, надменно отвергается. На наших фестивальных постановках публика заняла бы совсем другое место. Они пришли бы как гости, по обращенному ко всем приглашению, просто для того чтобы получить впечатление от постановки, и им бы заранее рассказали обо всем, что им стоит ожидать. Визит они нанесли бы летом, и он превратился бы в путешествие для удовольствия, а его целью в первую очередь стало бы отвлечение сознания посетителя от повседневных дел. Вместо того чтобы проводить весь день за работой в бухгалтерии или в конторе, или в студии, или на любом другом рабочем месте, противоестественно напрягая свои духовные силы и устремляя их в одном направлении, и искать отвлечения, которое он считает необходимым по вечерам в любом поверхностном развлечении, доступном его вкусу, он будет наслаждаться отдыхом на протяжении дня, а когда опустятся на землю вечерние сумерки и будет дан сигнал к представлению, пойдет в театр, чтобы собрать свои мысли. И так, пока его энергия свежа и отзывчива, первые таинственные звуки оркестра настроят его ум на то благочестивое настроение, без которого невозможно никакое художественное впечатление.

[illegible]

Все это убедительно высказано в пророчестве Вагнера: «Невозможно преувеличить важность театрального фестиваля, который проводился бы так, как я описал», — которое теперь полностью подтверждено опытом. Он вскоре узнал, однако, что его первую идею отдельного фестиваля едва ли возможно использовать в искусстве. В 1853 году он писал Рекелю: «Я хотел бы поставить все мои произведения в подходящем театре на протяжении года» (R, 17); в 1862 году он размышляет о фестивале как о постоянном институте, повторяющемся ежегодно или раз в два или три года. Невидимый оркестр также упоминается в этом предисловии как желательный по акустическим, эстетическим и драматическим основаниям.

Публика склонна приписывать слишком большое значение расположению оркестра в Байройте. Многие думают, что Дворец фестивалей во многом похож на другие театры, вот только оркестр в нем расположен ниже и скрыт. Вагнеровское решение этой проблемы, которое артисты высшего ранга всегда считали проявлением гения, — всего лишь одна деталь, и хотя она, вне всякого сомнения, вносит свой вклад в усиление нашего доверия к способностям Вагнера, она имеет второстепенное значение. Флорентинцы семнадцатого века размещали оркестр за сценой.¹ Гретри^{2*} в своих предложениях о создании нового театра почти детально описал здание в Байройте. Среди прочего он пишет: «Оркестр должен быть скрыт: ни музыкантов, ни свечей на их пюпитрах публика видеть не должна». Гёте тоже хотелось, чтобы оркестр был по возможности скрыт.³ Все это и было наконец осуществлено Вагнером. Он не только скрыл оркестр и приблизил сценическую картину к зрителю, как требовали его предшественники, но и создал равновесие между различными группами инструментов, разместив их на ступенях разной высоты: струнные, например, он поместил на са-

¹ Ambros A. W. Geschichte der Musik. 2. Aufl. Leipzig, 1880. IV. S. 272.

^{2*} Андре Эрнест Модест Гретри (1741—1813) — французский композитор, классик французской комической оперы.

³ См. очень полное и технически поучительное эссе Кипке, озаглавленное «Невидимый оркестр», в: Bayreuther Blätter. 1889. S. 324.

мый верх, более резкие медные тромбоны и трубы прямо внизу под сценой, деревянные духовые — в просвете между резонирующими крышами. Эта организация создала слияние всего тела звука и чистоту колорита, ранее неслыханные, и стала, как я уже сказал, удивительным творением гения; но в сравнении с *идеей*, которая произвела фестиваль, то было просто материальное приложение, имевшее второстепенное значение.

Предисловие заканчивается мрачным предположением, что Вагнеру более не стоит надеяться на исполнение своего желания с помощью любителей искусства из числа его друзей: «Когда я думаю о том, — говорит он, — какими скудными обычно бывают немцы в подобных вопросах, у меня не хватает дерзости надеяться на какой-нибудь результат такого рода призыва». Но все же он надеется на немецкого князя, и предисловие заканчивается вопросом: «Найдется ли такой князь? — В начале было дело».

Князь нашелся, как известно читателю:

...un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle, où les rois se font si peu de chose!^{1*}

(Верлен).

Рассматривая этот случай из своей жизни, Вагнер пишет: «Никакой поэтический подбор слов, будь то даже весь поэтический словарь, не сможет найти подходящее выражение для красоты события, которое произошло в моей жизни по распоряжению Короля с его возвышенным образом мыслей. Именно Король воззвал ко мне из хаоса: „Приди же! Заверши свою работу; я так велю!“». Но та самая публика, которая отказалась помогать Вагнеру воплотить в жизнь его прекрасную и бескорыстную мысль, оказалась достаточно сильной для того, чтобы воспрепятствовать воле этого «единственного Короля нашего века» и предотвратить открытие фестиваля в 1865 году. Один прославленный фестиваль все же состоялся, и на нем

^{1*} Поэт, солдат, единственный король этого века,
В котором короли стали такой редкостью (фр.).

четыре раза был дан «Тристан и Изольда» с Бюловым, Шнорром фон Карольсфельдом, фрау Шнорр^{1*} и Миттервурцером.^{2*} Эти представления в мае и июне 1865 года вполне возможно назвать фестивалем; затем ему вновь пришлось отступить, на сей раз — в добровольное изгнание.

В самом деле удивительно наблюдать за усилиями, принятыми людьми, принадлежащими к театральным кругам Мюнхена, с тем чтобы в наши дни возобновить старый проект и построить театр фестивалей по плану Земпера³ *в качестве финансово прибыльного вложения!* Итак, цель всей идеи фестиваля — набить карманы вкладчиков! Да неужели эти люди не в состоянии увидеть, что художественный фестиваль в понимании Вагнера покоится на *моральном* основании, и его первым принципом было отсутствие самой мысли о денежной прибыли?⁴ Постановки в Байройте никогда не предназначались для зарабатывания денег. Правда, Вагнер после тридцатилетней борьбы против принципа платы за посещение в конце концов вынужден был принять его, позволив торговать билетами, и только эта сомнительная уступка сделала фестивали возможными. С того времени и вплоть до сего дня деловые организаторы работали не просто бескорыстно, но жертвуя собой для того, чтобы сохранить равновесие между вложениями и затратами, и тем самым обеспечить продолжение фестивалей; кто хоть однажды видел бюджет Байроитского фестиваля едва ли удивится тому, что вопреки всем усилиям в конце концов образуются многочисленные дыры в бюджете. Я не намерен удовлетворять любопытство читателя, рассказывая о том, кто залатал дыры и спас фонд. Но одно замечание я сделать

^{1*} *Мальвина Шнорр фон Каролсфельд* (ур. Гарригес, 1825—1904) — португальская певица (сопрано), жена Людвиг Шнорра фон Каролсфельда, первой исполнила партию Изольды.

^{2*} *Антон Миттервурцер* (1818—1876) — австрийский певец (баритон), первым исполнил партию Курвенала.

³ См. с. 127 наст. изд.

⁴ См. четвертую главу «Творчества и предназначения моей жизни» Рихарда Вагнера.

должен. Идея подражания Байройту и проведения фестивалей в других местах никоим образом не плоха, но ни скрытый оркестр, ни самое совершенное управление сценой одни не смогут реализовать ее, она должна начинаться там, где только и можно добиться успеха: в абсолютном бескорыстии.

Рассматривая жизнь Вагнера в первой части, я говорил о том, как немецкие победы 1870 года вдохновили его на возрождение идеи фестиваля, с тех пор он возлагал свои надежды не только на немецкий *гений*, но на немецкий *народ*, и я также сказал, что его надежды по большей части не сбылись. Обстоятельства, которые привели к выбору Байройта, строительство здания и всех его приспособлений на разных стадиях развития вплоть до первого фестиваля 1876 года и избавление от оставшегося позади дефицита рассматриваются самим Вагнером в девятом томе его собрания сочинений; в его «Окончательном отчете, вплоть до основания Вагнеровских обществ», и в эссе «Театр фестивалей в Байройте, с описанием закладки первого камня». Дальнейшие подробности можно найти в «Bayreuther Blätter» от 1886 года, среди писем и документов 1871—1876 годов и в очень ценном памфлете Карла Хекеля,^{1*} озаглавленном «Театральный фестиваль в Байройте: вклад в историю его происхождения и развития» (Fritzsche, 1891).² В десятом томе произведений Вагнера найдется «Воспоминание о фестивале 1876 года», документы, относящиеся ко второму *Патронату*, и, наконец, эссе Вагнера «Театральный фестиваль в Байройте» (1882). Рассматривая этот предмет, я могу также упомянуть, что даже в раннем издании биографии г-н Глазенап дал полный отчет о фестивалях, так что его новое расширенное издание, конечно же, содержит все, что только может понадобиться. Поскольку мое произведение не замышлялось как запись событий, мне осталось сказать немногое.

^{1*} *Карл Хекель* — немецкий издатель и писатель-музыковед, сын Карла Фердинанда Хекеля (1800—1870) и брат Эмиля Хекеля (см. ниже).

² Многие детали следующего изложения взяты из последней названной работы.

Первый камень был заложен 22 мая 1872 года. Артисты сотнями съехались в Байройт со всех частей Германии. С камнем он заложил следующее стихотворение:

*Ich aber hier geheimend ein,
da hier sich es viele hundert Jahr;
herbringt sich vermehrt
demnach ist es immer mehr das Sein,
und steht es der Welt als offenbar
mark*

Факсимиле стихотворения, заложенного с первым камнем

«Здесь я скрываю тайну, пусть она покоится много сотен лет, поскольку ее сохранит камень, она откроет себя миру».

В своей фестивальной речи он, помимо всего прочего, сказал: «Если я верю в свою способность успешно создавать художественное произведение, которое я задумал, я извлекаю свою уверенность из надежды, которая, в свою очередь, вырастает из отчаяния. Я верю в немецкий гений и надеюсь на то, что он проявится в таких областях нашей жизни, как публичное искусство, где он по сей день проявлялся, однако в нездоровой и искаженной форме. Прежде всего, я верю в гений немецкой музыки, потому что знаю, как радостно и как ярко сияет он в наших музыкантах, пробужденный в них немецким мастером; я верю в наших драматических артистов и певцов, потому что знаю, что немецкий гений сможет привести их к новой жизни, оставив тщетные соблазны разложившегося, стремящегося к удовольствиям искусства и обратившись истинному следованию своему высокому призванию. Да, я верю нашим артистам, в особенности теперь, когда лучшие из них собрались вокруг меня, прибыв из разных частей нашего Отечества в ответ на

мое дружеское приглашение. Когда эти артисты в самозабвенной радости искусства заставили нашу великую и чудесную симфонию Бетховена звучать как праздничное поздравление нам всем, мы смогли сказать друг другу, что начавшаяся сегодня работа — не призрачное видение, что мы обязаны доказать реальность той идеи, которую она содержит». В дальнейшем в своей речи Вагнер отверг термин «Национальный театр» как название здания в Байройте: «Где та нация, которая построила этот театр? <...> Вы сами, любители моего особого искусства, моих особых устремлений, вы единственные, к кому я обратился в поисках активного сочувствия моим планам... И именно в этом почти личном отношении между нами я обрел почву для того камня, над которым вознесется возвышенное сооружение наших высоких немецких стремлений. Сейчас оно временное, но лишь в том смысле, в котором все внешние формы немецкой нации на протяжении столетий были временными. Сущность немецкого гения заключается в том, что он строит изнутри; вечный Бог обитает в нем еще до того, как в его честь будет возведен храм». Он заканчивает словами: «Да будет этот камень освящен духом, который заставил вас откликнуться на мой призыв, который придавал вам смелости полностью довериться мне и бросить вызов презрению мира, который моими устами вызывает к вам и способен сделать это, потому что вновь обретает себя в ваших сердцах; это и есть тот самый немецкий дух, который радостно вызывает к нам из минувших столетий». Вечером прошло такое исполнение «чудесной симфонии» Бетховена, подобного которому никогда уже не услышишь, в здании старого Маркграфского оперного театра; величайшие *виртуозы* Германии в оркестре с Вильгельми^{1*} во главе; сольные партии исполняли Ниман,^{2*} Бетц,^{3*} Иоганна

^{1*} *Август Вильгельми* (1845—1908) — немецкий скрипач.

^{2*} *Альберт Вильгельм Карл Ниман* (1831—1917) — немецкий певец, тенор.

^{3*} *Франц Бетц* (1835—1900) — немецкий оперный певец, бас-баритон.

Яхман-Вагнер^{1*} и Мари Леман;^{2*} хор был создан объединением трех лучших хоров империи: хора Риделя,^{3*} хора Штерна^{4*} и хора Реблинга;^{5*} великий немецкий Мастер дирижировал. При этих добрых предзнаменованиях и был заложен первый камень Театра фестивалей.

С самого начала величайшим препятствием на пути театра и фестиваля было решение Вагнера приглашать только тех друзей, которые сотрудничали с ним в воплощении проекта в жизнь, ничто не способно было заставить его отказаться от этого решения. Прежде чем организация Байройта была полностью завершена, Вагнер писал другу, проживающему там: «Первое, о чем стоит помнить, что все это — не театральная спекуляция с целью сделать деньги, допущены будут только приглашенные и *попечители*, платного входа не будет». Этих *попечителей*, этих друзей-сотрудников следует найти: необходима тысяча индивидов (или обществ), и каждый должен подписаться на триста талеров,⁶ не все сразу, но на протяжении нескольких лет. По истечении двух лет было выдано только двести сорок Patronatscheine (свидетельств о членстве) — иными словами, меньше четверти — и какие усилия понадобились для того, чтобы найти хотя бы этих сотрудников! Египетский хедив, подписавшийся на десять тысяч марок, стал в силу этого самым верным сторонником немецких фестивалей! Стоит упомянуть один случай, показательный для того уровня безразличия, с которым творчество Вагнера — как бы оно ни прославило имя Германии — вынуждено было сражаться во всей империи. Доктор А. Штерн был упол-

^{1*} *Иоганна Яхман-Вагнер* (1828—1894) — немецкая певица (меццо-сопрано) и драматическая актриса, племянница Рихарда Вагнера.

^{2*} *Мари Леман* (1851—1931) — немецкая оперная певица, сопрано.

^{3*} *Карл Ридель* (1827—1888) — немецкий хормейстер и композитор.

^{4*} *Юлиус Штерн* (1820—1883) — немецкий дирижер и хормейстер, основатель певческого общества и консерватории в Берлине, профессор.

^{5*} *Густав Реблинг* (1821—1902) — немецкий композитор, дирижер и хормейстер.

⁶ 45 фунтов стерлингов.

номочен Вагнеровскими обществами издать «Репортаж и призыв о помощи» в конце 1873 года; четыре тысячи копий были распространены среди различных продавцов книг и организаторов музыкальных представлений с приложением форм для подписки. Ни одна копия из четырех тысяч не привлекла ни малейшего внимания! Только в Геттингене какие-то студенты внесли свои имена, подписавшись на несколько талеров.¹ В то же самое время Вагнеровские общества написали в восемьдесят один театр, попросив о проведении представлений в поддержку байройтского предприятия. Это вовсе не было неразумным требованием, учитывая невероятные прибыли, которые получали театры от постановок Вагнеровских произведений, и зная, что большинство из них рассчиталось с композитором единожды выплатив ему луидоров двадцать-тридцать и не собираясь делать какие бы то ни было отчисления от представлений! Из театров, которым были отправлены послания, семьдесят восемь не ответили вообще, три ответили отказом. Не стоит предполагать, что причина, по которой эксперты отказывались обращаться к «Нибелунгам» заключается в том, что они считали их нежизнеспособными. Да ничего подобного! Компания, назвавшаяся «Вагнерианой», оформилась в Берлине в 1873 году и предложила ему миллион талеров (?)² за право постановки его фестивальных пьес в Берлине. Двести двадцать тысяч талеров (более чем вдвое превосходящие ту сумму, которая с такими трудами была получена для Байройта за два года) были собраны настолько быстро, что проект был бы, вне всякого сомнения, успешным, если бы только Вагнер решил отказаться от своего стремления к чистому, не приносящему прибыли, искусству. Такие же заманчивые предложения пришли из Лондона и Чикаго. Абсолютную идеальность его германизма показывает письмо, написанное этой зимой 1873 года, этой безнадежной, и все же такой «богатой на

¹ Жаль, что забыты имена этих достойных студентов.

² Из контекста понятно, что имеются в виду талеры (1 талер = 3 шиллинга), но этот абзац в письме Вагнера не слишком ясен.

миллионы», если бы только он согласился их принять, зимой. Он пишет: «Моя цель — пробудить спящие силы немцев; это, может быть, еще важнее, чем успех моего предприятия как таковой». В январе 1874 года Вагнер вынужден был формально и окончательно заявить, что его предприятие провалилось. К счастью, некоторые из его друзей успешно отговорили его от публичного заявления о положении дел, и вскоре вслед за тем пришла помощь с той единственной стороны, откуда Вагнер только и получал достойную поддержку. В день закладки первого камня король Людвиг II телеграфировал немецкому поэту-композитору Рихарду Вагнеру: «От глубины души я посылаю Вам, мой дражайший друг, мои самые теплые и самые искренние пожелания по поводу этого дня, настолько важного для всей Германии. Успеха и процветания великому предприятию следующего года! Сегодня я больше, чем когда-либо, един с Вами в духе». Чтобы предотвратить приостановку работ, король выдал аванс из своих личных средств. Следует отметить, однако, что и в этот раз, и позднее, когда нехватку покрывал король, фонды пополнялись авансами в кредит; аванс был застрахован и покрыт отказом Вагнера от процентов в Мюнхенском придворном театре, так что Дворец фестивалей в действительности был построен Вагнером и им одним. С самыми дурными предчувствиями Вагнер решился на представления 1876 года. «Так велика наша тревога, — писал он 4 февраля, — что моя решимость позволить представлениям состояться в этом году мне самому кажется безумием. Число *попечителей* достигло четырехсот; согласно последним вычислениям, нам нужно было тысяча триста для того, чтобы добиться успеха. Первоначальный проект поэтому провалился полностью». И все же столь глубокий интерес в последний момент перед представлением пробудился по всей Германии и далеко за ее пределами, столь беспримерным был художественный успех, что никакой нехватки не было бы. *Нехватка была создана прессой*, которая, как сказал г-н Карл Хекель, со всеми возможными фанатизмом и злобой сделала все, чтобы разрушить Байройт.

Здесь я должен на миг приостановиться в своем повествовании и перечислить по меньшей мере некоторых помощников в организации фестивалей, заслуживших признательность своим постоянным участием, хотя их и было так немного, что внести решающий вклад они не смогли.

Первым следует упомянуть имя доктора фон Мункера,^{1*} бургомистра Байройта, вклад которого в фестивали, начиная со времени первого визита Вагнера в Байройт в 1871 году и до наших дней, просто недооценивается. Без его заботливой предусмотрительности, такта, твердости в преследовании целей и непреклонной преданности делу, предприятие никогда не было бы успешным. Задача, возложенная на него, — и нелегкая — защищать творчество Вагнера перед горожанами Байройта и их представителями в муниципальном совете, которые не всегда были особенно хорошо настроены по отношению к нему. Еще более важным в некоторых отношениях было влияние байройтского банкира Фридриха Фейстля.^{2*} В лице этого господина (впоследствии члена Рейхстага) Вагнер обрел одного из самых способных сторонников своего предприятия. Усилия таких людей трудно описать или осознать; то, что можно прочитать в протоколах, незначительно в сравнении с ежедневным и ежечасным служением, которое они исполняют, начиная с первой встречи, посвященной поиску подходящего места для здания, и вплоть до тысячи и одной заботы самих фестивалей и трудной задачи управления финансами, находящимися в неудовлетворительном состоянии. Все это молчаливая работа, осуществлявшаяся без награды, без славы, без признания — за исключением признания самого Вагнера, который никогда не забывал выразить свою благодарность и который описывал помощь фестивального комитета (Мункер, Фейстль и Кефферлейн, юрист) в открытом письме как единственное, что сделало успех возможным.

^{1*} Теодор фон Мункер (1823—1900) — немецкий муниципальный политик, бургомистр Байройта с 1863 года и до смерти.

^{2*} Фридрих Фейстель (1824—1891) — немецкий банкир и политик, член Рейхстага.

Я упомянул имена этих господ в первую очередь потому, что их работа не была публичной. Следует добавить еще одного — господина Адольфа фон Гросса.^{1*} Он стал очень полезным еще до того, как был приглашен на службу в организационный комитет. После его назначения (которое, если я не путаю, произошло после фестиваля 1876 года) он постепенно стал единственным организатором. Те, кто осознает, какой кризис разразился в Байройте после смерти Вагнера, кто знает, что значило надежно руководить фестивалями на протяжении периода с 1883 по 1889 год, не преминут восхититься человеком, действиями которого задача была успешно разрешена. Жена Вагнера сохранила его художественное наследие от разрушения и в конечном итоге привела его к славной победе, но не стоит забывать о том, что ее работа была бы невозможной, если бы не было человека, в себе самом соединившего самые редкие способности и, казалось бы, самим Провидением избранного для этого особого предназначения. Он посвятил всю свою жизнь, свою энергию и каждый вздох идее Рихарда Вагнера. Я отметил, что Байройтские фестивали покоятся на моральном основании; без преувеличения мы можем сказать, что моральное основание воплощено в пронизательной, сильной, истинно немецкой личности этого Курвенаала.

А теперь я скажу несколько слов о других преданных друзьях первых лет, проведенных Вагнером в Байройте, и, по примеру самого Вагнера, упомяну три имени, знакомых каждому его поклоннику: фрейфрау Мари фон Шлейнитц,^{2*} Карл Таусиг^{3*} и Эмиль Хекель.^{4*}

^{1*} *Адольф фон Гросс* (1845—1931) — друг семьи Вагнер, финансовый директор Байройтского фестиваля.

^{2*} *Графиня Мари фон Шлейнитц-Волькенштейн* (1842—1912) — хозяйка салона, знаток музыки и поклонница Вагнера.

^{3*} *Карл Таусиг* (1841—1871) — польский пианист, композитор и музыкальный педагог.

^{4*} *Филипп Якоб Эмиль Хекель* (1831—1908) — немецкий музыкальный издатель.

Я не знаю, правильно ли называть графиню Волькенштейн¹ *покровительницей Мастера*, как иногда делается, я предпочел бы назвать ее его соратницей по Байроиту. Она отнюдь не старалась использовать свое высокое социальное положение для того, чтобы *покровительствовать* Вагнеру. Король Людвиг подал пример, и она в буквальном смысле слова *служила* его гению, она неутомимо работала для него и бесстрашно вступала в бой за него. В наши дни мы едва понимаем, что значило высоко держать знамя Вагнера с 1871 по 1876 год. Если бы нашлась дюжина мужчин, способных продемонстрировать такое же мужество и силу убеждения, которые показывала эта женщина, Байройтские фестивали начались бы в совсем иных обстоятельствах. Посвящая свое описание Байройтского Дворца фестивалей графине Волькенштейн, Вагнер говорит: «Я поступаю так, потому что я хочу произнести вслух имя живого сторонника, неустанному рвению и помощи которой почти исключительно обязано своим существованием мое великое предприятие, именно это имя всегда будут произносить с глубоким почтением и я, и все истинные любители искусства». А несколько лет спустя, когда он смог рассмотреть события этих беспокойных лет со всеми их надеждами и заботами, он говорил о своем великодушном друге как о «важной силе, одна лишь непрестанная деятельность которой обеспечила средствами мое предприятие». Он продолжает: «Должен признаться, что без помощи этой дамы, занимавшей такое высокое социальное положение и известной в любом кругу, без ее усилий, длившихся годы и годы с неослабевающей энергией, было бы невозможно получить средства для покрытия самых необходимых затрат или открыть фестивали. Без усталости и без страха она встречала трудности с улыбкой и открыто насмехалась над нашими образованными публицистами и т. д...» (Воспоминание

¹ Фрейфрау фон Шлейнитц, в то время жена известного министра внутренних дел императора Вильгельма I — фрайхерра, позднее графа Шлейнитца, вышла замуж после смерти первого мужа за австрийского посла графа фон Волькенштейн-Тростбурга.

о сценических фестивальных постановках 1876 года, X, 144). Единственное, что еще нужно сказать об этой редкой женщине — она сохранила свою дружбу к нему и после его смерти.

К несчастью, мало что можно сказать о Карле Таусиге, поскольку он умер 17 июля 1871 года. Он был верным и посвященным сторонником Вагнера. Когда Байройтская идея приобрела определенную форму, он рассматривал ее, цитируя Вагнера, «как вопрос, лично интересовавший его». Первая организация была полностью создана Таусигом, и не умри он в первый же год, нельзя даже предположить, какие плоды принесла бы его невероятная энергия и практичность. Утрата с точки зрения искусства была невозместимой. Чем Шнорр был среди певцов, тем был Таусиг среди исполнителей своего времени — гением; в самом деле, без натяжек можно сказать, что, за исключением Бюлова, Таусиг был единственным гением. Когда он умер, он только начал заниматься организацией воспитанного им самим оркестра, который стал ядром оркестра в Байройте. Судьба была против Вагнера; два человека необычайных способностей, Шнорр и Таусиг, умерли почти сразу после того, как он нашел их. И в том и в другом случае «огромный блок гранита пришлось заменять кирпичами».¹

Третье имя принадлежит обыкновенному немцу, которого можно в определенном смысле считать типичным представителем — хотя нам хотелось бы, чтобы больше было тех, кто считает этот тип моделью своего поведения. Эмиль Хекель был основателем первого Вагнеровского общества в Мангейме. Его порыв вызывал к жизни многочисленные подобные общества в других городах и в Германии, и за границей, и не *его* вина, что практические результаты этих обществ были настолько непропорциональны тому, что от них требовалось; его неустанное рвение повсюду встречало холодное безразличие. Конечно же, пресса осмеяла его — и немецкий бюргер продолжал самодовольно дремать. Однако не стоит закрывать глаза на то, что сделали Вагнеровские общества; хотя они не пробудили

¹ См. с. 137 наст. изд. Портрет Таусига см. на вклейке.

в людях щедрость, они по крайней мере вызвали интеллектуальный интерес к творчеству Вагнера. Вне всякого сомнения, Хекель заслуживает звания настоящего соратника, что и подтверждается письмами Вагнера, в которых он называет его «особенно активным другом» (IX, 386). Его истинное величие заключалось в том, в частности, что он защитил честь немецких средних классов, по этой причине его имя навсегда останется в истории Байройтских фестивалей.

Я не стремлюсь к тому, чтобы привести список имен, поэтому я должен пройти мимо многих из тех, кто заслуживает упоминания. Я должен повторить только одно: каждому, кто участвовал в работе Байройта, приходилось отказаться от себя и посвятить свое время, силы и средства достижению поставленной цели. Вагнер писал в ноябре 1875 года: «Никто не должен получить ни малейшей прибыли от предприятия, труд и жертва — вот все, что следует искать большинству из нас». Честь всем, кто оправдал веру Вагнера в немецкий гений! А теперь вернемся к фестивалю 1876 года.

Предварительные репетиции были проведены с 1 июля по 12 августа 1875 года. Первого августа того же года впервые из «таинственной бездны» прозвучал оркестр. В 1876 году каждый присоединившийся артист должен был связать себя контрактом на три полных месяца. Репетиции начались 1 июня и продолжались вплоть до 9 августа, три публичных представления цикла были даны с 13 по 30 августа. Дни репетиций всегда были самыми прекрасными в Байройте, поскольку в эти дни Вагнера окружали только те, кто всем сердцем участвовал в предприятии и кого во все восторги могущественного произведения посвящало тщательное изучение и ежедневное наставление его автора, то были художники-исполнители и немногие действительные и непосредственные сторонники произведения. Даже во время предварительных репетиций 1875 года, когда декорации были готовы только частично и многие механизмы здания еще не были доделаны, энтузиазм был неописуемым. В 1876 году он возрастал с каждой репетицией, а полную репетицию с 6 по 9 августа можно было считать

уже самым «фестивальным представлением». Глазенап пишет: «Куда бы ты ни обращался, всюду видел очарованных людей, живущих в одном и том же волшебном идеальном мире». Присутствие короля Людвига II, «со-творца Байройта»,¹ как называл его Вагнер, венчало всю ситуацию. Король вернулся вечером 9 августа в Хохеншвангау. 13 августа начался первый «фестиваль сценических пьес», к несчастью, проводившийся теперь уже не так, как хотелось бы Вагнеру, не «в своем кругу», кругу тех, кто ревностно заботился о немецком искусстве, его «со-творцов», способных и желающих принять дар, поднесенный им этим избранным составом немецких художников с великим немецким Мастером во главе. Не к восхищению своим произведением стремился Вагнер; все, чего он желал, — это признание художественного деяния, прежде никогда в истории мира не существовавшего. Фестиваль вырос из совершенно лишенной коммерческой выгоды цели дать немецкому народу его собственный театр, музыкально-драматический стиль, новую драматическую форму, рожденную его собственным особым развитием, и сколь незначительным ни был бы успех, он мог обоснованно думать, что его попытки заслужили умеренную, снисходительную и сочувственную оценку. Критики думали по-другому. Сотнями можно было считать тех, кого привлек в Байройт подлинный энтузиазм по отношению к немецкому искусству, но как много представителей лагеря противника проникли тайком под покровом *расписок о покровительстве*! Немецкая пресса всеми силами старалась повредить Байройту и сделать невозможными фестивали на протяжении трудных лет, пока длилась подготовительная работа, попеременно то осыпая их насмешками, то удушая их молчанием. «Я и не верил, что Вы сможете провести его», — сказал император Вильгельм Вагнеру. Пресса позаботилась о том, чтобы никто, от монарха до рабочего, не смог бы в это «поверить». И вот он состоялся, представители враждебных газет сами сидели в священных пределах фестивального теа-

¹ «Mitschöpfer von Bayreuth».

тра, который, конечно же, построен был не для них; они верно исполнили свои инструкции порвать его в клочья, и все подвергли презрению. Это относится ко всем газетам Германии за исключением двух-трех: «Kölnische Zeitung» была по меньшей мере сдержанной, а «Berliner Börsencourier» — восторженной.¹ Некоторые из работавших в них господ были теми же лицами, которые внесли свой вклад в *фиаско* «Тангейзера» в 1861 году, такая верность цели заслуживает восхищения. Печальная часть истории, однако, заключается не в отношении прессы, если пресса предпочитает считать себя наследственным врагом немецкой культуры — это ее дело; тягостно видеть, насколько послушно образованная публика Германии следует за прессой и верит каждому написанному слову глупых сплетников. Из газетных репортажей вырастают памфлеты, полные самых тошнотворных и детских банальностей. Некоторые из них выдержали и двадцать изданий, и больше. Правда, победа осталась не за газетами, но в некоторых отношениях они в то время добились значительных успехов. Они преуспели, отговаривая публику от посещения второго и третьего циклов, и в создании дефицита. Поэтому Вагнер теперь был вынужден продать свое «Кольцо Нибелунга»; произведение, завершенное им после тридцати лет тягот и битв, произведение, написанное для Байройта, для которого и был построен театр Байройта, было передано театральному агенту в том виде, в котором оно было, со всеми костюмами и декорациями. Повторение представлений в Байройте было совершенно необходимо, но сама надежда на это была теперь утрачена, работа всей его жизни была отдана на милость оперной сцены. Фестивали на время

¹ Из всех любителей немецкого искусства следует упомянуть имя Джорджа Дэвидсона, занявшего позицию и мужественную, и мудрую. Справедливые, продуманные и восторженные репортажи этого выдающегося журналиста стоят особняком, но это не все. Сразу после смерти Таусига господин Дэвидсон заменил его на посту организатора Союза покровителей в Берлине и продолжал работать с неослабевающим рвением во имя Байройта. Внезапная смерть господина Дэвидсона в феврале 1897 года нанесла нам незаживающую рану.

прекратились; они закончились, так и не начавшись. Это оказалось фатальным для второго союза покровителей, основанного в 1877 году для того, чтобы продвигать Вагнеровский проект учреждения курса обучения «певцов, музыкантов и дирижеров, чтобы подготовить их к правильному и разумному исполнению произведений истинно немецкой школы». Невосполнима эта утрата для немецкого искусства. Влияние Вагнера на немецкое искусство ни с чем не сравнимо, и на протяжении шести лет его силами пренебрегали; лишь за несколько месяцев до смерти его последнее произведение «Парсифаль» было поставлено на сцене. Такова была работа репортеров 1876 года, бесспорно, она стала частью истории фестивалей.

Сам Вагнер сказал нам все, что нужно сказать о фестивале 1876 года в своем «Взгляде в прошлое», к которому я поэтому и должен отослать своих читателей. Здесь я только процитирую то, что он сказал об артистах, которые принимали участие в его представлениях: «Когда я всерьез спрашиваю себя, кто именно позволил мне возвести большой театр, полностью оборудованный в соответствии с моими идеями на холме недалеко от Байройта и таким образом, что весь театральный мир наших дней неспособен подражать ему; кому я обязан тем, что лучшие музыкальные и драматические силы Германии готовы откликнуться на мой призыв добровольно попытаться решить новую и беспримерно трудную художественную проблему, требующую несказанных усилий, и решить эту проблему успешно к их собственному изумлению, я в первую очередь должен указать на артистов-исполнителей. Именно их готовность сотрудничать с самого начала позволила моим немногочисленным друзьям преодолеть уныние, собраться с силами и найти необходимые средства». Это всего лишь то, что он говорил часто, а на банкете, данном в 1882 году в месяц «Парсифаля», он впервые заявил с особым ударением: «В артистах, в одних лишь артистах вся наша надежда на будущее». Такое невозможно повторять слишком часто. Я только что сказал, что Эмиль Хекель сберег честь средних классов Германии, а теперь я могу сказать, что немецкие артисты своей подлинной, ис-

кренней и восторженной привязанностью к Вагнеру сберегли честь всего немецкого народа. Грехи стихоплетов, той породы, о которой Бетховен в гневе сказал: «Ничего, кроме болтовни об искусстве, ничего не делают», легковерие, слабость и нерешительность остального немецкого народа, — все испутили артисты. Гёте говорит:

Niemand muss hereinrennen
Auch mit den besten Gaben;
Sollen's die Deutschen mit Dank erkennen,
So wollen sie Zeit haben.¹

Но к немецким артистам и музыкальным исполнителям это неприменимо; они связывали себя с самого начала с делом Вагнера и заслужили часть его славы. Не следует забывать, что в то время требовалось некоторое мужество для того, чтобы соответствовать стандарту Вагнера; что эти артисты вынуждены были встретиться с «новой и беспримерно трудной художественной проблемой, требующей несказанных усилий» и трудиться соответственно; что в Байройте они не получали ничего и были застрахованы только от убытков; что они пошли на прямое противостояние с прессой, от которой они в значительной степени зависели. Их действие вдохновлял восторг, в их сердцах пылало небесное пламя Прометея, которое боги так действительно потушили в других сердцах.

Однако иное дело — упоминать отдельные имена. В 1876 году в число артистов не входили ни Шнорр фон Каролсфельд, ни Вильгельмина Шредер-Девриент, ни Таусиг, ни Бюлов. Попытка не обращать на это внимания была бы не просто абсурдом, но преступлением против величия гения. Я уже не говорю о том, что это было положительным разочарованием первого фестиваля. Ничто не может быть дальше от природы немецкого искусства, чем система «звезд», и вполне возможно, что Таусиг, например, не смог бы так подчинить свой бурный гений замыс-

¹ Никто, даже самый одаренный, не должен спешить; если немцы должны благодарить, им предстоит дожидаться своего времени (нем.).

лам Вагнера, как это сделал Ганс Рихтер,^{1*} наделенный ясным разумом и даром мастерски владеть оркестром. Там, где целое настолько гармонично, а части так совершенно пригнаны друг к другу, что постановка может следовать каждому движению Мастера, приводя к результату, отмечающему начало новой эпохи в истории искусства, невозможно выделить отдельные имена. Если уж необходимо упомянуть имена, пусть это будут имена не только певцов, исполнявших главные партии; сила Байройтских фестивалей всегда заключалась во второстепенных партиях и в хорах; не должны мы забывать и о таких музыкантах высочайшего класса, как профессор Поргес,^{2*} который принимал активнейшее участие в этих несравненных представлениях, начиная с первого фестиваля в Мюнхене в 1865 году и вплоть до настоящего дня. Мы должны назвать одного человека выдающихся способностей, как сделал уже и сам Вагнер: Карл Брандт,^{3*} суперинтендант механизмов, главный помощник во «всем предприятии» (X, 149), т. е. в возведении театра и в проведении фестиваля.

«Парсифаль» впервые был исполнен в 1882 году. Все подробности этого фестиваля можно найти в эссе Вагнера «Театральный фестиваль в Байройте» (1882). Победы, которые тем временем одержали произведения Вагнера на большинстве немецких сцен и за рубежом, и победа «Кольца Нибелунга», которое пресса назвала чудовищем, недоступным для исполнения ни на какой сцене, и которое триумфально прошло на сценах всей Европы, произвели заметное воздействие на публику, да и пресса постепенно меняла тактику. Я мог бы назвать одного автора памфлетов, который занимал заметное место среди сил разрушения и в 1861 году, и в 1876, и который в 1882 подписался на льготный билет как «сторонник Вагнера». Такие

^{1*} Ганс (Янош) Рихтер (1843—1916) — австро-венгерский оперный дирижер.

^{2*} Генрих Поргес (1837—1900) — чешско-австрийский хормейстер, музыкальный критик и писатель.

^{3*} Карл Брандт (1828—1881) — прославленный механик сцены своего времени.

сторонники были тогда, да и сегодня остаются, весьма сомнительной составляющей идеального дела Вагнера и фестиваля. Открытый враг теперь стал ненадежным другом. Последующая история Байройта научила нас, чего следует ожидать от таких друзей; с этого времени война была объявлена Байройту, наследию, сохранившемуся в наших сердцах, всему, что мы теперь включаем в понятие «Байройт».¹ Лишь в самом конце жизни Вагнер увидел это, накануне победы он умер.

И снова преданность немецких артистов подверглась серьезному испытанию. Лишь немногие покинули Байройт. Последующие события едва ли относятся к жизни Вагнера, не считая того, насколько все, что творится в Байройте вплоть до нынешнего дня, остается прямым исполнением проектов, задуманных самим Вагнером. Школьный курс 1877 года предполагал постановку его ранних произведений, начиная с «Летучего голландца» (см.: X, 25); позднее, когда проект был прекращен и продолжение фестивалей зависело в особенности от способности «Парсифаля» привлекать публику, Вагнер заявил о своем намерении давать одну из своих ранних работ вместе с «Парсифалем». Тем, что этот замысел не сорвала кончина Вагнера, мы обязаны «чудесно одаренной женщине» (с. 141 наст. изд.), которая на протяжении двадцати лет прямо общалась с Вагнером и знала его замыслы так, как никто в целом мире. Степень ее участия в создании Байройта трудно переоценить, ее усилия следует рассматривать наравне с усилиями самого великого Мастера и было бы ошибкой разделять их; господствующая и повинующаяся воля были едины. По отношению к фестивалю 1876 года достаточно привести сви-

¹ В наше время утвердилось мода говорить о Вагнере с величайшим восхищением и высказывать всевозможные оскорбления по адресу тех, кто честно и убежденно присоединился к нему, но пусть никого не сбивают с толку абсурдные вымыслы о Байройте — такая тактика не нова; 2 июля 1852 года Вагнер писал Улигу, ссылаясь на статью в газете: «Горькая, злобная отповедь тем, кто хвалит меня, учтивость и уважение по отношению ко мне. Старые приемчики!». Так что уже в 1852 году эти приемчики были старыми!

детельство Эмиля Хекеля: «Редкостные способности этой замечательной дамы много способствовали воплощению планов Вагнера в особенности при подготовке постановок; насколько много, знают только ближайшие друзья Вагнера... Ее значение для успеха предприятия колоссально».¹ Наследие гораздо глубже проникло в ее сердце, чем в любое другое, и ее разум лучше любого другого смог дать ему пищу, она не прятала его, но оживляла и возвращала, собирала цветы и плоды. Был спасен не только «Парсифаль», но и в конечном итоге были поставлены «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры», «Тангейзер» и «Лоэнгрин».² В особенности два последних произведения стали откровением на постановках в Байройте. Сам Вагнер часто заявлял, что никогда не видел их поставленными так, как он их себе представлял; повсюду отказывались от драмы, считая ее поверхностной, и успех этих произведений основывался на неверном или по меньшей мере очень несовершенном понимании их художественных замыслов (см.: V, 174; IX, 253; R, 12 и т. д.). В Байройте драма была разработана полностью и решительно, больше всего от этого выиграли его ранние произведения, поскольку «в них все еще оставалось кое-что от оперы», и теперь впервые люди видели, какими замыслил их поэт. Реальность идеи фестиваля и ее возможности были продемонстрированы постановкой «Кольца» в 1876 году. «Парсифаль» «освятил» (geweiht) сцену для ее последующего предназначения, «Тристан» и «Мейстерзингеры» обеспечили победу Байройта и сделали неоспоримым его превосходство над любым другим театром мира, так что любители искусства со всех концов мира тысячами

¹ См. памфлет Хекеля, упомянутый выше.

² В разные годы на фестивалях ставились: 1) 1876, «Кольцо Нибелунга»; 2) 1882, «Парсифаль»; 3) 1883, «Парсифаль»; 4) 1884, «Парсифаль»; 5) 1886, «Парсифаль», «Тристан и Изольда»; 6) 1888, «Парсифаль», «Мейстерзингеры»; 7) 1889, то же самое; 8) 1891, «Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Тангейзер»; 9) 1892, «Парсифаль», «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры», «Тангейзер»; 10) 1894, «Парсифаль», «Тангейзер», «Лоэнгрин»; 11) 1896, «Кольцо Нибелунга». В 1897 году предполагается дать «Парсифаля» и «Кольцо Нибелунга».

приезжали на фестивали, но «Тангейзеру» и «Лоэнгрину» выпало на долю посвятить людей в потаенное бытие искусства Вагнера, эти произведения, написанные в кризисный период его жизни, представили нашим глазам новую драматическую форму и позволили нам заглянуть в самое сердце композитора.

Такова в немногих словах работа, исполненная Байройтом после смерти его великого создателя; так сохранялось наследие. Я только что назвал ту, что была душой этих великих подвигов, и имя человека, преданные усилия которого только и сделали его возможным, также было упомянуто. Что касается артистов, то их состав изменялся с течением времени, в соответствии с замыслом Вагнера. Германа Леви^{1*} и Феликса Мотля,^{2*} дирижеров, следует упомянуть за их постоянную поддержку музыкальной части постановок. А на протяжении последних нескольких лет в Байройте присутствует другой музыкант, которого следует считать ответственным за самую важную часть фестивалей и по причине его выдающихся способностей, и потому что он, и он один, полностью посвятил себя делу Байройта: Юлиус Книзе.^{3*}

Еще одно имя мы пропустить не можем, то самое имя, которое я не могу произносить без сильных эмоций: имя Зигфрида Вагнера.^{4*} «Чудесно прекрасный и энергичный сын, которого я смело называю Зигфридом, он будет расти вместе с моими произведениями и даст мне новую долгую жизнь» (с. 138—139 наст. изд.). Сегодня уже на протяжении нескольких лет Зигфрид Вагнер работает музыкальным ассистентом на фестивалях. Его выдающийся талант дирижера быстро принес ему европейскую известность. Когда мы осознаем, насколько

^{1*} Герман Леви (1839—1900) — немецкий оперный и симфонический дирижер.

^{2*} Феликс Йозеф фон Мотль (1856—1911) — австрийский дирижер.

^{3*} Юлиус Книзе (1848—1905) — немецкий дирижер, педагог и композитор.

^{4*} Зигфрид Вагнер (1869—1930) — сын Рихарда Вагнера, дирижер, композитор и поэт, руководитель Байройтских фестивалей в 1908—1930 годах.

многочисленны те направления, в которых проявляются его художественные дары; когда мы узнаем твердость и в то же самое время детскую простоту его характера, зрелость его суждений и последовательность его воли, мы испытываем склонность воспринимать слова Рихарда Вагнера как пророчество. Зигфрид Вагнер вырос вместе с созданием Байройта, с ним вместе он будет процветать и придаст новую долгую жизнь великому поэту Германии! Да поможет ему Бог!

ИДЕЯ БАЙРОЙТА

Для всех, кто празднует фестиваль с нами, Байройт стал драгоценным воспоминанием, вдохновляющей идеей, полным смысла девизом.

Рихард Вагнер

Кто первым использовал термин «идея Байройта», я сказать не могу. Его можно найти у Ницше: «Вагнер попытался... спасти хотя бы свое величайшее произведение от этих сомнительных успехов и оскорблений и выставить его на образец всем векам в его действительном ритме. Так пришел он к *идее Байройта*. Под влиянием нового течения в умах он полагал возможным вызвать повышенное чувство долга в тех, кому он хотел доверить драгоценнейшее свое достояние. Из этого двойного чувства долга возникло событие, которое своеобразным солнечным блеском озарило ближайшие и последние годы его жизни. Оно было создано для блага далекого, еще только возможного, но недоказуемого будущего; для современников и людей, живущих только настоящим, оно представляло не более чем загадку или предмет ужаса, для немногих же призванных ему содействовать оно было высокого рода предвосхищением и предвкушением, благодаря которому они могли чувствовать себя одухотворенными и плодотворными далеко за пределами настоящей минуты. Для самого же Вагнера оно

несло новый мрак трудов, забот, размышлений, печали, новый взрыв враждебных сил; но все это — залитое лучами звезды *самоотверженной верности* и превращенное этим светом в несказанное счастье».^{1*} Замечательно, как в этом абзаце расширяется «идея Байройта»: сперва она ограничивается мыслями самого Вагнера, а именно мыслями о том, как спасти его величайшее произведение, «Кольцо Нибелунга», от успеха, достигнутого ценой неверного понимания. Такова отправка точка, и вместо того чтобы прозаически описывать все более широкие круги вокруг нее, Ницше постепенно представляет этот Байройт, как Грааль в «Парсифале», нашему взору, делая его все более и более ясно видимым, пока наконец мы не различаем глубочайшее содержание, чисто этический мотив «лучей звезды самоотверженной верности»; тогда как форма мышления и пленяющее взор внешнее сходство все так же остаются художественными. Во введении к этой главе я говорил о Байройте как о символе, вокруг которого нарисованы круги, но это больше символа — это живой подвиг, а образ драматического центра с концентрическими кругами вокруг него введен только ради ясности; посмотрев в глубину, мы должны сказать: мысль, из которой возникло деяние, — это всеобъемлющая мысль, этот факт существует вне зависимости от любых наших произвольных гипотез. Мы сможем, если пожелаем, кратко описать пределы искусства, но не пределы художественной мысли Байройта, — это произведение индивида; *таким*, а не каким-то иным было искусство Вагнера, он получил жизнь и свет издалека, и его сильный мозг посылал новую жизнь и новый свет обратно, в самые отдаленные области. От нас и ограниченных индивидуальных способностей каждого из нас зависит степень возможного и действительного проникновения в мышление, т. е. во всеобъемлющую философию. Байройт был и остается Байройтом. Сам Дворец фестивалей создает впечатление чего-то большего, чем обыкновенный театр, построенный в соответствии с представлениями одного

^{1*} Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте. С. 121—122.

отдельно взятого художника. Байройтский театр мог задумать только человек, осознавший художественное развитие целого народа и его плоды в собственных мыслях и чувствах. Образ сооружения уводит нас далеко за пределы немецкого народа; как бы ни отличались технические требования современного искусства от требований времен Софокла, каждый, кто вступает в Дворец фестивалей, чувствует, как вокруг него веет летнее дыхание греческого искусства, здесь нет механического восстановления давно ушедшего, это духовное возрождение древнего и в то же время вечно юного. Построивший его человек нес в себе греческое искусство как часть своей души. Вагнер называет свой Дворец фестивалей «временной заменой, возведенной при помощи самых неподходящих материалов»; грубые балки и черепица были посмешищем для многих зубоскалящих недоумков; и все же, отчего так очарователен он? Почему, когда мы смотрим с окружающих высот, глаз всегда обращается к созерцанию этого одного здания, внешне такого бедного и неприукрашенного? Потому что мы чувствуем, что здесь развивается великая мысль человечества. Неужели кто-то полагает, что богатством или великолепием прославлена повозка Феспида?^{1*} Те, кто видел ее и знает, что она значила для человечества, не застывают ли, замороженные ее видом? Так и мы стоим замороженными перед Дворцом фестивалей в Байройте и признаем в нем видимый символ идеи Байройта.

Я уже детально обсуждал учение Вагнера о перерождении. Многие предполагают, что он имел в виду возвращение к более грубому природному состоянию и нисколько не потрясены таким предположением. Вид Дворца фестивалей должен был быстро рассеять эти заблуждения; в Байройтском театре поэмы в словах, звуках и красках соединяются со способом мышления и чувствования, обогащенным столетним опытом, усиленным стараниями создать единство выражения, отличающееся доселе неизвестной широтой и разнообразием дей-

^{1*} *Феспид* (*Феспис*) (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт и драматург, которому приписывают изобретение трагедии.

ствия; тысячи корней связывают его с глубочайшими слоями человеческого разума, оно выросло из величайшего вдохновения человеческой души, и нельзя не признать, что человек здесь достиг вершины культуры, так что он никогда еще не был так далек от грубого природного состояния. Этот факт остается, по моему мнению, величайшим препятствием на пути полного понимания идеи Байройта; Шиллер и Вагнер были правы, называя нашу цивилизацию «варварской». Большинство образованных людей гораздо ближе находятся к так называемому «естественному состоянию», чем сами подозревают. Оно просто зависит от того, что мы понимаем под этим термином: значит ли естественное состояние отсутствие электричества и информации или неразвитое состояние разума и нравственных способностей. Пример: однажды я спорил о «Мейстерзингерах» с высокообразованным музыкантом, человеком, обладающим невероятным объемом знаний не только в своей профессии, но также и в самых разнообразных сферах; он придерживался мнения, что характерной чертой этого произведения является потрясающее богатство контрапункта и частое применение мажорного нонаккорда; действие, как он заявил, совершенно не важно в опере, все, что по признаниям слушателей, они обнаруживали в нем, вложено в драму ими самими. Теперь, предположив, что в силу какой-то удивительной случайности группа негров с Новой Гвинеи получила музыкальное образование и вечером, рассевшись вокруг костра и глядя на то, как поджаривается убитый ими враг, они начнут вдруг беседу о партитуре «Мейстерзингеров», чем их замечания будут отличаться от замечаний моего ученого музыканта? Контрапункт и нонаккорды — это и они услышат, и ничего больше из-за общего недостатка интеллектуальной культуры. Как смог бы негр понять слова Вагнера: «На протяжении сочинения и постановки „Мейстерзингеров“ я ставил перед собой цель представить немецкой публике картину ее собственной истинной природы, которая прежде представлялась только в туманных заблуждениях, и надеялся заслужить искреннюю признательность сердец благороднейших и достойнейших представителей

средних классов Германии» (X, 161)? Или, представив, что кто-то попытается объяснить им, что музыка Вагнера стремится не только предоставить удовольствие прекрасными формами, но представляет собой «новый язык, в котором можно выразить вечные предметы с безошибочной уверенностью, в котором ясновидец и поэт звуков высказывает то, что высказать невозможно, за пределами понятийного мышления» (X, 321)? А что если он вознамерится объяснить чисто человеческое действие «Мейстерзингеров», находящееся далеко за пределами их чисто немецкого значения, непосредственному душевному разумению этих диких детей природы примерно так, как попытался сделать я в третьей главе, а именно в свете нашего знания об истинной природе музыки? Конечно, он мог бы не делать этого, потому что для такого требуется не обыкновенное знание, но высокое развитие интеллектуальной культуры. Непропорционально большая часть обитателей Европы представляет собой таких же дикарей, переодетых в цивильное платье, и вот почему я думаю, что чреватое весьма серьезными последствиями мышление, как живительная атмосфера насыщавшее все творчество Вагнера, для многих останется «загадочным или отвратительным».

*Dem so hat unser Auge schwaft, bekennend die Mode.
Aber neben dieser Welt die Mode ist uns eben gleichgültig eine andere
Welt entstanden. Wir haben die römischen Untertanen. Wir haben
das Christenthum hervorgebracht, so hat es jetzt aus den Leos der
modernen Civilisation die Mode hervorgebracht. Wir haben also aus:
unsern Blick ist nicht von dieser Welt. Das heißt eben: Wir kommen
von innen, wir von aussen; wir unterscheiden den Wesen, der
den Akte der Dinge.*

Факсимиле рукописи «Бетховен»

«Насколько способны видеть мои глаза, нами правит мода. Но рядом с этим миром моды рождается другой мир. Подобно тому как христианство появилось из универсальной цивилизации римлян, так и музыка вырывается из хаоса современной цивилизации. И то и другая говорят: „Наша империя не от мира сего, мы приходим изнутри, вы — извне, мы вырастаем из самой природы вещей, вы — из их внешней оболочки“».

По другой причине мне кажется маловероятным, что большинство сможет когда-либо во всей полноте понять это мышление и то, что имеют в виду, называя Байройт «воодушевляющей идеей». Кант, обсуждавший эти вопросы и трезво, и умеренно, заявил, что для искусства нужно «воображение, рассудок, разум и вкус». Существенная характеристика идеи Байройта заключается в том, что искусство призвано стать одной из крупнейших культурных сил. Шиллер в письмах об эстетическом воспитании человека обдумывал ту же идею, но неотчетливо; он упоминает о ней только в самом общем смысле; в творчестве Вагнера же она воплощается в действительность. Здание эстетического воспитания человека построено, оно стоит на холмах Байройта. Но что если единство «воображения, рассудка, разума и вкуса» встречается редко даже среди тех, кто стекается в Байройт? Сила штыков равно чувствуется всеми, искусство воздействует на каждого по-разному: некоторые едва ли вообще воспринимают его, и только в высоко организованных умах оно становится действительной, прямой силой. Отсюда следует, что идея Байройта по необходимости должна принимать самые разные формы в сознании разных людей. Для музыканта, о котором я только что упоминал, круг понятия «Байройт» ограничивается даже не всем театром, а только оркестром и, вероятно, не более чем напечатанной партитурой, лежащей на пюпитре дирижера. С другой стороны, такой академически образованный философ, как Генрих фон Штейн, чувствовал, что размышления Джордано Бруно он может полностью понять только с точки зрения Байройта, только после того, как его зрение было обострено живым контактом с этим все раскрывающим искусством, обрел он способность действительно *нарисовать картину* этой философии; именно живое органическое произведение искусства, рассматриваемое как культурная сила, привело Штейна к глубоким размышлениям об отношениях между языком и философским познанием и между языком и духовной культурой; именно живой опыт, полученный им во взаимодействии с поэтом Байройта, позволил ему написать первое произведение об

эстетике немецких классических авторов и трактат о развитии современной эстетики. В поэтических произведениях «Герои и мир» и «Святые» он описывает историю мира и развитие человеческого рода, если мне позволительно выразиться так, с высот идеи Байройта. Карлейль, который сам не зная того принадлежал Байроиту, находил, что «все сердце природы — музыка», что истину можно получить только ее средствами, тогда как логика скользит по поверхности. Между *ученым* в грубом природном состоянии — или, из вежливости скажем, в «состоянии мажорного нонаккорда» — и такими высоко одаренными натурами, как эти, умы которых сделались чувствительными к каждому впечатлению вследствие самой широкой и утонченной культуры, возможно множество переходных ступеней. Для многих Байроит навсегда останется книгой за семью печатями.

Я должен сделать одно замечание, которое приведет нас впоследствии к многочисленным другим обсуждениям. Я принял термин, использованный замечательными писателями до меня, и говорил об «идее (Gedanke) Байройта», но следует отметить, что многие наши лучшие и самые образованные друзья, особенно из числа артистов-исполнителей или тех, кто был занят практическим представлением произведений Вагнера, обнаруживают себя в положении Брунгильды, которая боролась за мысль Вотана, но которая

nicht ihn dachte
und nur empfand,¹

или Зигфрида, говорящего:

Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen.²

Слово «идея», может быть, не слишком удачный выбор для того, что на самом деле является художественным убеждением

¹ [Я] так не думала,
Я только чувствовала так (нем.).

² Я не в силах понять
Отдаленное чувствами (нем.).

или точкой зрения; может быть, нам лучше было бы говорить о художественной *вере*. Ницше весьма верно замечает о самом Вагнере, что «он мыслит видимыми и чувствуемыми событиями, а не понятиями, т. е. что он мыслит мифически, как всегда мыслил народ».^{1*} Мышление, которое, в соответствии с обычным словоупотреблением, не понятийно, вовсе и не мышление в строгом смысле слова, это *видение*. Различие между ними явно выражено в разговоре между Христом и Никодемом. Философ просит представить ясно определенные понятия и выдвигает возражения против *мифического* мышления Спасителя, но его прерывают простым замечанием: «Мы говорим о том, что мы знаем, и свидетельствуем о том, что видели».^{2*} Эти слова можно применить ко многим самым верным, деятельным и успешным сторонникам Байройта: им ничего не известно об отношениях искусства к культуре и они не интересуются взаимными влияниями того и другого, и все же они *знают*; что они и демонстрируют всем своим поведением, они свидетельствуют о том, что видели — и свидетельствуют своими деяниями. Вполне возможно быть внутри магического круга идеи Байройта, принять ее как «полный смысла девиз», не будучи мыслителем, не постигая на самом деле ничего, кроме чисто художественного произведения, его технической формы и телесного воплощения.

Из этого можно извлечь очень важное следствие. Ницше объясняет то, что имеет в виду, называя способ Вагнера мыслить мифическим, словами «как всегда мыслил народ». Модус мышления художника по сути дела близок модусу мышления народа, и, может быть, по этой причине его художественная мысль больше любой другой способна вызвать широчайшее влияние. Не желая надевать на себя потрепанную личину пророка, я могу выразить свое твердое убеждение в том, что влияние мышления Вагнера, влияние идеи Байройта, каким бы значительным и возрастающим оно ни было уже сейчас, в буду-

^{1*} Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте. С. 122.

^{2*} Ин. 3:11.

щем обязательно проявится в мышлении человечества в целом настолько сильно, что это едва ли возможно представить себе сегодня. «Народ» — не только трудящиеся классы, но равным образом и мы сами. Одиноким индивид, образованный человек может попытаться противостоять тому естественному потоку, который течет в мышлении и произведениях Вагнера, и может бороться против него изо всех сил, но все попусту, победит сильнейший, а сильнейший — тот, у кого мышление мифическое. Уникальная живость художественных произведений Вагнера, живость, которую они разделяют лишь с немногими величайшими шедеврами драматического искусства, характерна и для его мышления, говорит ли он об истории, политике, конституциях, религиозных законах, рабстве и аристократии, труде и капитале, языке, литературе и музыке, науке и философии или отличительных особенностях испанца, француза, англичанина, Шекспира, Кальдерона, Хафиза, Наполеона, Робеспьера, Палестрины, Моцарта, Баха, Спонтини или Обера, — всегда перед нами внезапно возникает то, что он *видел*. Возьмем, например, лишь одну фигуру, которая представляется сравнительно далекой от искусства, фигуру Робеспьера. Как много написано об одном этом человеке! Суждения историков противоречивы, и люди могут понять только то, что они сталкиваются со своего рода парадоксом; и какая же суматоха поднялась, что за хвалебные песнопения слышались несколько лет тому назад, когда Тэн после длительного исследования приподнял уголок покрывала в своей книге «Происхождение современной Франции»! Тридцатью годами ранее Вагнер сказал именно то, что написал Тэн, вот только Вагнер сформулировал это острее, ярче, и глядя, как он привык смотреть, далеко за пределы индивида на всеобщие аспекты вопроса: «Трагедия Робеспьера в действительности заключается в несчастных условиях, в которых он обнаруживает себя, когда его цели исполнены, не зная, что ему делать с властью теперь, когда он получил ее... он не пришел к одобрению дурных средств осознанием возвышенной цели, он скорее вынужден был скрывать нехватку цели, скрывать свою собственную пустоту обращени-

ем к ужасной системе гильотины... Несчастный человек в конце концов ограниченный скупыми задачами его собственной потрепанной *vertu*,^{1*} смог найти свою цель только в средствах. Вот так и обстоят дела со всеми этими чисто политическими героями, они погибают от своей собственной несостоятельности, и мы вправе надеяться на то, что вскоре увидим, как весь этот вид будет стерт со страниц истории».² Нарисованная здесь картина, как я уже сказал, подтверждается во всех отношениях современными историческими исследованиями, и черты Робеспьера свидетельствуют о ее точности. Вагнеру не нужны были архивные записи, чтобы понять Робеспьера, он свидетельствовал о том, что видел, и каждый читавший его слова может теперь видеть всю моральную личность Робеспьера, его обнаженную душу. В Ванфрид однажды, когда беседа коснулась положения Шекспира в истории, Вагнер заметил: «Шекспир — это судья³ Возрождения». Когда его спросили о гении Листа, он ответил, что Лист — совершенный музыкант, особенность которого заключалась в необычайной способности улавливать формы поэтическим взглядом. Я мог бы процитировать сотни замечаний такого рода,⁴ маленьких шедевров, и каждое из них полностью выражает истину и несет отпечаток завершенной художественной формы. На этом основана энциклопедия Глазенапа. Таков же и его метод рассмотрения более абстрактных вопросов. С любой точки зрения едва ли отыщется в социологии проблема столь же противоречивая или столь же сложная в формулировке и прояснении, как та, что обра-

^{1*} Добродетель (фр.).

² За полной информацией я прошу читателя обратиться к письму Рекелю от 5 января 1854 года, поскольку здесь я привел лишь несколько отрывков. Похожие замечания можно найти в «Почему нам нужно знать это?» (X, 326).

³ «Richter» по-немецки означает нечто большее, чем просто судью, а именно того, кто отвергает, цензурирует, осуждает. Вагнер имел в виду, что Шекспир показывает нам безнравственность и ничтожество той пышной, тщеславной, ученой цивилизации, которой было Возрождение.

⁴ См. «Воспоминания о Рихарде Вагнере» Вольцогена.

щается к отношениям между индивидуальным и социальным телом и к антагонизму между естественным стремлением индивида к свободе и необходимыми ограничениями, накладываемыми обществом в целом. Это фундаментальная проблема государственного управления. Вагнер рассмотрел ее в свете мифа об Эдипе, он обсудил вопрос во всех его разветвленных деталях с такими великолепием и ясностью, что один из самых темных предметов, когда-либо занимавших человеческий ум, внезапно стал не только ясным, но и в высшей степени привлекательным (см.: Опера и драма, IV, 68—80). Вагнер заявил, что лишь подлинная способность к поэзии предоставляет силу создавать новые мифы и такова нормальная и необходимая форма его мышления. «Я могу говорить только *произведениями искусства*», — пишет он Рекелю (R, 69). Здесь он помещает смысловое ударение на словосочетание «произведение искусства», но мы, нисколько не греша против смысла, можем перенести его на слово «только»: «Я могу говорить *только* произведениями искусства». Мышлением Вагнера было искусство, искусством была и речь его; его мышление было настоящим видением, его речь представляла ясные, определенные, живые картины, похожие на сценические. Такой модус мышления, речи и письма обладает одним общим свойством с высочайшим искусством — его никогда невозможно додумать до конца, это мудрость, неисчерпаемая, как сама природа, находящаяся в прямом противоречии с логической, аналитической, строго обусловленной процедурой науки. В сознании гения природа (используя заимствованное из оптики подобие) отражается полностью, тогда как в логическом процессе только частично. То, что мы понимаем под идеей Байройта, близко художественному гению, ее невозможно измерить весами и циркулями, это источник, из которого, как сказали бы древние авторы волшебных сказок, «вода жизни» изливается неиссякаемым потоком.

Не нужно думать, будто между этим заявлением о великом и всеобщем влиянии мышления Вагнера и тем, что я ранее говорил о доступности идеи Байройта лишь меньшинству, существует какое-то противоречие. Последнее верно относительно

идеи, рассматриваемой как понятие, тогда как Вагнер «мыслит видимыми и чувствуемыми событиями», и в виде Дворца фестивалей в Байройте такое мышление обрело одновременно свой видимый памятник, символ и девиз, а его влияние распространяется далеко за пределы этого меньшинства. Только один класс людей никак не затрагивает идея Байройта ни в мифическом и художественном, ни в логическом ее аспекте; древняя индийская поэма гласит: «И даже *Брахма* не сможет спасти человека, блуждающего по причине малого знания». Со мною согласны такие выдающиеся авторитеты, как Пауль де Лагард,^{1*} утверждающие, что современное школьное образование специально приспособлено для того, чтобы люди заблуждались; учат в настоящее время «малому знанию»; какой бы ненормальной ни была масса информации, вколачиваемая в учеников, она состоит из обыкновенных изолированных фрагментов, нанизанных друг на друга; истинное знание, истинная духовная культура требует единства взгляда, и, в частности, равного развития всех способностей. Канту требовались воображение, рассудок, разум и вкус; что из этого списка систематически воспитывается в наших школах? О современном школьном образовании Лагард говорит, что «оно покрывает людей непроницаемой слизью образованного варварства, самого отвратительного варварства, превращающего жизнь в Германии в наказание и перекрывающего всякий доступ к свету и воздуху, которые Бог дарует нам».² Образованных варваров, этих дикарей в цивильном платье, Вагнер на протяжении всей своей жизни ненавидел, преследовал и проклинал; идея Байройта им недоступна; это не столько *загадка* — у людей этого класса не бывает загадок, — сколько *отвращение*. Но забыв о них, мы, вне всякого сомнения, можем надеяться на то, что «идея Байройта» распространит свое влияние не только на воспитанные умы, но и на большую и здоровую народную массу.

^{1*} Пауль Антуан де Лагард (1827—1891) — немецкий востоковед, один из теоретиков антисемитизма.

² *Lagarde P. Politische Aufsätze.* S. 121.

Читатель, вероятно, заметил, что самая важная вещь для меня в этом параграфе — это его название. Используя термин «идея Байройта», я стремился в особенности привлечь внимание к факту, что существует что-то, к чему можно отнести этот термин, что с точки зрения строителя Дворца фестивалей и его друзей важен не театр, но мышление. Однако я нахожу положительно невозможным дать ясное и краткое определение того, что подразумевается под идеей Байройта, а почему это невозможно, очевидно из того, что я уже сказал. Мы должны согласиться с Гансом Саксом:

Fass'ich es ganz, — kann ich's nicht messen!
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermesslich mir schien?¹

И все же, хотя я не могу измерить неизмеримое, хотя я убежден, что идею можно правильно понять через впечатление от живого произведения искусства, что она может быть осознана и принята только теми, для кого Байройт — драгоценная коллекция, я не желаю уклоняться от самого по себе оправданного вопроса. Практически невозможно сказать все, что можно сказать, и потому я выберу два положения и попытаюсь представить их читателю по возможности коротко; в лучшем случае я могу только указать на некоторые признаки для тех, кто достаточно заинтересован вопросом, чтобы самостоятельно прочитать написанные о нем произведения Вагнера, они будут удивлены тем, что обнаружат, как распространяется эта идея Байройта уже сейчас в мыслях и действиях некоторых лучших наших современников. Первое положение, которое я буду обсуждать, должно быть обращено к чистому и простому искусству и к тому, каким образом возможно создать его, затем мы рассмотрим художественное мышление в его отношении к универсальному познанию.

¹ Когда я постигаю это вполне, я не могу его измерить!
Но как я должен измерять то,
Что кажется мне неизмеримым? (нем.).

В десятом томе собрания сочинений Вагнер говорит: «Я осознаю факт, что для того чтобы искусство заняло правильное положение в мире, нужно сперва найти почву, точно так же, как я нашел почву для правильного исполнения моих произведений в ходе проектируемых фестивалей в зданиях, специально для них построенных; эту почву невозможно отыскать в искусстве; ее должен предоставить тот самый мир, к которому обращено искусство. Поэтому мы должны будем кратко рассмотреть все состояние мировой цивилизации, держа идеальное искусство, к которому мы стремимся, перед ним как зеркало, и увидеть то, что отражается в нем» (с. 47). Любой комментарий к этим словам только лишил бы их силы и ясности, идея Байройта, какой она видится с точки зрения отношения искусства к жизни, полностью выражена в них. Мне едва ли нужно напоминать читателю о том, что этот взгляд — новую почву искусства следует отыскать в самом мире — был фундаментальным для Вагнера и повлиял на всю его жизнь. Процитированные мною слова написаны в 1881 году, когда Байройт был совершившимся фактом, «вдохновляющей идеей», но даже в далеком 1840 году, когда Вагнер был в Париже, он «вступил на новый путь, путь революции против публичного искусства наших дней», и убеждение, что следует найти новую почву для искусства, с этого времени росло в нем и становилось все более и более отчетливым в его сочинениях (с. 170—171 и 285—286 наст. изд.). Другой пункт, на который я обращаю внимание, — это ясность, с которой Вагнер описывает взаимодействие между искусством и «миром». Когда художника Вагнера называют *реформатором*, когда идея, которой служит Дворец фестивалей, называется идеей *перерождения*, наш образованный варвар пожимает плечами или в лучшем случае отвечает: «Сапожник, да не судит выше сандалии!», но каждый, кто знает, как тесно взаимосвязано все в природе, как полно мир подчиняется закону корреляции, кто чувствует, что все различия между малыми и большими причинами искусственны, поскольку и самомалейший импульс может привести к несоразмерным последствиям,

откажется подчиняться такому поверхностному рассуждению, как это.

Die Kunst ist immer dann das höchste moment des menschl. daseins, wenn sie kein son dinge aber abstrahiert, sondern es aus sich selbst nach der unendlichkeit ihrer bedeutung übersteigt. — Wagner

Факсимиле рукописи «Ein Theater in Zürich» (V, 57)

«Искусство — это высочайший момент жизни, но только когда оно не отделено от жизни, а со всем разнообразием выражения полностью содержится внутри нее».

Как раз тогда, когда художник остается полностью внутри искусства, он чувствует, как и Вагнер, необходимость глубоко перестроить нашу цивилизацию. И он *должен* ее чувствовать; он просто следует закону, которому подчиняется все живое, он борется за существование против мира, который делает его существование жалким и угрожает совсем уничтожить его. Дворец фестивалей в Байройте легко истолковать в свете дарвинизма. Это эмблема битвы, знамя, вокруг которого смыкают ряды вооруженные воины; это значение идеи Байройта ни в коем случае нельзя отрицать, поскольку только в битве войска действуют с воодушевлением. В неопубликованном письме раннего периода творчества Вагнер пишет: «Каждый, кто признает, что я прав, потерян, если не обладает властью над жизнью и смертью», а Ницше говорит: «Для нас Байройт имеет значение утренней молитвы в день битвы».^{1*}

Кто еще не продумал этот вопрос, может узнать из сочинений Вагнера, особенно цюрихского периода, как вредоносна, как губительна для искусства цивилизация наших дней. Мы даже не знаем, что такое великое, живое искусство, как оно наполняет всю жизнь и как неизмеримо его влияние; именно этому и должен научиться мир, и грядет день, когда вопреки всем аргументам противной стороны каждый испытает его влияние.

^{1*} Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте. С. 95.

Пока мы рассуждаем об этом предмете, я должен объяснить, почему имя «Байройт» лучше подходит как название для этой беспредельной веры в искусство, чем имя «Вагнер». Как впечатляет имя великого человека, имя *Рихарда Вагнера*, впервые признавшего и провозгласившего эту силу! Как ничтожно и бессильно имя *Wagnerianer*, вагнерит! И как бессмысленно! Призвано ли оно выразить преклонение? Вагнеру не нужно было низкопоклонство такого рода. От Эсхила до Шекспира, от Хафиза до Шиллера, от Палестрины до Бетховена, от Фидия до Рафаэля, — именно о мире искусств Вагнер без устали говорил самыми пылкими словами: узость взглядов и партийный дух были совершенно чужды ему. Отказывающийся понимать одного из настоящих мастеров не найдет понимания у Вагнера. Все эти «самые великие и благородные умы, голоса которых вот уже столетия вопиют в пустыне», предстают перед нашими глазами, и с благородным возмущением он восклицает: «Мы слышали их, их голос все еще звучит в наших ушах, но живые слова их послания потерялись в наших скаредных и легкомысленных сердцах, мы трепещем перед лицом их славы, насмехаясь над их искусством, мы принимаем их как возвышенных художников, тогда как их творчество мы отвергаем, поскольку они не могут сами создать великое, подлинное, единое произведение искусства, мы должны сотрудничать с ними». В этом и заключается значение Байройта, он стоит в стороне от скаредного и легкомысленного мира, и вызывает только к тем, кто пожелает сотрудничать, к друзьям, которые примут участие в творчестве. Самая важная составляющая идеи Байройта заключается в том, что он приглашает саму публику действовать, «встретить художественное деяние на полпути». Не кто-то один, пусть даже его зовут Рихард Вагнер, стоит во главе предприятия, но то «священное немецкое искусство», о котором Ганс Сакс говорит такими вдохновляющими словами, возросшее до чисто человеческого искусства, его задача — вызвать к жизни «великое, подлинное, единое произведение искусства», не задаваясь вопросом о том, кто сделал это. Рихард Вагнер — это человек,

который жил и страдал, его имя следует не поминать всуе, но любовно хранить «в сокровенном святилище своего сердца». Байройт — его произведение, он даровал его всем тем, кто примет его, это безличный «девиз», объединяющий всех тех, кто думает вместе с Вагнером, что следует приготовить новую почву для искусства и что все мы должны принять участие в этой работе, он объединяет искусство с прошлым, настоящим и будущим. Таково значение прекрасных и часто неверно понимаемых слов, сказанных Вагнером со сцены Байройта его друзьям по завершении первого представления «Нибелунгов»: «Вы видите теперь, что мы можем сделать, вам предстоит исполнить вашу волю! И если вы *пожелаете* этого, у нас будет искусство!». Эта сильная, определенная воля — часть идеи Байройта.

Таким образом, просто указав на влияние, которое искусство, понимаемое в байройтском смысле, обязано оказывать на культуру и цивилизацию,¹ я чувствую, что объяснил свой смысл более ясно, чем мог бы сделать это, обсуждая все, что Шиллер и Вагнер сказали по этому поводу. По поводу всего дальнейшего я могу только отослать читателя к заключительной части параграфа о вагнеровском учении о перерождении, из которого понятен весь масштаб того влияния, о котором идет речь. Там я говорил о тесных отношениях между искусством и религией, отраженных в произведениях Вагнера. Рассматривая пути, которыми следуют люди в своей жизни, Вагнер очень скоро принял кредо, далеко отклоняющееся от любой модной в те времена теории прогресса. Тогда он был далек от церкви, а в государстве видел только врага, который и в самом деле представлялся ему в образе *коллективного* Робеспьера, этому государству он противопоставил свой собственный идеал «осуществившегося религиозного сознания общества в его чисто человеческой сущности»^{2*} (Опера и драма, IV, 90); здесь уже можно различить глубокую истину, выраженную им

¹ Ср. с тем, что сказано во второй главе, особенно на с. 287—298.

^{2*} Вагнер Р. Опера и драма. С. 401.

в последующие годы: «Только всеобщая религия — это истинная религия» (X, 60). Можно спросить, почему такие вопросы решаются в произведении об опере и драме. Просто потому, что художник уже тогда осознавал, что «произведение искусства — это живое воплощение религии»^{1*} и что рождается «новая религия, включающая в себя условия существования произведения искусства будущего»^{2*} (см.: III, 77, 146). Уже тогда молодой художник искал истинную религию, но не нашел ее, *наша* религия кажется ему обыкновенным средством зарабатывания денег, простым эгоизмом. И тогда он видел, что и искусство, и религия, пребывающие ныне в жалком состоянии, связаны друг с другом, что религию, если она должна стать спасением для искусства, саму нужно спасать искусством. Многие часто с насмешкой говорили о «байройтской религии», но, может быть, такая религия все же лучше, чем ничего. Вагнер в юности говорил: «Религия не придумывается художником, она порождается народом»^{3*} (III, 77), а состарившись, писал: «Изобретать религии невозможно» (X, 322). Снова и снова повторяется одно и то же недоразумение. К проблеме жизни, как и ко всем проблемам, можно подходить с разных сторон, стоит нам перестать созерцать ее прямо и издалека и попытаться оказать на нее художественное влияние, все ее бытие начнет передавать впечатление. Искусство не *станет* наукой, или философией, или религией, но мы уже видели, что религия реагирует на философию и науку, наука, в свою очередь, на философию и религию, и однажды мы увидим, как искусство уничтожит самонадеянность науки, придаст новое направление развитию философии и пробудит религию к новой и благословенной жизни. По крайней мере, к этому стремится «идея Байройта».

Я перейду теперь ко второму применению Байройтской идеи и объясню его при помощи нескольких наблюдений.

^{1*} Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 161.

^{2*} Там же. С. 214.

^{3*} Там же. С. 161.

Я уже говорил о том, что искусство может распространить влияние на философию. Оно вовсе не единственное в своем роде. Одной из самых возвышенных философий, когда-либо порожденных разумом отдельного человека как истинного микрокосма, была философия Платона. Художественный инстинкт этого невероятно одаренного народа — греков — в особенности проявляется в их недоступной анализу свободе от ограничений; каждое понятие облачено в образ, многое воплощено в едином и доступно взгляду так, что порождает из себя новую жизнь; отдельный, бранный факт становится божественной, бессмертной идеей. Это живое побуждение, которое мы повсюду обнаруживаем в жизни греков, находит свое метафизическое выражение в учении Платона об идеях. Бессмертная сила философии Платона заключается в том, что она появилась не из произвола индивидуальной воли, но из интуитивной, художественной, мифической мысли всего народа. В классическом произведении о философии греков профессор Целлер^{1*} утверждает, что Платон был слишком поэтом, чтобы полностью стать философом. Как бы мы ни понимали эти слова, с которыми я не имею не малейшего желания спорить, мне кажется, что чем тщательнее мы рассматриваем вопрос, тем все определеннее обнаруживаем величие Платона, заключающееся в том, что он был поэтом; свою философию он выводил из интеллектуальной жизни высокохудожественного народа, а эту задачу мог решить только поэт. О том же предмете размышлял Ф. А. Ланге,^{2*} который, говоря о Платоне, замечает: «Следует ясно понимать, что в данном случае нам предстоит рассматривать поэзию, а не знание». Здесь мы не будем задаваться вопросом о том, содержат ли другие философские системы больше знания, мы без колебаний примем утверждение, что платоновская фило-

^{1*} Эдуард Готтлоб Целлер (1814—1908) — немецкий историк философии и философ.

^{2*} Фридрих Альберт Ланге (1828—1875) — немецкий философ и экономист.

софия — это поэзия. Конечно, я не могу здесь подробно обсуждать этот вопрос, но чтобы меня правильно поняли, я напомним о еще одном греческом философе — Демокрите. Идея атома — это, конечно же, самый дерзкий миф, который только осмелился создать человеческий дух. Философия Демокрита имеет одну общую черту с философией Платона — вещи видимо представляются взгляду, и в этом отношении она есть суть греческой философии. Но, стремясь в соответствии с непреложным законом человеческой мысли приобрести материальную осязаемость, человек производит нечто не познаваемое чувствами, своего рода абстрактное восприятие. Платон был художником, а Демокрит не был. Мысли Платона не всегда *мыслимы*, но их всегда можно представить себе в виде картин, они — художественные мифы. Философию Демокрита можно полностью понять умом вплоть до ее мельчайших деталей, но его *научный* миф требует полного отказа от любого доступного человеку свидетельства, он равнозначен тому, чтобы сказать: «Согласитесь с тем, что $2 + 2 = 3$, и я объясню вам мир» (таков, между прочим, метод всей естественнонаучной философии). Между двумя великими системами греков мы обнаруживаем еще одну школу мышления — школу Аристотеля, которую многие считают школой подлинной философии. Невозможно не восхищаться энциклопедическими свойствами его ума, но нам поневоле приходится согласиться с тем, что его интеллектуальный процесс совершенно бесплоден, ведь он состоит только в регистрации, анализе, систематизации и критике уже полученных результатов, ценность этих занятий для человеческого мозга очень похожа на ценность гимнастики для мускулов человеческой руки. Я специально упомянул здесь Платона, поскольку влияние искусства так заметно в его творчестве, хотя оно и не принимает форму художественного творчества как такового; точнее сказать, искусство — атмосфера его жизни, что и проявляется в поэтической устремленности его духа. Это легко понять, рассматривая литературную форму, которую он использует для сообщения мыслей. В нашем собственном столетии по-

явился философ, во многих отношениях напоминающий Платона — Артур Шопенгауэр.¹ Ничто так не характеризует Шопенгауэра, как значение, которое он приписывал искусству в деле философского познания. Едва ли мне нужно цитировать отрывки для подтверждения своего утверждения, о нем достаточно было сказано во второй главе этого сочинения (с. 287 наст. изд.). В тот самый год, когда было опубликовано первое произведение Шопенгауэра, родился Рихард Вагнер, поэт. Философ сказал: «Философию следует искать средствами искусства», и «только те мысли, которые были видимы до того, как были мыслимы, обладают силой воспроизводства или могут стать вечными»; поэт тоже говорил глубокие слова о философском значении искусства, я призываю читателя рассмотреть их внимательно, поскольку они проливают свет на глубочайшую природу истинного искусства. Вагнер описывает то, что мы называем художественным свойством, как «свойство развития картин в жизни: искусство постигает заключенную в понятии картину и превращает ее из аллегории или подобия в откровение».² Кто ничего не видит за обыкновенной буквой, может быть, сделает исключение для слова «откровение». Это слово образного языка. Вне всякого сомнения, искусство представляет то же самое, что и природа. Шопенгауэр говорит: «Искусству присущи важность и ценность, которые редко признают, поскольку искусство заключается в усилении, более полном развитии вещей вокруг нас, его создания *те же самые*, что и создания видимого мира, лишь более сжатые, более полные и произведенные преднамеренно и сознательно, его можно назвать, в самом полном смысле слова, цветением жизни».³ Где бы ни обнаружива-

¹ Это истинно даже в отношении телесной формы; см. медицинское заключение (основанное на посмертном исследовании), описывающее атлетическое телосложение Шопенгауэра в книге Гвиннера о нем.

² Абзац, который я рискнул втиснуть в это предложение, находится в десятом томе собрания сочинений Вагнера, с. 278. — G. A. H.

³ Schopenhauer A. Sämmtliche Werke. III. 315.

ли мы непостижимую тайну, когда мы приходим туда, где дальнейшие вопросы категорически запрещены, мы обнаруживаем ту же тайну в искусстве, тот же запрет, только здесь все ясно и убедительно и многое из того, что кажется непостижимым поверхностному взгляду, теперь не кажется таковым; это и есть откровение.

Это влияние искусства на философию усиливается привычкой мышления, воспитанного художественным созерцанием, которое вкратце можно обозначить как мышление, ограничивающее абстракцию тем полем, которое отведено ей Кантом, — полем чистого разума и не считающее логику чем-то большим, чем обыкновенный метод мышления. В этом отношении художественное мышление тесно связано с естественной наукой (поскольку естественная наука заключается в наблюдении природы), и нельзя сказать, что этот факт лишен философского значения. Причина, почему естественная наука Аристотеля была во многих отношениях столь слабой и настолько отставала от естествознания предшественников, заключалась в том, что он никак не мог стряхнуть с себя логику, самые ясные познания были населены призраками систематизации и абстракции. Фундаментальный принцип истинной естественной науки — беспристрастное, любовное созерцание самой природы; исследователь природы подобен поэту-ясновидцу, он тоже свидетельствует о том, что видит. И нигде в природе не видит он логики! Ничто не бывает таким нелогичным, как мир, ничто не бывает таким неразумным, или, скорее, антиразумным. И теперь мы сталкиваемся с неожиданным результатом: насколько бы ни отличались аналитические познания исследователя природы от синтетических познаний художника, и те и другие приводят к восприятию единства. Таким образом, человек путем наблюдения приходит сначала к понятию *вида*, а затем — к понятию *рода*, роды живых существ объединяются в *семейства*, а схема Дарвина снова объединяет все живые существа в высшем единстве. Так же обстоит дело и с неорганическими науками. Поистине, сколь прямо естественная наука ни пытается свести вместе факты и

эмпирические наблюдения, сколь прямо она ни пытается, как Дарвин, объединить их в теоретическое, поэтическое целое, она действует так же, как Демокрит: чем дальше она отклоняется от наблюдения, тем больше попадает она под власть законов логической мысли и ее задачей становится производство абстрактных познаний, которые невозможно воплотить в переживания. Ее настоящая функция — не вырабатывать гипотетическое объяснение мира, но делать вещи видимыми. Этот факт подчинения абстрактного знания конкретному наблюдению указывает на такое тесное отношение между искусством и наукой, что взаимное влияние между ними можно считать само собой разумеющимся.¹

Я думаю, что даже этих разрозненных и бессвязных заметок достаточно для того, чтобы в общих чертах рассказать самым глубокомысленным моим читателям о культуре, в которой искусству, «высочайшему фактору человеческой жизни», принадлежит первенство, но лишь искусству, остающемуся «живым представлением религии», выражающему «результат достигнутого наукой познания», содержащему «всю мудрость». Отдельный индивид не может, как я уже объяснял (с. 295 наст. изд.), быть более, чем фрагментом целостного человека, и кажется, что человечество в целом может постепенно утратить связь с индивидом, но искусство обладает силой восстановления равновесия. Может быть, это воззрение многим покажется визионерским или химерическим, но по крайней мере они признают, что это великая и благородная мысль. Она также образует часть идеи Байройта.

В заключение мне остается высказаться об одном чрезвычайно распространенном заблуждении; в то же самое время широкое воззрение, которым мы располагаем теперь, когда смотрим с точки зрения идеи Байройта, позволит мне бросить еще один взгляд в самое сердце великого и доброго человека, жизнь которого я попытался описать.

¹ Новалис, геолог и поэт, прекрасно сказал: «Исследователь природы и поэт относятся к одному народу, и говорят на одном языке».

Из того, что я уже сказал, очевидно, что философия Вагнера тесно связана с философией Шопенгауэра. И все же существует широкая и непреодолимая пропасть между ними, поскольку один представляет мир глазами поэта, а другой — глазами метафизика. Значение этого различия становится очевидным, когда мы обращаем внимание на то, что один приводит к состоянию отрицания, а другой — утверждения. Шопенгауэр заканчивает отрицанием воли к жизни, Вагнер — утверждением подлинного перерождения. Вера — вот истинная душа искусства. В молодости Вагнер произнес вдохновляющие слова: «Мы хотим сбросить с себя унижительное иго рабства, всеобщего ремесленничества душ, плененных бледным металлом, и подняться на высоту свободного артистического человечества, воплощающего мировые чаяния подлинной человечности»^{1*} (III, 38); в его последнем произведении «Парсифаль», сочиненном на исходе жизни, полной горечи и разочарований, он восклицает сильными и убедительными звуками: «Der Glaube lebt!» — «Вера жива!»; музыка в каденции приносит преображение скорбного напева,² в котором гений Парсифаля распознал божественную жалобу природы, в яркие звуки труб и расширяется до триумфального утверждения веры, «сияющей мировой души». Брахман сказал бы: Шопенгауэр стоит на уровне высочайшего *атмана*, а Вагнер — на уровне *авидьи*. Для нас важно понять, что они не тождественны. Различие между ними можно проследить во множестве деталей. Возьмите, например, взгляды Шопенгауэра на женщин: даже тех из них, кто посвятил свою жизнь жертвенному служению, он называет «глупыми сиделками»! Что о них думал Вагнер, можно узнать из его образов Ирены, Сенты, Элизабет, Брунгильды.³ Какой жалкой представляется любовь мужчины и женщины Шопенгауэру! Какой великолепный памятник ей

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 131.

² См. с. 489 наст. изд.

³ В письме Листу Вагнер говорит о Брунгильде: «Никогда еще не было такой прославленной женщины» (L, I, 215).

воздвигает Вагнер в «Тристане и Изольде»! Еще яснее различие между ними проявляется в отношении к индийской философии. Вагнер и в самом деле сделал глубокий глоток из этого несравненного источника чистейшей мысли. Шопенгауэр был полностью удовлетворен этим, но не Вагнер, ибо в такой философской атмосфере, как в Индии, искусство процветать не может.

Этот факт исторически подтвержден, но если мы идем глубже, мы должны признать, что надежды Вагнера на всеобщность, его мечты об «эгоизме, превращающемся в коммунизм», в самом деле далеки от буддистского учения: «Защита Я — это Я, отказ от Я — это Я». Художник Вагнер противоречил всем прочим метафизическим учениям, он преследовал не индивидуальные, но всегда только всеобщие цели, по этой самой причине его способы мыслить и чувствовать следует считать *религиозными*. Ни в какой другой его работе слово «очищение» (Erlösung) не появляется так часто, как в «Произведении искусства будущего», написанном в то время, когда, как мы видели, он порвал с церквями и с историческим христианством (с. 193 наст. изд.). Там он определяет цель, которую нужно достичь: «Стремление выйти из ремесленного состояния и подняться на высоту артистической человечности».^{1*} Понятия «искусства ради искусства» не существует для Вагнера, для него искусство и жизнь неразделимы, столь же мало он признает мысль ради нее самой или очищение познанием в келье монастыря, такие понятия противоположны не только теориям Вагнера, но всему его существу. Я мог бы сказать, что для Вагнера существовали не индивиды, но лишь одно целое и неделимое, род человеческий. «Все люди должны одинаково быть рабами и несчастными, раз уж они не могут быть свободными и счастливыми»^{2*} (с. 206 наст. изд.); «нет ничего более достойного любви, чем человечество в целом» (III, 265), — таков основной тон всех чувств и мыслей Вагнера. Он не мог

^{1*} Вагнер Р. Искусство и революция. С. 131.

^{2*} Там же. С. 126.

удовлетвориться никакой формой эгоизма, какие бы софизмы ее ни скрывали, продолжая размышлять о том, как ремесленный человек сможет очиститься и стать артистическим человеком, и вскоре (в 1850 году) он находит такое решение: «Посредник между силой и свободой, спаситель, без которого сила превращается в грубость, а свобода — в причуду, это *любовь*». Поистине, молодой Мастер тут же, разъяренный «лживыми церквями», сообщает нам в этом самом предложении, что он не имеет в виду христианскую любовь, но мы не поверим ни ему, ни в то, что уточнение «христианская» вообще существенно, поскольку стремления художника — религиозные, а его религия — религия любви. В 1855 году он пишет Листу: «Божественным можно назвать учение, которое подготавливает освобождение от личного эгоизма при помощи любви» (L, II, 80). Художественное кредо Вагнера неотделимо от религии любви, которая находит такое прекрасное выражение в первом же его произведении, в «Феях». «Я восстал из любви, — говорит он, — а не из зависти или раздражения, и так я стал художником» (IV, 326).

Из этого, по-моему, следует, что нам здесь открывается вид глубины его сердца, и даже из этих ранних работ мы можем заключить, что позднейшая идея Байройта будет идеей любви, а потому окажется чем-то большим, чем медь звенящая или кимвал звучащий. Это непреложная истина. Все героические попытки позднего периода его жизни привести к победе высочайшее драматическое искусство, которое может вызвать перерождение рода человеческого, обязаны его глубочайшему убеждению, что «нет ничего более достойного любви, чем человечество в целом», его глубокой религиозной вере в то, что нужно только одно, одно лишь полезно: научить людей любви. В другой раз он сказал: «Любовь — это мать общества, и потому должна рассматриваться как его единственное начало». К чему учение философа: «Отрицание воли к жизни со стороны индивида устраняет весь мир и тем самым очищает его»? К чему повседневный опыт потоков глупой злобы и ненависти, изливающихся на его идеал человека? «Вера жива!» — Вагнер

верует в сообщество и во всепобеждающую силу любви, ничто не лишит его этой веры. Подобно тому как Парсифаль постигает божественную жалобу, так и большое сердце художника-пророка постигает только «жалобу природы» в том шуме, который поднялся вокруг его идеи Байройта; перед его взглядом «феноменальные формы мира рассеиваются, как в пророческом сне»; «никакие призраки зияющей бездны, ужасных чудовищ глубин, зловредного потомства раздирающей свою же плоть воли, не тревожат более душу»; в его ушах звучат «бесстрашный, многообещающий, успокаивающий, очищающий мир вздох души объединенного всеобщим рыданием человечества» (ср.: X, 319).

Он слышал не только рыдания людей, но и стон природы. Ничто из всего написанного Вагнером не проливает такой свет на глубины его души, как письмо о вивисекции. Здесь он только нападает на догму утилитаризма, господствующую над всей нашей цивилизацией, и предлагает взамен в качестве морального принципа жизни «сочувствие ко всему живому». Он объясняет, что «в животных дышит тот же самый дух, который дает жизнь нам самим», что «первое сознание человеком самого себя и своего благородного происхождения заимствовано у животного», и все это достигает кульминации в исповедании веры: «Пусть наше стремление добиваться человеческого достоинства проявляется именно в том, чем человек отличается от животных, а именно в симпатии к животным» (X, 270). Я смог сказать лишь немного о любви Вагнера к животным (с. 85 наст. изд.), о нем в этом отношении рассказывают многочисленные анекдоты, один из самых трогательных упоминает о том, как в Люцерне он настолько серьезно страдал от укуса руки, полученного в то время, как он промывал и бинтовал раздавленную лапу бродячей собаки, что долго не мог писать. Он постоянно был окружен животными, многие его собаки вошли в историю, например ньюфаундленд Роббер, привязавшийся к Вагнеру в Риге, сопровождавший его на переходе через бурное море в Лондон и увековеченный в рассказе «Конец в Париже» (с. 230 наст. изд.), а в последние годы жизни Русс и Марке. Шопенгау-

эр несомненно прав, когда говорит, что нигде так безошибочно не проявляется истинная доброта характера, как в сочувствии к животным;¹ пример индийских мыслителей можно привести в поддержку утверждения, что ничто не показывает глубину прозрения так убедительно, как живое сознание *tat-twam-asi*, внутреннего единства всей органической природы. Поэтому для правильного понимания Вагнера и идеи Байройта прежде всего прочего необходимо учесть его отношение к животным.

Чем более страдал Вагнер, тем вернее он ощущал, что спасение может прийти только от безраздельного сочувствия. В 1853 году он писал Листу: «Отсутствие любви — вот от чего страдает весь человеческий род» (L, I, 236), а в одном из последних эссе (Почему нам нужно знать это? 1880, X, 332) мы читаем написанные по этому поводу слова, которые станут последней цитатой в этой книге, может быть, и не найти другого абзаца, в котором мудрость этого великого человека получила бы столь полное выражение: «Что еще разрушает нашу цивилизацию так, как нехватка *любви*? Как может юный ум научиться любить мир, постепенно разворачивающийся перед ним, когда он все еще испытывает тревогу и подозрение по отношению к нему? Конечно, есть лишь один правый путь — объяснить ему отсутствие любви в мире как меру страдания. Так пробудится его сочувствие, а оно приведет его к осознанию причин страдания, и он отвергнет влечения страстей, чтобы ослабить страдания других или избавить их от страданий». Упомянув Шопенгауэра, но не его метафизику, а факт, что «его окончательный результат посрамил все прежние философские системы признанием морального значения мира», Вагнер продолжает: «Только та любовь, которая происходит из сочувствия и усиливается до тех пор, пока полностью не сломит волю индивида, и есть очищающая любовь христианства, любовь, которая сама по себе включает веру и надежду — веру как истинное, уверенное, божественно подтвержденное сознание морального значения мира, надежду как благословен-

¹ *Shopenhauer A. Sammtl. Werke. Grundlage der Moral.* S. 242

ное знание о невозможности того, чтобы это сознание обманывалось».

Вот так отразилась идея Байройта в сердце великого немецкого Мастера, Рихарда Вагнера!

Die gute *That*, das schöne *Wort*,
Es sterbt unsterblich, wie er sterblich strebte!^{1*}

^{1*} Принадлежат векам всецело,
Смерть и забвенье победив,
И слово доброе, и доблестное дело! (нем.).

Цит. по: Гёте И. В. Апофеоз художника / Пер. Л. Гинзбурга // Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. С. 116.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

РЕЧЬ, ПРОИЗНЕСЕННАЯ ВАГНЕРОМ В VATERLANDSVEREIN В ДРЕЗДЕНЕ 14 ИЮНЯ 1848 ГОДА

Каково отношение республиканских стремлений к монархии?

Для того чтобы ясно представить этот вопрос себе самим, давайте сначала разберемся, в чем заключаются республиканские стремления.

Неужели вы всерьез полагаете, что первым шагом к прогрессу должно быть учреждение республики и отречение короля? Вы сами в это верите или только желаете заставить поверить в это робких? Что это: невежество или злоба?

Наши стремления — республиканские, и я скажу вам, к чему мы стремимся: наша цель — благосостояние для всех, а так называемые достижения недавнего прошлого — не самоцель, но лишь первый шаг.

Памятуя об этом, первое, что мы хотим разрушить, — это последние остатки аристократии. Наши вельможи уже более не феодалы, лорды, которые могли тиранствовать и издеваться над своими подданными, как им того хотелось; если сегодня они пожелают отказаться от всех оставшихся причин обижаться, оставим им все отличия, которые могут оказаться одеждой Несса и сжечь их до самых костей, если они сами вовремя не сбросят их. Вы вспомните о своих предках и скажете, как позорно отказы-

ваться от наследства, полученного от них? Вспомните о том, что и у нас есть предки, и пусть их деяния не занесены в семейные архивы, их страдания, их зависимость, разнообразные унижения, которым они подвергались, кровью вписаны в историю последних тысячелетий. Забудьте о ваших предках! Откажитесь от своих титулов и отличий! В этом случае мы обещаем быть великодушными, стереть из нашей памяти воспоминания о *наших* предках, чтобы мы могли в будущем жить как дети одного отца, братья одной семьи. Услышьте наши слова предостережения, сделайте это по своей свободной воле, другого выхода нет, и Христос говорит: «И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну».^{1*} И еще одно я хотел бы сказать: перестаньте присваивать себе исключительное право доступа к суверену, потребуйте от него избавить вас от бессодержательных обязанностей, почестей, привилегий, в которых сегодня упрекают двор, перестаньте называть короля *вашим* королем, позвольте ему распустить его привратников, камердинеров и других лакеев, эти пережитки легкомысленных времен, когда каждый князь считал своим долгом подражать Людовику XIV Французскому. Повернитесь спиной ко двору, что остается прибежищем ленивых вельмож, покуда не станет он двором всего счастливочного народа, где каждый индивид с радостью будет смотреть на князя и признавать в нем первого из свободных и довольных людей. По этой самой причине мы говорим: никакой верховной палаты! Народ един, нет в нем ни первых ни вторых, может быть и будет только одна палата представителей, она будет учреждением благородным в своей простоте, ее высокая сводчатая крыша будет покоиться на сильных и возвышенных колоннах, зачем разделять их на части? Зачем две малых палаты вместо одного просторного зала?

И мы просим о расширении избирательного права на каждого взрослого саксонца по рождению; чем более беден и беззащитен человек, тем более ему необходимо участвовать в законодательной деятельности, чтобы спастись от обнищания и разорения.

^{1*} Мф. 5:30.

Еще одного мы просим для нашей республики — всеобщую воинскую повинность для целей обороны; ни профессиональной армии, ни муниципальной стражи; то, к чему мы стремимся, не будет ни преобразованием первой, ни расширением второй, но новым образованием, постепенно возникающим и поглощающим и ту и другую, народной милицией, снаряженной для тех задач, которые она должна выполнить и независимой от всех социальных иерархических ограничений.

И вы полагаете, что когда все классы, сегодня разделенные завистью и злобой, будут объединены в единую свободную нацию, объемлющую всех, кому Господь даровал человеческую жизнь и дыхание, на почве нашего возлюбленного немецкого отечества, мы тогда добьемся своей цели? Ничего подобного! Лишь тогда мы сможем приступить к работе всерьез, когда мы узнаем, в чем заключается причина всего убожества нашей общественной жизни, мы сможем спросить себя, неужели же венец творения, человек со всеми его интеллектуальными дарами и художественными способностями Господом предназначен всего лишь к тому, чтобы быть рабом презренного металла, самого неподвижного и мертвящего природного продукта.

Разве это правильно, что царь природы, человек, сотворенный по образу и подобию Божьему, должен поступить в почтительные прислуги гравированному символу? Разве это правильно, что деньги должны обладать достаточной силой, чтобы искалечить все его свободные действия и заманить его на пути излишества, алчности и страсти? Это будет борьбой за свободу страдающего и развращенного человечества. Это не будет стоить ни капли крови, ни слезинки, никаких жертв; только в одном мы должны убедиться — в том, что высочайшее счастье и благосостояние всего человечества будет достигнуто только тогда, когда столько трудолюбивых существ, сколько сможет содержать земля, соберутся на ней и объединятся в хорошо организованные общества, обогащающие и воодушевляющие друг друга взаимобменом их разных способностей. Мы должны осознать, что самое греховное условие существования человечества — это условие существования, в котором деятельность индивидов урезана, в котором находящиеся в нашем распоряжении силы невозможно использовать полностью; единственный предел, который мы признаем, по-

ставлен числом индивидов, которых может содержать земля. Мы должны осознать, что человеческое общество сохраняется благодаря деятельности его членов, а не благодаря деньгам, и коль скоро наши принципы установлены, Господь просветит нас, и мы найдем *законы* применения принципов в жизни; призрак денег тогда покинет нас, как ночной морок, а с ним и вся система финансовой спекуляции, банков и ростовщичества, и в общественной, и в частной жизни. Вот что подразумевается под освобождением человеческого рода, исполнением чистого учения Христа, ныне скрытого за показными догмами, изобретенными в стародавние времена, для того чтобы связать варварский и глупый мир, приготовить его к тому будущему, окончательное наступление которого мы теперь сознательно приближаем. Неужели вам кажется, что в моих словах вы узнали коммунистические доктрины? Что это — глупость или злоба — заставляют вас смешивать необходимое освобождение человечества от унижительной связи с самой грубой формой материи с этим, самым безвкусным и самым бессмысленным из всех учений, которое называется коммунизмом? Разве не видите вы, что это учение о математически равном разделении собственности и прибылей есть не что иное, как непродуманная попытка решить проблему, присутствие которой и в самом деле чувствуется, но решение которой невозможно, а потому и мертворожденно. Отвергнете ли вы мой проект, посчитав его бессмысленным потому, что другой проект — бессмысленный? Берегитесь! После тридцати лет и трех годов ничем не нарушаемого мира общество расстроено и истощено до такой степени, что со всех сторон нас подстерегает голод. Примите совет, пока еще не поздно! Не милосердие требуется от вас; научитесь признавать право человека, провозглашенное самим Богом, а иначе наступит день, когда презируемые вами силы вооружатся для битвы, и если их боевым кличем станет победа коммунизма, каким бы нежизнеспособным ни был коммунизм, даже самого краткого их правления хватит для того, чтобы разрушить все, созданное цивилизацией за две тысячи лет. Думаете, я пугаю вас? Нет, только предупреждаю.

А когда наши республиканские усилия достигнут этого пункта, когда эта, самая важная из всех проблем для счастья и благосостояния общественного состояния будет решена и мы при-

обретем наше право на свободное человеческое достоинство, закончится ли борьба тогда? Нет! Она только начнется! Когда будут даны ответы на последние вопросы освобождения, когда переродится человеческое общество и появится новый и свободный род, и все силы его разовьются во всех направлениях, мы сможем перейти к решению высочайшей проблемы цивилизации — к ее применению и распространению. Мы пересечем моря на кораблях, чтобы основать молодые Германии, наделяя их опытом нашей борьбы за жизнь, так чтобы их дети могли возрасти до бого-равного совершенства. Мы сделаем это лучше, чем испанцы, для которых Новый Свет был бойней, устроенной священниками, иначе, чем англичане, для которых он был кубышкой торговцев. Мы сделаем это на немецкий лад и сделаем это благородно. От рассвета до заката будет светить солнце над свободной и прекрасной Германией, никаких угнетенных не будет ни в родительской стране, ни в ее юных колониях, француза и казака, бушмена и китайца предупредят и просветят лучи немецкой свободы и немецкого милосердия.

Как вы видите, наша республиканская борьба не закончится никогда, но будет длиться столетиями, изливая счастье на весь человеческий род. Это мечта, утопия? Да, пока мы разговариваем и взвешиваем возможности в духе скупого и себялюбивого сомнения, уже нет, как только мы переходим к радостному и смелому действию, когда каждый день приносит новые и благие деяния прогресса.

И вот вы спрашиваете: неужели все это будет исполняться с помощью короля? Я не сказал ничего такого, что невозможно было бы совместить с его отречением, если *вы* считаете это невозможным, вы сами произносите ему смертный приговор. Но если вы принимаете эту возможность — или, как считаю я, больше, чем возможность — тогда республика была бы верной формой правления, и нам нужно было бы потребовать от короля *стать самым первым и самым истинным республиканцем*. Кто лучше князя подготовлен к тому, чтобы быть самым искренним и самым убежденным республиканцем? «Res publica» означает общее дело, содружество. Какой еще отдельный индивид может представлять содружество так же, как князь, всем его образом мышления, чувства и созидания? Как может он, сознавая

свою высокую миссию, соблазниться и уменьшить свою сферу, отождествив себя с малой частью вместо всего целого? Сколь бы страстно мы, индивиды, ни могли пожелать всеобщего благосостояния, никто из нас не сможет стать таким же подлинным республиканцем, как князь, каждого из нас давление повседневной жизни принуждает разделять труд на бесчисленные фрагменты, но его усилия неделимы, они относятся к целому. И какую жертву мы потребуем от князя, следующего своему славному призванию? Будет ли эта жертва заключаться в том, чтобы он отказался считать свободных граждан государства своими подданными? Законы, им ратифицированные, уже отменили это отношение народа к короне, и король, искренне желающий поддержать дух этих законов, не посчитает жертвой формальный отказ от мысли, что люди — его подданные. Разве это жертва для него — отделиться от того, что осталось от его придворного великолепия, от его старомодных почестей, титулов и чинов? Мы никак не сможем мыслить так подло, чтобы поверить этому относительно самого простого, самого искреннего князя нашего времени, мы знаем, что он без колебаний принес бы действительную жертву, если бы почувствовал, что тем самым будет устранено препятствие между ним и его свободолюбивым народом.

Чем оправдать наше проникновение в душу этого редкого князя и выражение убеждений, которые, быть может, отвергнут многие из наших соотечественников? Именно духом нашего времени, тем фактом, что современная ситуация не сопоставима ни с чем в прошлом, *что* и наделяет даже самого большого простака из наших рядов пророческим видением. Сегодня нам предстоит решать, сегодня цивилизованные нации Европы разбиваются на два лагеря, клич одного из них — «Республика!», клич другого — «Монархия!». Вы сомневаетесь в том, что настало время, когда на этот вопрос надо ответить определенно, что он подразумевает все то, что до самых оснований потрясает человеческое общество? Неужели вы не обратите внимания на божественное вдохновение наших дней, притворитесь, будто мы давно уже покончили с ним, что, когда успокоится возбуждение, все снова вернется на свои прежние места? Тогда в самом деле Бог навеки поразил вас слепотой! Нет! На нас, людей нашего времени, возложено решение! Ложь больше существовать не будет, монархия в смысле

правления одного индивида — это ложь, она стала таковой при посредстве конституционализма. Человек, который не видит никакой возможности примирения, дерзко и вызывающе бросается в объятия республиканизма, ни больше ни меньше, но тот, кто все еще надеется, останется верным существующим институтам, он поймет, что если нападение направлено на монархию, только в исключительных случаях направлено оно на *личность* князя, но всегда направлено против *партии*, которая возносит князя с тем, чтобы ее члены могли жить в его тени, преследуя свои собственные цели. Мы должны сражаться именно с *партией*. Будет ли борьба кровавой? Должна быть, и она затронет и князя, и его партию, если только не обнаружатся какие-то средства примирения. Средства примирения — в руках князя, если он поистине свободен, если он — отец своего народа, он сможет с возвышенной решимостью установить мир там, где в противном случае война неизбежна. Что видим мы, когда оглядываемся вокруг и ищем на тронах Европы князя, избранного Богом для этой высокой миссии? Ослепленный и развращенный род, неспособный ни к какому благородному подвигу! Подумайте об Испании, Португалии, Неаполе! Какое болезненное зрелище представляют немецкие государства — Ганновер, Гессен, Бавария! — Завершим список! Бог судья этим слабым и порочным князьям, их слабость заразительна. Но если мы посмотрим ближе к нашему дому, мы в нашей собственной стране найдем князя, которого его народ любит не из традиционной преданности королевскому дому; нет, его самого, его собственную индивидуальность любим мы. Мы любим его, потому что он таков, каков есть, мы любим чистоту его добродетели, возвышенность его чести, его искренность, его милосердие. Я восклицаю громко и радостно из глубины сердца: *вот человек, посланный нам самим Провидением!*

Пруссия желает сохранить свою монархию во имя национального чувства — из пустой сентиментальности, которой не суждена долгая жизнь; Австрия — поскольку суверен — это единственный человек, способный связать воедино разношерстную массу людей разных национальностей, это тоже немыслимое положение дел, обреченное на провал. Но Саксония ведома любовью князя, радостным желанием назвать лучшего из людей своим, это не холодный политический расчет, это полная, горячая убежденность

любви. И эта любовь решит вопрос — не только в настоящий момент, но и на все времена. Вдохновленный этой сильной мыслью, я смело и восторженно восклицаю: Мы — республиканцы, достижения нашего времени приближают республику к нам, но имя связано с оскорблением и с опасностью, одно слово нашего князя рассеет и то и другое. Да будет провозглашена республика, не нами, а князем, самым благородным, самым достойным королем; да скажет он: «Я провозглашаю Саксонию „свободным государством“».

Первый закон этого свободного государства обеспечит ему его положение. Он был бы таким: *«Высочайшая исполнительная сила будет оставаться у королевского дома Веттинов и будет передаваться по закону первородства его наследникам».*

Клятва, которую мы даем этому государству и этому закону, никогда не будет нарушена; не потому что мы принесли ее (как много бессмысленных клятв приносят, повинаясь минутному приступу радости!), но потому что мы клялись в этом, убежденные в том, что новый порядок принесет устойчивое счастье не одной лишь Саксонии, но всей Германии и распространит решительное и благотворное влияние на всю Европу. Я, смело и восторженно произносящий эти слова сейчас, верю, что невозможно принести более верную клятву моему королю.

Приведет ли она к разрушению монархии? Да, но в то же время эта клятва приведет к освобождению короля. Не обманывайтесь вы, кто хочет установления «конституционной монархии на широчайшем демократическом основании». Что касается основания, либо вы нечестны, либо, если вы действительно серьезны, у вас получится только замучить короля до смерти, пытаться поддержать его. Каждый шаг на этом демократическом основании оборачивается новой узурпацией власти монарха, т. е. единственного правителя; сам принцип — это надругательство над монархией, которая невозможна ни в какой иной форме, кроме самодержавия, правления одного человека; каждое продвижение в деле конституционализма — оскорбление правящего суверена, голос, поддерживающий недоверие к монарху. Как Любовь и Доверие будут процветать в непрекращающемся и недостойном столкновении двух непримиримых принципов? Жизнь монарха будет отравлена позором и обидами, давайте уберем его от та-

кого состояния полусуществования и покончим с монархией вообще; правление одного человека несравнимо с правлением народа, но в республике король будет освобожден и поднимется до истинного достоинства. Наследственный король во главе этого свободного государства будет только тем, чем в высочайшем смысле должен быть король: первым из народа, самым свободным из свободных. И не будет ли это для Германии в то же самое время самым прекрасным применением слов Христа: «И кто хочет между вами быть первым, да будет вам рабом»?^{1*} Ибо на службе свободы для всех он заставит человечество осознать несравнимое божественное вмешательство в концепции Свободы. Чем дальше вспять мы прослеживаем историю королевского принципа среди тевтонских наций, тем более глубокое согласие обнаруживается между нашей новой концепцией и старой; направление исторического развития королевской власти заканчивается там же, где она начиналась, ее самым серьезным отклонением была немецкая идея монархизма.

Если бы нам пришлось собирать подписи под петицией во славу этих принципов, я убежден, что сотни тысяч готовы были бы подписаться под ней, ее положения принесут примирение всем ныне враждующим партиям — по крайней мере тем из них, у кого честные намерения. Но только одна подпись нужна для того, чтобы решить вопрос: подпись нашего возлюбленного князя, которому мы пламенно желаем более счастливых жребия и служения, чем те, которыми он располагает сегодня.

* * *

Эта речь появилась в приложении к «Dresdner Anzeiger» от 15 июня 1848 года и была подписана: «Дрезден, 14 июня 1848 года. Член Vaterlandsverein».

^{1*} Мф. 20:27.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ПИСЬМО ВАГНЕРА Г-НУ ФОН ЛЮТИХАУ, ИНТЕНДАНТУ КОРОЛЕВСКОГО ТЕАТРА В ДРЕЗДЕНЕ

Ваше превосходительство,

честь имею попросить о любезном предоставлении мне отпуска приблизительно на две недели, которые я проведу в нашем городе, проходя курс лечения диетическим питанием, что необходимо мне по причине мучающего меня гастрита.

В то же самое время, пользуясь случаем, я хочу исполнить то, что считаю своим личным долгом, а именно оправдать свое поведение при совершении поступка, который хотя и не касается моего положения как артиста, мог быть неверно понят вами, что повергло бы меня в глубочайшую печаль.

В то время, когда право выражения мнения о наших общественных учреждениях предоставляется даже самым невежественным, культурный человек почтет своим долгом воспользоваться этим правом. Конфликтующие взгляды разных партий нашего города настолько сильно преувеличивали значение партийных споров, продолжавшихся последние две недели, что зрителей переполняли тревога и беспокойство. Я присоединился к сообществу, отождествляющемуся в первую очередь с прогрессом, отчасти потому, что в прогрессистах я вижу партию будущего, отчасти потому, что они больше любой другой партии нуждались в благоразумии и умеренности. Я редко посещал их митинги и никогда не принимал участия в их спорах, но заметил

и впоследствии сформировал впечатление о том, что их установка на открытое неповиновение была спровоцирована яростными атаками т. н. монархистов. Не преступление, в соответствии с современными взглядами, заявлять, что лучшая форма правления — это республика, но первое, что приходит в головы большинства в связи с идеей республики, это — отмена суверена. Никогда еще не встречал я оратора или политического писателя, осознавшего идею, согласно которой король — это священный центр, вокруг которого можно организовать любой воображимый общественный институт, всегда считается, что понятие республики неизбежно подразумевает отмену монархии. Именно это отпугивало и население, и его лидеров от решения в пользу немедленного введения республиканской формы правления, они хотели ограничить ее всеми возможными условиями, на самом деле не преступными сами по себе, но способными привести к бесконечным заблуждениям. Поэтому моей целью было доказать людям, по возможности ясно, что, чего бы мы ни пытались добиться, сам по себе принцип королевской власти не противостоит нашим целям, что все исполнимо, но исполнение потребует гораздо больше времени и сохранения суверена. Народная партия раздражена нынешней формой двора со всеми его пережитками прошлого; я слышал, как люди, никоим образом не принадлежащие к грубым классам, используют выражения, очень ясно передающие движение общественного мнения: они говорят, что двор останется и тогда, когда король уйдет! Теперь, спрашиваю я, должны ли мы нападать на короля из-за этих внешних обстоятельств? Нет! Пусть внешние события уйдут, а с ними исчезнет причина жаловаться на короля. В такие обстоятельства я был поставлен, и таков был курс, которому я следовал; рассмотрев все то, на что нападают, я пришел к выводу, что враждебность общества по отношению к суверену должна исчезнуть. Конечно, я испытывал желание привести обе партии: и монархистов, и республиканцев, — к моему образу мышления, объединить их одной целью, удержанием короля, и вместе с тем сохранением мира. В то же самое время я хотел показать им истинное значение великого слова *Республика*, так неверно понимаемого самими ее сторонниками, позволить им увидеть, что только в республике король может занять подобающее ему положение. Вот что

побудило меня сочинить мое рассуждение. Коль скоро я желал придерживаться своей цели, неизбежно было некоторое столкновение с существующими институтами, но страх встретиться с противодействием не отвратил меня от выражения глубочайших убеждений; однако моя цель — не борьба, но мир и союз. Жар моих убеждений заставил меня выразить свои воззрения лично. Вступая в собрание, я счел, что идея республики — в наше время, бесспорно, направляющая действия значительной части сообщества — всегда связана с отменой суверена. Сознательно вознамерившись изложить благую и благотворную мысль перед собравшимся обществом, я сразу решил выступить со своей речью, даже если она провалилась во всех остальных отношениях, по крайней мере одна цель была достигнута: никогда такое восторженное прославление короля не звучало еще в этом обществе, и никакая другая часть речи не была воспринята с таким восторгом, как те абзацы, в которых я говорил о его возвышенных добродетелях. Сами эти аплодисменты и слова, их сопровождавшие, пробудили злобу моих врагов, здесь не место выражать мнение об этих лидерах общества, я наполнен самыми серьезными опасениями, ибо именно мое восторженное отношение к суверену им не понравилось. Мои собственные переживания особого значения не имеют, но иное дело, когда я обнаруживаю, что меня совершенно не понимают другие. Я могу понять, что король считает мои планы неисполнимыми, но то, что он осудил мое поведение при демонстрации массам и их прозаическим лидерам поэтической картины монархии как я ее понимаю, наполняет меня, должен признаться, печалью; этот и многие другие признаки показали мне, насколько полно я не понят. Я вижу, что сегодня опасно выражать независимые мысли и вообще что бы то ни было, что не несет на себе печать какой-нибудь партии; едва ли необходимо данное моей жене обещание воздерживаться от личного участия в обсуждении злободневных вопросов. В глубокой печали я вижу, что время интеллектуальных войн прошло. Меня охватывает мрачное, страшное предчувствие, что теперь грядущая война будет вестись более грубыми массовыми методами; Прага рядом; страшные вещи, о которых сообщают из Берлина, могут получить развитие в виде цареубийства. Я бросаю взгляд на население Дрездена и не вижу ничего преступно-

го сегодня, но кто ответит за безумие страстей, которое захлестнет нас извне?

В этой беде, в этой глубокой тревоге я хотел получить глоток свежего воздуха, сделав шаг, который в глубине сердца казался мне шагом к примирению. Окажутся мои темные предчувствия безосновательными — что ж, тем лучше! И если мой шаг сочли проступком, значит он не достиг своей цели; если он только обижает, а не примиряет, он основывался на обмане, за что я искренне прошу прощения у всех, кого я обидел.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>С. А. Никитин. Предисловие переводчика</i>	3
Предисловие к немецкому изданию	13
Список сокращений	16
Общее введение	19
Глава первая. Жизнь Рихарда Вагнера	51
Введение	52
Первая эпоха. 1813—1849	59
1813—1833	59
1833—1839	68
1839—1842	73
1842—1849	78
Вторая эпоха. 1849—1883	96
1849—1859	96
1859—1866	112
1866—1872	138
1872—1883	144
<i>Приложение. Хронологическая таблица и краткий обзор</i> <i>жизни Рихарда Вагнера</i>	156
Глава вторая. Литературные сочинения Рихарда Вагнера и его учение	163
Введение	164
Политика Рихарда Вагнера	178
Философия Рихарда Вагнера	213
Учение Вагнера о перерождении	241

Учение Рихарда Вагнера об искусстве.....	282
<i>Приложение. Краткий перечень сочинений Рихарда Вагнера.....</i>	<i>336</i>
Глава третья. Художественные произведения Рихарда Вагнера	345
Введение	346
Произведения первой эпохи	354
Юношеские попытки	354
«Феи» и «Запрет любви»	359
«Риенци» и «Летучий голландец»	370
«Тангейзер» и «Лоэнгрин»	383
Четыре великих наброска	405
Произведения второй эпохи	416
«Нюрнбергские мастерзингеры»	419
«Кольцо Нибелунга»	431
«Тристан и Изольда»	452
«Парсифаль»	480
<i>Приложение. Перечень произведений Рихарда Вагнера</i>	<i>498</i>
Глава четвертая. Байройт	507
Введение	508
Фестивали	511
Идея Байройта	540
<i>Приложение I. Речь, произнесенная Вагнером в Vaterlandsverein в Дрездене 14 июня 1848 года</i>	<i>569</i>
<i>Приложение II. Письмо Вагнера г-ну фон Лютихау, интенданту Королевского театра в Дрездене</i>	<i>578</i>

Хьюстон Стюарт Чемберлен

РИХАРД ВАГНЕР

Редактор издательства *В. В. Дементьева*

Художник *П. Палей*

Компьютерная верстка *О. В. Новиковой*

Подписано к печати 16.06.2016. Формат 60 × 84 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Adonis. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 35.8. Уч.-изд. л. 31.2.

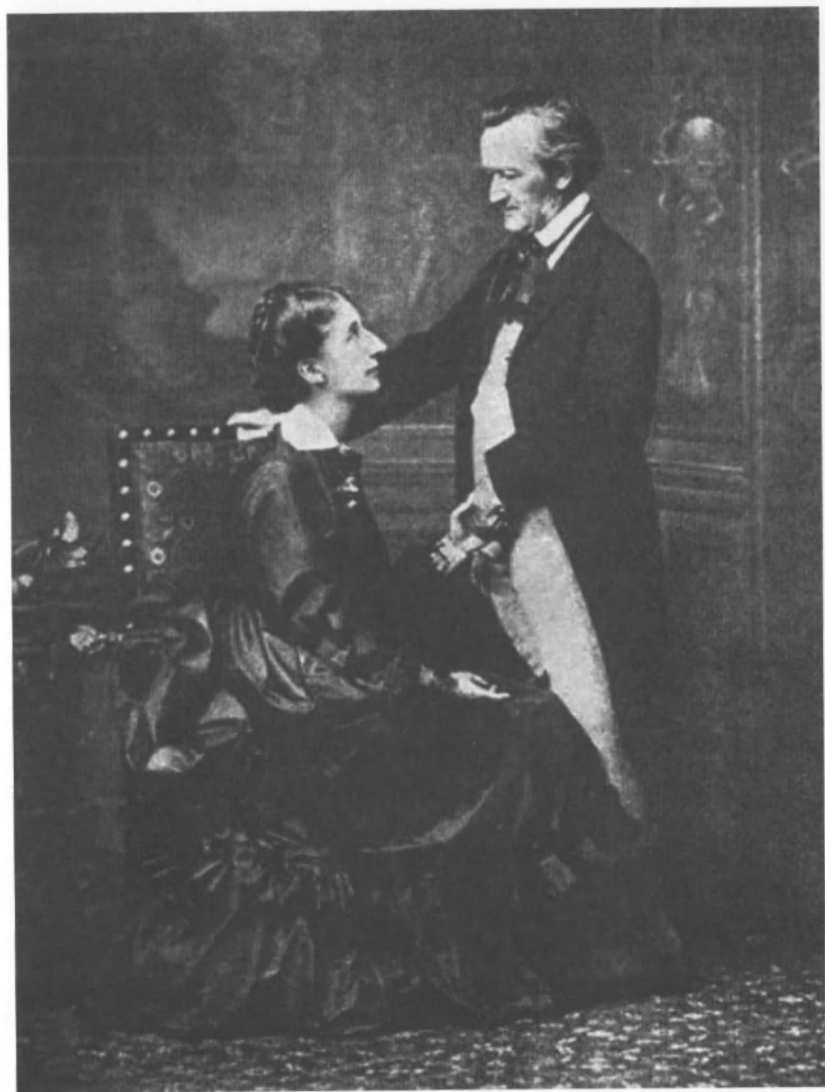
Тип. зак. № 1218.

Издательство «Владимир Даль»

193036, Санкт-Петербург, ул. 7-я Советская, 19

ООО «ИПК «Береста»

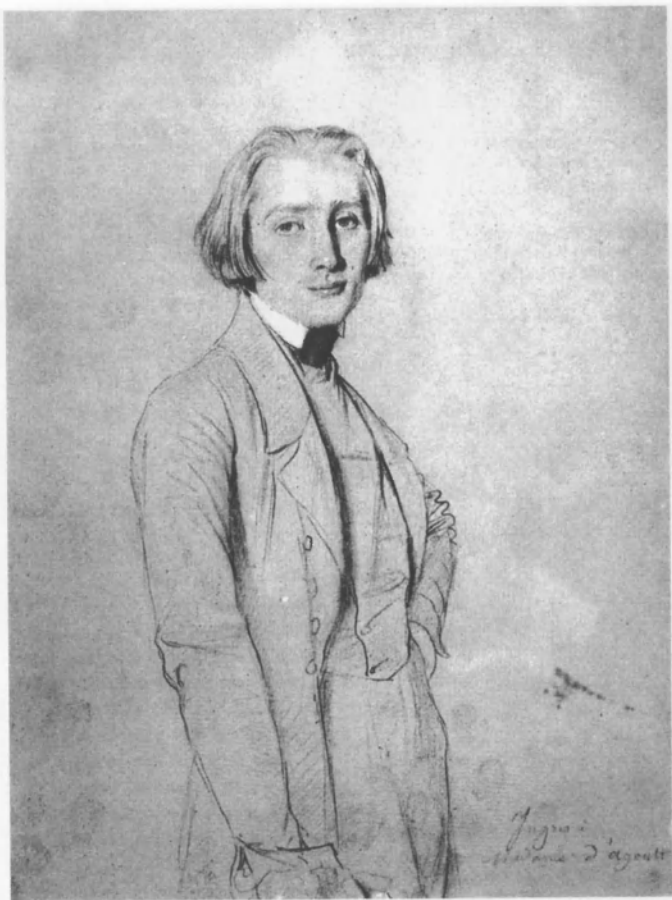
196084, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28



Рихард и Козима Вагнер



Фридрих Ницше



Ференц Лист
Карандашный набросок Жана Огюста Энгра



Адольф Вагнер, дядя Рихарда



Иоганна Вагнер-Гейер, мать Рихарда



Людвиг Гейер, отчим Рихарда



Альберт Вагнер, брат Рихарда



Розали Вагнер, сестра Рихарда



Вильгельмина Шредер-Девриент



Август Рекель

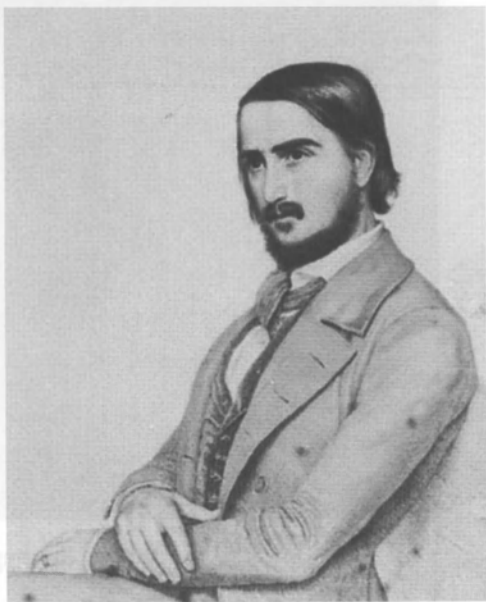


Готфрид Земпер

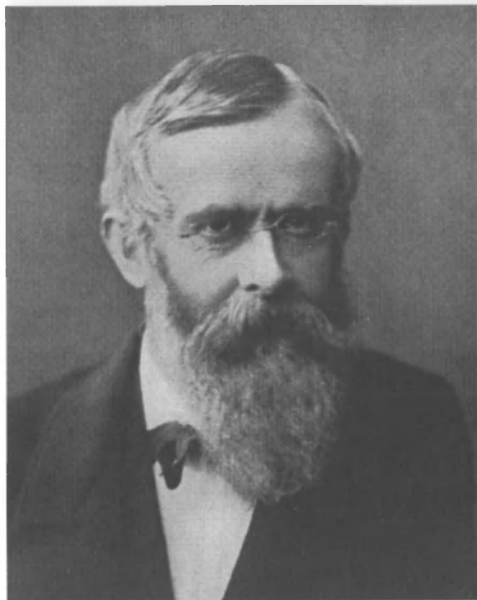
Готфрид Келлер



Георг Гервер



Вильгельм Баумгартнер



Якоб Зульцер

Рихард Поль



Ганс фон Бюлов



Рихард Вагнер, Париж, 1861 год



Шарль Бодлер



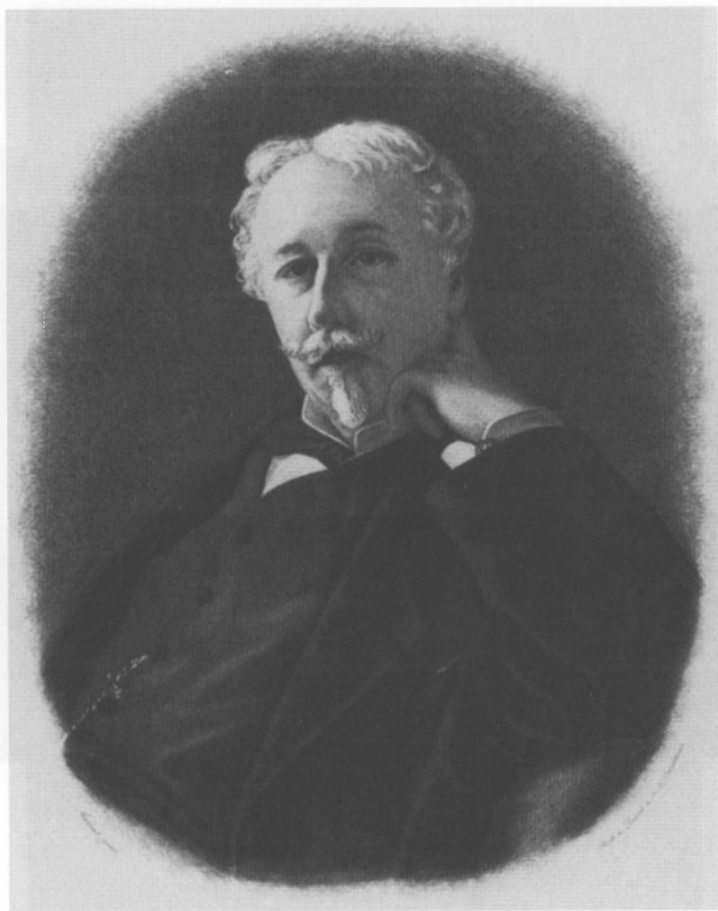
Фредерик Вийо



Вилла Хоф-Тришбен, вблизи Люцерна



Вилла Ванфрид в Байройте



Граф Артю́р Жозе́ф де Гоби́но



Donntag den 21. Juni 1868.

Zum ersten Male:

Die Meistersinger von Nürnberg.

Über die drei Aufzüge von Richard Wagner.

Stegle: Det. Dr. Baltimore.

Personen:

Hans Eads, Schuster
 Karl Fager, Goldschmied
 Carl Boelgelien, Buchbinder
 Oscar Westholm, Spengler
 Sigurd Beckman, Schreiner
 Eric Rothert, Bildh.
 Wilhelm Jagg, Schmied
 Ulrich Alfvinger, Bäckermeister
 Augustin Koller, Schneider
 Hermann Lind, Eisenfieber
 Hans Schwarz, Stromschweiser
 Hans Holm, Kupferfieber
 Walter von Selsing, ein jun.
 Eads'ns Lehrknecht
 Eva, Fager's Tochter
 Mathilda, Eads' Witwe
 Ein Rechtswörter
 Führer und Kronen aller Kön.
 1890

Heißerfinger

Herr Bog.
Herr Planzenstein.
Herr Sigl.
Herr Sigel.
Herr Fidler.
Herr Weiglhofer.
Herr Jappe.
Herr Sigel.
Herr Gies.
Herr Dayer.
Herr Wodbauer.
Herr Schaff.
Herr Franzin Wallst.
Herr Diez.
Herr Gerhardson Long.

Phosphorus

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Leibhaber sind im 18 St. an der Kasse zu haben.

New Deceptions:

Im ersten Aufzuge: Das Innere der Kaiserresidenz in Nürnberg, | von H. R. Postheimers Herrn
Im zweiten Aufzuge: Straße in Nürnberg. | Angelo Dangel's und Christof Janz.
Im dritten Aufzuge: Zweite Dekoration: Freier Wiesenzug in Nürnberg, vom H. Postheimers Herrn Heinrich
Dall.

New Settings

nach Angabe des L. ischulischen Direktors Herrn Franz Seig

Wegfär der Wälder

Ein Vogel in I. Rang für 2 Personen	21	—	fr.	Ein Unschlittenei	3	fr. 30	fr.
Ein Vogel in II. Rang für 2 Personen	17	—	fr.	Ein Partridge	3	fr. —	fr.
Ein Vogel in III. Rang für 2 Personen	14	—	fr.	Ein Partridge	3	fr. —	fr.
Ein Vogel in IV. Rang für 2 Personen	11	—	fr.	Ein Partridge	3	fr. —	fr.
Ein Vogel in V. Rang für 2 Personen	8	—	fr.	Ein Partridge	3	fr. —	fr.

Die Kasse wurde um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr, Ende um halb elf Uhr.

Freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme ansgesprochen
und wird ohne Stossbillet Niemand eingelassen.

Wuß die gefährlichen Verstellungen der verschiedenen Wahnwörter nicht bis Sonntag den 21. Juni
Dienstag 10 Uhr gemacht, dann aber aber die nicht behaltenden Augen und Hände an der Seite verfallen.

Montant: 870000

Revertoire:

[illegible]

Der einzelne Anteil kostet 2 fr.

Verlag des Buchhändlervereins von Dr. C. Wolff & Sohn

Программа первого представления «Нюрнбергских мейстерзингеров»

München.

Königl. Hof- und National-Theater.



Samstag den 10. Juni 1865.

Unter Abonnement.

Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Der König von Cornwall
Isolde	Des Königs von Cornwall
Mark	Des Königs von Cornwall
Brangäne	Des Königs von Cornwall
Der König	Des Königs von Cornwall
Der Kaiser	Des Königs von Cornwall

Erstmaliges Auftreten des Tristans am 10. Juni, an dem Tage der Premiere.

Unter dem Namen:

Im ersten Aufzuge: Richard Wagner's Tristans und Isolde.
Im zweiten Aufzuge: Richard Wagner's Tristans und Isolde.
Im dritten Aufzuge: Richard Wagner's Tristans und Isolde.

Im vierten Aufzuge: Richard Wagner's Tristans und Isolde.

Der erste Aufzug beginnt am 10. Juni, der zweite und dritte am 11. Juni, der vierte am 12. Juni.

Preis der Plätze:

Der erste Platz am 10. Juni	10 - 12	Der zweite Platz am 10. Juni	10 - 12
Der dritte Platz am 10. Juni	10 - 12	Der vierte Platz am 10. Juni	10 - 12
Der fünfte Platz am 10. Juni	10 - 12	Der sechste Platz am 10. Juni	10 - 12
Der siebte Platz am 10. Juni	10 - 12	Der achte Platz am 10. Juni	10 - 12
Der neunte Platz am 10. Juni	10 - 12	Der zehnte Platz am 10. Juni	10 - 12

Die Plätze sind bereits früher zur ersten Vorstellung von
Tristan und Isolde vergeben worden.

Die Plätze sind am 10. Juni 1865.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der erste Aufzug beginnt am 10. Juni, der zweite und dritte am 11. Juni, der vierte am 12. Juni.

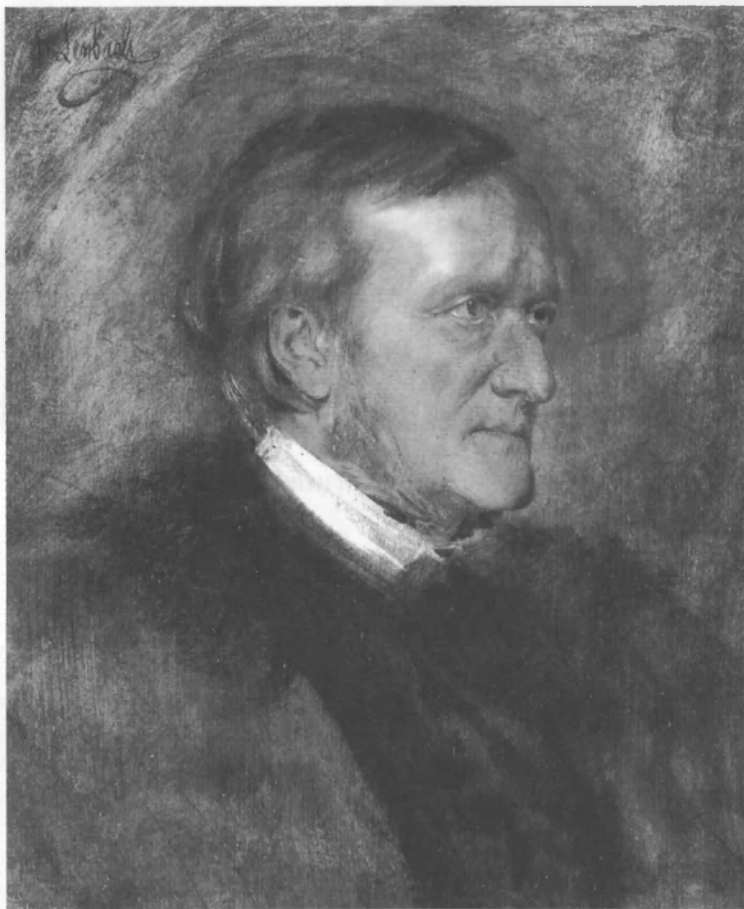
Erstmaliges Auftreten:

Der erste Aufzug beginnt am 10. Juni, der zweite und dritte am 11. Juni, der vierte am 12. Juni.
Der erste Aufzug beginnt am 10. Juni, der zweite und dritte am 11. Juni, der vierte am 12. Juni.
Der erste Aufzug beginnt am 10. Juni, der zweite und dritte am 11. Juni, der vierte am 12. Juni.

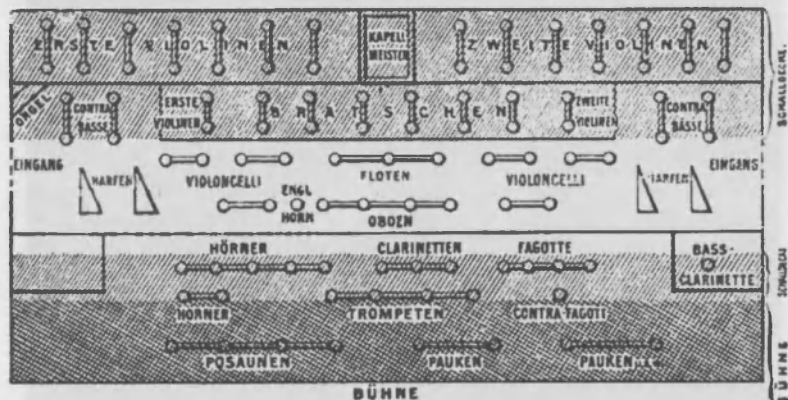
Программа первого представления «Тристана и Изольды»



Людвиг Шнорр фон Каролсфельд в роли Тристана



Рихард Вагнер
Картина Франца фон Ленбаха



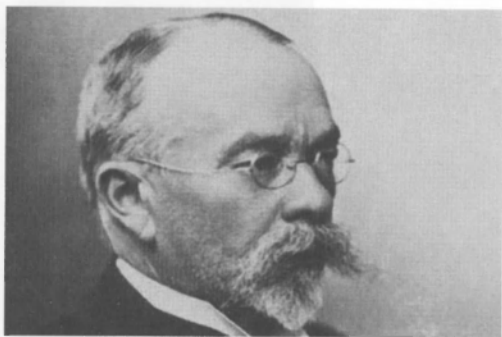
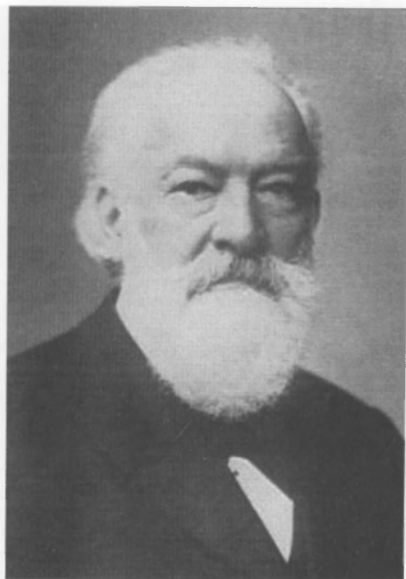
План Байройтского оркестра при исполнении «Парсифаля»



QUERSCHNITT durch das Bayreuther Orchester

Поперечное сечение Байройтского оркестра

Фридрих Фейстель



Адольф фон Гросс



Графиня Мария фон
Волькенштейн-Тростбург



Эмиль Хекель

Ганс Рихтер

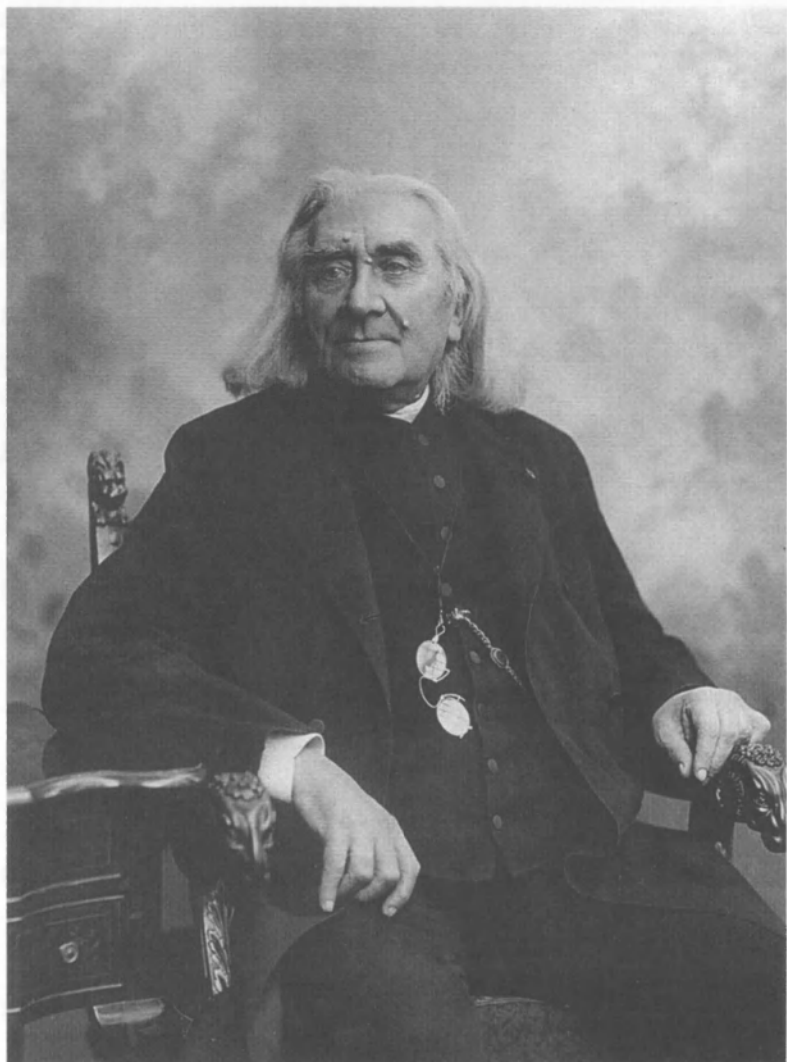


Герман Леви

Феликс Мотль



Юлиус Кнize



Ференц Лист, 1886 год



Рихард Вагнер на репетиции
Карикатура Адольфа Менцеля