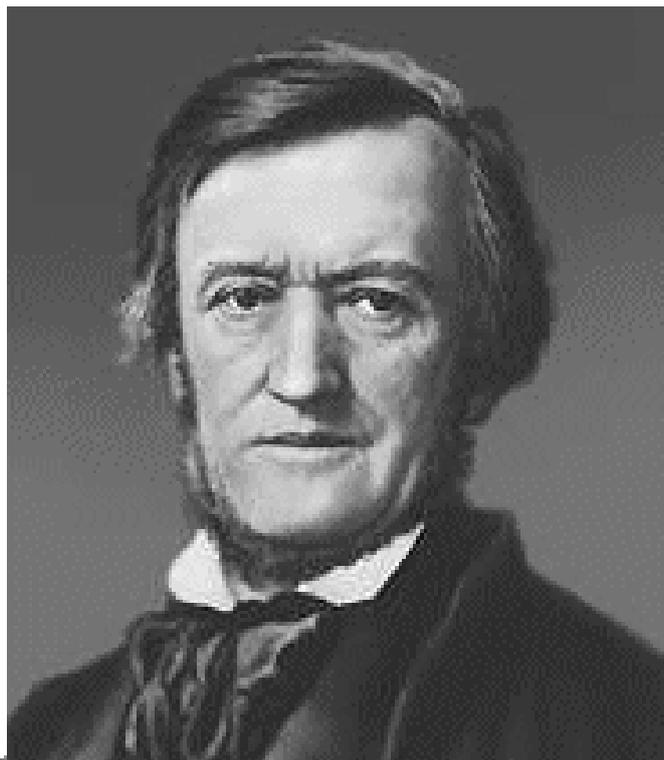


Н. А. КРАВЦОВ

АПОЛОГИЯ ВАГНЕРА

(сравнение вагнеризма и гитлеризма с точки зрения политики и эстетики)



ОГЛАВЛЕНИЕ:

Вагнер: мифы о неизвестном (вместо предисловия)

Почему мы ставим вопрос о соотношении вагнеризма и гитлеризма?

Известен ли нам Вагнер?

Гитлер и семья Вагнера

Возвращение интереса к Вагнеру

Апология автора

Поколение странствующих подмастерьев

Был ли Гитлер наследником вагнеровской эстетики?

Что значил Вагнер для Гитлера?

Вагнер-мыслитель

Романтическая мотивация Гитлера и вагнеризм

Народничество Вагнера

Народничество Гитлера

Политика и эстетика

Искусство, как политическое явление

Ab ovo

Полис и искусство

О допустимости сравнения вагнеризма и гитлеризма

Германизм и универсализм

Германия и Франция

Германизм или патриотизм?

Универсализм Вагнера

«Великие тевтонские оперы»?

Антисемитизм Вагнера

Развитие человека и развитие человечества

Капитализм и эстетическая общественность

Вагнер и Гитлер как критики капитализма

Аллегория капитализма в «Кольце Нибелунга»

Вагнеризм и марксизм

Вагнер и революция

Вагнер и мещанство

Народ и его вождь

Вагнер и король

Государство и интуитивная нравственность

Политическое государство и общество будущего

Проблема неронизма

Реванш униженных

Национальное самоутверждение

Байрейт, как символ национального возрождения

Эстетическая политика и политическая эстетика

Искусство и общественные идеи

Культурная революция

Чувственная передача политических идей

Новая литургия

Плакат и символ

Личность Города

Антиэстетизм гитлеровской эстетики

Заключение

Литература

*Гений – это не только свет:
он также отбрасывает тень*
Мартин Грегор-Деллин «Рихард Вагнер»

*Если политика лишена эстетики –
это дрянная политика!*
Сальвадор Дали «Новый взгляд»

ВАГНЕР: МИФЫ О НЕИЗВЕСТНОМ (вместо предисловия)

Почему мы ставим вопрос о соотношении вагнеризма и гитлеризма?

Обойдемся без стандартных вводных слов. Почему мы здесь говорим о проблеме влияния эстетики и политологии Вагнера на теорию и практику Гитлера? Проблема эта, вроде бы, не нова, и для тех, кто в нее ранее углублялся, кажется, решена. Беда в том, что всестороннему рассмотрению она, на мой взгляд, все же не подвергалась. Кажущаяся очевидность решения этого вопроса не смогла до сих пор преодолеть обывательского отождествления национал-социалистической эстетики, а порой и политики, с вагнеризмом. Это отождествление, как нам кажется, проистекает из ограниченности знаний, как о творчестве Вагнера, так и о сущности национал-социалистической идеи. Однако если бы оно не выходило за рамки обывательских представлений, не было бы необходимости в новом обращении к «проблеме Вагнера». Увы, этот штамп восприятия проникает в среду ученых, артистов, общественных деятелей, чьи мнения, вроде бы должны быть свободными от стереотипов массового сознания, и чьи знания в этой области, кажется, должны быть выше общего обывательского уровня.

Прежде всего, отождествление (в разной степени) вагнеризма с гитлеризмом мы замечаем в сознании представителей современного массового искусства. В жанре, обозначаемом народной формулой «война и немцы» мы видим широкое использование вагнеровской музыки. Редкий фильм – художественный, а особенно документальный - об истории Третьего Рейха обходится без фрагмента-другого вагнеровских произведений. Но чистая тематика Третьего Рейха всё же не обладает монополией на использование подмеченного нами стереотипа в кинематографе. Вспомним по этому поводу один яркий образец – знаменитый фильм «Листомания» Кена Рассела, посвященный Ференцу Листу, и, не имеющий сюжетного отношения к истории германского нацизма.

Знатокам творчества замечательного режиссера, конечно, хорошо известна сцена из этого фильма, в которой Лист, воплощающий в себе светлое начало со своим блестящим белым роялем, вступает в схватку с «чёрным божеством» – Вагнером, оседлавшим танкообразный, ошетилившийся пушками орган. Самое знаменательное в этой сцене, что одежда «Вагнера» стилизована под униформу нацистского штурмовика, а черты его лица максимально приближены к облику Гитлера.

Другой знаменательный образец использования данного клише, причем в еще более популярном искусстве – один из лучших эпизодов бесконечного (и очень талантливого) американского мультсериала о неунывающем цинике – зайце по имени Бакс Банни. Речь идет о мультфильме, снятом в годы второй мировой войны. Сюжет очень прост: заблудившийся в пути заяц случайно попадает в Германию и сталкивается нос к носу с глуповатым толстяком Герингом, который как раз охотился в лесу, где и произошла встреча. Бакс Банни, проявляя чудеса изобретательности, умудряется одурачить не только жирного рейхсмаршала, но и самого фюрера. В этом поразительно смешном мультфильме мне бросился в глаза один эпизод, один из трюков находчивого зайца. Желая подразнить Геринга, он предстает перед ним на тяжеловесном белом коне в одеянии валькирии, торжественно гарцуя под красивейший фрагмент увертюры к «Тангейзеру». Покоренный рейхсмаршал немедленно переодевается в наряд Зигфрида, совершенно не гармонирующий с его отвислым животом и начинает неистово «ухлестывать» за чудесным образом представшей перед ним «Брунгильдой».

Увертюра к «Тангейзеру» звучит и в легендарном документальном фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» – в «главе» об идеалах искусства Третьего Рейха. Под торжественную тему паломников Гитлер в сопровождении своего окружения появляется на официальной выставке изобразительного искусства.

Не избежал искушения и создатель серии об Индиане Джонсе – знаменитый Стивен Спилберг. В «Последнем крестовом походе» каждое появление нацистов сопровождается мотивом из «Парсифаля», что привносит в фильм элемент пародии на вагнеровскую тематику Грааля. Эта пародийность тем более заметна, что в этом фильме Индиана Джонс занимается как раз поисками Грааля, а его конкурентом выступает археолог, сотрудничающий с нацистами.

Разумеется, только популярным искусством дело не ограничивается. Тема близости Вагнера и Гитлера это вообще один

из самых известных навязчивых мотивов в культуре ушедшего века. Этот мотив возникает почти каждый раз, когда речь заходит о гитлеризме. Открываем, к примеру, дневники Сальвадора Дали – великолепный образец эгоистического творческого безумия, в котором, однако, неплохо отражается дух целой эпохи. Автор упоминает о неприятностях, с которыми ему пришлось столкнуться, когда собратья по искусству обвинили его в симпатии к фюреру. Мы встречаемся здесь с вполне органичным по стилю пассажем: «...пронесся слух, будто Гитлеру пришлось бы весьма по душе отдельные сюжеты моих полотен, где есть лебеди, веет одиночеством и манией величия, чувствуется дух Вагнера и Иеронима Босха»¹. В другом месте Дали пишет о том, что Гитлер ощущал в его картинах «некую большевистско-вагнеровскую атмосферу, особенно в моей манере изображать кипарисовые деревья»².

И подобного рода примеры можно было бы продолжать до бесконечности, чего я, разумеется, делать не буду, поскольку читателю должно быть уже ясно существо проблемы.

Известен ли нам Вагнер?

Уровень обыденного восприятия еще более показателен: «Как? Вы любите Вагнера?! Ну конечно, с этого обычно все и начинается: сначала “Heil Siegfried!”, а затем и “Heil Hitler!”. При этом попытаемся, положа руку на сердце, ответить на один простой вопрос: многие ли в нашей стране действительно знакомы с творчеством Вагнера? Имеются, конечно, в виду те, чьи знания не ограничиваются сборниками типа «Wagner’s best overtures». Несомненно, таких никак не больше десяти процентов населения. Уточняющий вопрос: «кто из них ХОРОШО знаком с творчеством Вагнера?» уменьшает определенный нами процент, по меньшей мере, вдвое. Движемся дальше. Кто из оставшихся знаком вдобавок с теоретическими работами Вагнера? Из строя два неуверенных шага вперед делает сотня-другая энтузиастов. Причем вовсе не мнение этой «сотни-другой» формирует обиходное восприятие вагнеризма. Именно оставшиеся девяносто девять процентов граждан как раз его и формируют. К этому следует прибавить, что получить четкий ответ на вопрос «в чем именно Вагнер превосходит национал-социалистов и каково значение вагнеризма для национал-социализма?» в большинстве случаев невозможно. В лучшем случае мы услышим неуверенное «ну... его любили немцы».

¹ Дали Сальвадор. Дневник одного гения. - М., 1991. С. 64

² Там же, С. 165

В этом, разумеется, нет ничего странного, и дело тут не в каких-нибудь особенностях вагнеризма, а в проблеме более глобального порядка. Если мы специально не занимаемся изучением культуры других народов, нам хорошо известны лишь наиболее яркие ее образцы. Если мы специально не изучаем их истории, мы в курсе лишь самых ярких событий. При этом возможно и даже вполне естественно поверхностное отождествление заметных исторических эпизодов и знаменательных культурных явлений. Это поверхностное отождествление чревато курьезами, очевидными для серьезных исследователей, и составляющими «символ веры» для большинства обывателей, в среде которых как раз и формируется то, что мы называем «обиходными представлениями». Приведем очень простой пример. Русская архитектура у большинства обывателей на западе ассоциируется с Кремлем и Красной площадью. Главное событие ста последних лет русской истории для них – большевистский переворот. Главное воплощение военной угрозы с востока – Красная армия. Поверхностные восприятия складываются в систему поверхностных отождествлений. Отсюда – курьезные мнения. Француз, а тем более американец будет крайне удивлен, если вы ему скажете, что главная площадь России называется «Красной» с незапамятных времен. Он никогда не слышал, что «красная» в данном случае означает «красивая». Более того, наверняка выяснится и то, что он всегда полагал, будто «красной» знаменитую площадь называли, как и свою армию, большевики и, разумеется, уже после октябрьского переворота. Такие же курьезы мы можем наблюдать и в российском восприятии западной культуры и истории. В самом деле, задумываются ли у нас о том, что многие из немецких военных маршей, которые мы называем «фашистскими», были, на самом деле, написаны еще до рождения Гитлера и у самих немцев не вызывают никаких прямых ассоциаций со временем Третьего рейха?³ Так чего же, скажите на милость, можно ожидать от обиходного восприятия вагнеровского творчества, столь плохо известного в нашей стране?

³ Вопрос о происхождении и авторстве многих советских и немецких маршей – это вообще загадка. Любопытствующие могут посмотреть знаменитый фильм Ленни Рифеншталь «Триумф воли», снятый в 1934 году, с тем, чтобы обратить внимание на его музыкальное сопровождение. В этом случае они заметят, что в эпизоде, где юные нацисты занимаются физической подготовкой в лагере, звучит более чем известный нам «Марш авиаторов». Конечно, вместо «мы рождены, чтоб сказку сделать былью», и «всё выше, и выше...», звучит немецкий текст. Право, не проводя специального расследования, трудно сказать, кто же всё-таки написал эту песню, но звучит она с немецкими словами отлично, и вполне гармонирует с видеорядом.

Положение вещей усугубляется тем, что Вагнер сегодня во всем мире далеко не так популярен, как ранее. Он не так актуален для широкой публики, как в прежние времена. А ведь еще в предвоенные годы, Вагнер всюду был «на слуху». Его сочинения были составляющей частью не только элитарной, но и массовой культуры. Для того чтобы привести иллюстрацию актуальности Вагнера в то время, мы можем вспомнить английского ветеринара и изумительного литератора Джеймса Херриота. В первых же главах его неподражаемых «Воспоминаний сельского ветеринара» мы встречаем любопытный эпизод. Молодой Херриот прибывает в поселок Дарроуби, чтобы стать практикантом доктора Фарнона. Имя Фарнона – Зигфрид. Ассоциация срабатывает мгновенно: «Странное имя для йоркширского сельского ветеринара. Наверное, немец – учился у нас в Англии и решил обосноваться здесь навсегда. И конечно по настоящему он не Фарнон, а, скажем, Фарренен... Мне казалось, что я его уже вижу: эдакий переваливающийся на ходу толстячок с веселыми глазками и булькающим смехом. Но одновременно мне пришлось отгонять от себя навязчиво возникавший образ грузного холодноглазого тевтона с ежиком жестких волос на голове»⁴. Вскоре выясняется, что младшего брата Зигфрида Фарнона зовут Тристан. Однако доктор оказывается типичным англичанином. Загадка разъясняется в следующем диалоге:

« - Это все наш отец. Отъявленный поклонник Вагнера. Главная страсть его жизни. Все время музыка, музыка – и в основном вагнеровская.

- Признаюсь, и я ее люблю.

- Да, но вам в отличие от нас не приходилось слушать ее с утра до ночи. А вдобавок получить такое имечко, как Зигфрид. Правда, могло быть и хуже. Вотан, например.

- Или Погнер.

- И то верно. – Зигфрид даже вздрогнул. – Я и забыл про старину Погнера. Пожалуй, мне еще следует радоваться»⁵.

Можно ли лучше проиллюстрировать актуальность Вагнера для довоенной массовой культуры? Сегодня эта забавная сценка кажется почти фантастической. Не только в нашей богохранимой отчизне, но и в современной Англии трудно представить себе сельских ветеринаров, с таким знанием дела рассуждающих о вагнеровских персонажах, и признающихся в любви к вагнеровской

⁴ Херриот Дж. Из воспоминаний сельского ветеринара – М., 1993. С. 13

⁵ Там же. С. 32.

музыке. Тем более странно сегодня представить себе кого-то с именем Тристан, Зигфрид, или Рейнгольд (а ведь так звали нашего известного композитора Глиэра, который был учителем Прокофьева).

Нынешняя ситуация по необходимости иная. Вагнер сегодня обречен на непопулярность. Помимо того, что в современном мире в целом наблюдается падение интереса к классическому искусству, современные стандарты образования не дают необходимого для знакомства с вагнеровским творчеством познавательного минимума. Для понимания его музыкальных драм необходимо или хорошее знание немецкого языка, или ознакомление с ними в адекватном и одновременно качественном с художественной точки зрения русском переводе. Не зря сам замечательный русский переводчик музыкальных драм Вагнера В. Коломийцев подчеркивал: «что может быть непонятнее и, скажем прямо – скучнее драматического вагнеровского пения, если оно не вяжется с распеваемыми словами?»⁶. Фрагментарное же знакомство с творчеством Вагнера, на наш взгляд, бессмысленно. Это похоже на скрипичную игру: если это не хорошо, - это отвратительно. Хотя, кажется, это мало кто понимает, и совершенно бесполезные попытки сделать из вагнеровской музыки очередную легкую закуску для “highlights generation” различные фирмы звукозаписи прекращать не собираются. Вагнеровские музыкальные драмы⁷ очень сложны в концептуальном плане. Их нельзя воспринимать просто как музыку. Любая попытка свести восприятие Вагнера исключительно к области музыкальной эстетики ведет, в конечном счете, к крайне поверхностным оценкам. В качестве примера можно привести те оценки, которые давались драмам Вагнера его русскими современниками. Так, наш знаменитый критик Стасов весьма негативно оценивал творчество Вагнера. Однако если вникнуть в существо его критических замечаний⁸, становится ясно, что он игнорировал и философский подтекст вагнеровских драм, и их глубокий музыкальный символизм, акцентируя внимание, главным образом, на ошибочности принципа «бесконечной мелодии». Той же

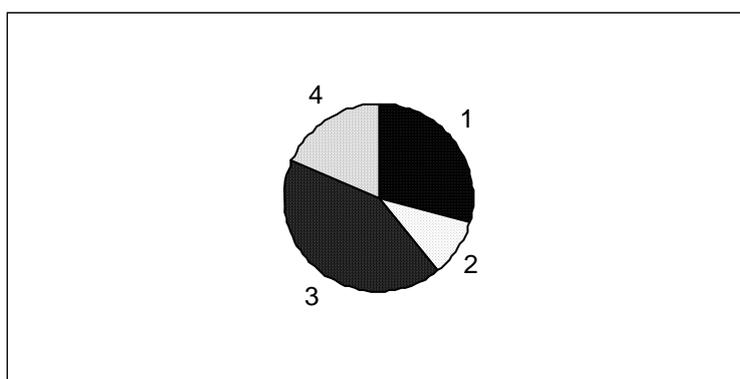
⁶ Коломийцев В. О музыкальном переводе драм Вагнера \ \ Рихард Вагнер. Кольцо нибелунга. Избранные работы. – М., 2001. С. 400

⁷ Сам Вагнер не любил, когда его произведения называли «операми». Именно «музыкальная драма» - это тот термин, который он безусловно предпочитал, когда говорил о них.

⁸ См. например, работу Стасова «По поводу двух музыкальных реформаторов» \ \ Избранные сочинения в 3-х томах. т.1. - М., 1952

однбокостью страдали оценки П. Чайковского и Г. Лароша, которых я коснусь в следующих главах

Итак, можно утверждать, что и интерес к Вагнеру, и уровень знакомства с его наследием в наше время оставляет желать лучшего. Но каков именно этот уровень? Задавшись целью выяснить, какие ассоциации вызывает имя Вагнера у современного студента, я счел за благо провести опрос среди студентов первого курса юридического факультета. Им было предложено, не задумываясь, кратко записать ассоциации, возникающие у них при произнесении имени Вагнера. Этому испытанию подверглись сто сорок человек. Полученные ответы можно (хотя и с некоторой долей условности) распределить на четыре группы, количественное соотношение которых показано на следующей диаграмме:



Первая группа – чисто музыкальные, или, по крайней мере, художественные ассоциации: «композитор», «музыка», «мощная мелодия», «музыкант», «деятель культуры», «гениальная музыка, его музыку любил Гитлер», «Валькирия», «что-то связанное с музыкой», «поэт», «я о нем слышала мало, но раз он композитор, он мне нравится», «величайшие музыкальные произведения», «характерные черты музыкальных произведений», «скрипичный ключ», «философия», «мощный поток, взрыв», «композитор, чья музыка меня раздражает»,

Вторая группа – «национально-политические ассоциации»: «фашизм», «патриотизм», «национальная идея», «немец», «немец или австриец», «политик», «фриц», «Германия, ариец, черное», «Германия и музыка», «похож на Рихарда Зорге».

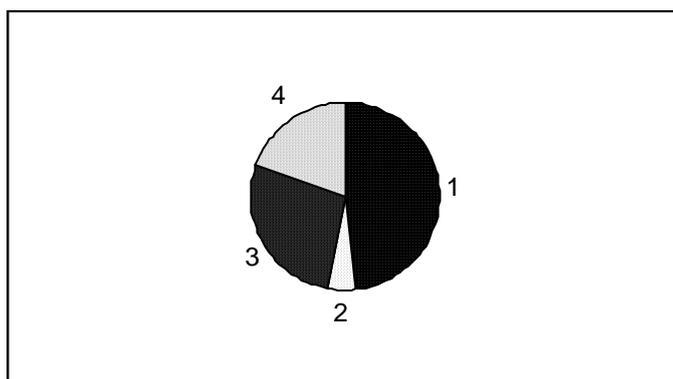
Третья и самая многочисленная группа – отсутствие определенных ассоциаций: «что-то знакомое», «неизвестный», «кто это такой вообще?», «он просто п....», «а кто это?», «проблема», «в первый раз слышу», «?», «ничего не приходит в голову»,

Наконец, четвертая группа – смутное припоминание о великом человеке: «политический деятель», «хороший умный человек», «известный ученый», «физик», «поэтический...», «выдающийся деятель», «известный человек», «историк», «писатель», «генерал», «выдающаяся личность», «автогонщик», «какой-то иностранец с великой жизнью», «разумный»

Встречались и перлы. Выяснилось, что не все студенты знают, как правильно произносятся и пишутся фамилия и имя композитора: «Ватнер», «Вадлер», «Вандер», «Ваднер», «Рихарт Вантер», «Варнер», «Рейхард Вайгнер», «Рихат Вагна», «Ридхарт». Один студент вообще ограничился лаконичным: «нерусский»,

Результаты опроса младшекурсников демонстрируют, прежде всего, высокий процент абсолютного неведения. Далее, очевидна поверхностность большинства ассоциаций. Наконец, наблюдается довольно устойчивый процент отождествления с национал-социалистической тематикой.

Аналогичная задача была поставлена перед студентами пятого курса. Было опрошено 96 человек. Здесь соотношение групп несколько изменилось, что видно из диаграммы:



Первая группа – музыкальные, или околomuзыкальные ассоциации стала самой многочисленной: «классическая музыка», «гениальный композитор», «музыка», рисунок с барабаном и палочками, «музыкант-классик», «композитор 19 века», «музыка, Германия, 18 век, вальс», «музыка, опера, Германия», «Полет Валькирий», «Ride of the Valkiries», «скрипка», «династия по производству музыкальных инструментов», «известный композитор, любимый композитор Гитлера», «художественное произведение», «Апокалипсис наших дней», «Manowar», «красивая музыка», «что-то возвышенное, культурное», «люблю»

Вторая группа - «национально-политические ассоциации»: «немец», «Германия, леса, горы», «Вьетнам», «любимый композитор Гитлера»

Третья группа – отсутствие определенных ассоциаций: «классный мужик, но я его не знаю», «кто это?», «ничего», «об этом имени мне ничего не известно», «мало что известно», «лично незнакома», «имя слышала, но не вспомню, кто такой» «музыка, братья, мультфильм про попугая Кешу (он их так называл)», (похоже автор этого ответа перепутал здесь нашего героя с братьями Вайнерами).

Четвертая группа – смутное представление о величии: «социолог-философ», «однофамилец композитора», «родственник композитора», «умер – философ – школа», «ученый», «выдающаяся личность», «умный, талантливый, интеллигентный», «писатель, мировая» «художественная литература», «общество», «сложные ассоциации»,

Меньше здесь оказалось и перлов: только «Вадлер».

Как видим, и у старшекурсников, процент абсолютного неведения тоже весьма высок, ассоциации поверхностны, а отождествление с гитлеризмом весьма устойчиво. И что любопытно, большему проценту неведения у первокурсников соответствует больший процент ассоциаций с национал-социализмом. Результаты опроса подтверждают сказанное ранее: отождествление вагнеризма с гитлеризмом прежде всего опирается на плохое знание личности и творчества Вагнера.

Гитлер и семья Вагнера

Эти смутные отождествления вагнеризма с гитлеризмом среди российской публики, что парадоксально, не основываются даже на том, что в принципе могло стать более-менее надежным их основанием. Я имею в виду тесную и, несомненно, искреннюю дружбу между Гитлером и Вагнерами. С 1923 года и вплоть до своей гибели Гитлер действительно был близким другом семьи в самом буквальном значении этого выражения. Внуки Вагнера называли фюрера запросто «дядя Вольф», а он частенько заезжал к Вагнерам в Байройт⁹ на виллу «Ванфрид», жил в специально возведенном для него флигеле и вел себя у них совершенно неформально.

⁹ Байройт (или как чаще произносится в России – Байрейт) – баварский город, в котором был построен вагнеровский театр фестивалей для исполнения исключительно его сочинений. В этом же городе Вагнер прожил последние годы и был похоронен. Козима Вагнер (дочь Ференца Листа и вторая жена Рихарда Вагнера, мать Зигфрида Вагнера) после смерти мужа взяла на себя руководство проведением ежегодных вагнеровских фестивалей. Пожилая Козима никогда не проявляла национал-социалистической активности, хотя и не испытывала раздражения в отношении нацистов.

Отметим, впрочем, сразу два обстоятельства. Первое. Ближайшим другом Гитлера был вовсе не сын Вагнера – Зигфрид, а его жена Винифред – англичанка по крови, но искренняя нацистка по духу. Второе. Вагнеры сделались близкими друзьями Гитлера непосредственно не в силу своего происхождения от немецкого гения, а по той простой причине, что Винифред оказывала Гитлеру посильную помощь в самые первые и самые трудные годы его карьеры. Любопытнейший факт: значительная часть “Mein Kampf” была написана именно на той бумаге, которую Винифред посылала, среди прочих подарков, в замок Ландсберг, где Гитлер пребывал в заточении после провала мюнхенского путча. Не зря именно Винифред впоследствии возглавила Баварский Союз Немецкой Молодежи, неспроста до самой своей смерти, уже через десятилетия после катастрофы Рейха она именовала Гитлера «дорогим другом»... Не забудем, однако, и о другой детали: сын и наследник Вагнера – Зигфрид, главный организатор байрейтских фестивалей в минуту откровенности сказал о своей жене: «Она разрушает все, что я построил!»¹⁰.

Сам сын Вагнера, умерший в 1930 году, не поощрял нацистских акций в своем театре. На требование ограничить участие евреев в байрейтских проектах, он ответил ни много, ни мало: «У нас много лояльных, честных и бескорыстных еврейских друзей. Они часто доказывали свою преданность. Вы требуете, чтобы мы указали всем этим людям на дверь по той простой причине, что они евреи? И это гуманно? Это по-христиански? Это по-немецки? О, нет! Немцам следует переродиться, чтобы допускать подобные действия! Нам абсолютно безразлично, является ли человек китайцем, негром, американцем, краснокожим, или евреем. Мы бы могли и поучиться у евреев солидарности и взаимопомощи... Если евреи нас поддерживают, они заслуживают нашей признательности, как бы мой отец не нападал на них и не оскорблял их в своих сочинениях. Они имеют право ненавидеть Байрейт, и все же, многие из них искренне уважают труды моего отца, несмотря на его нападки на них»¹¹.

Зигфрид Вагнер болезненно остро чувствовал своё идеологическое несходство с отцом. В одной из лучших своих

¹⁰ Любопытнейшие подробности дружбы Гитлера с семейством Вагнеров можно подчерпнуть в работе: Wagner N. Les Wagner. Une histoire de famille. - Gallimard. 2000. С. 57-63.

¹¹ Цит. по: Strahan Derek. Was Wagner Jewish? An old question newly revisited. – <http://\ AustralianClassicalMusic.com>

опер¹² - «Солнечное пламя» - одной из ведущих драматических пружин он сделал идеологическое противостояние между главным героем Фридолином и его отцом Альбрехтом. Конфликт этот глубок и сложен. Одна правда, один абсолютный императив заключается в том, что Фридолин должен идти по стопам отца, исполнять его волю, ему належит участвовать в крестовом походе против неверных. Другая правда, другой непреложный императив требуют остаться в Византии, бороться за любовь обожаемой женщины и участвовать в заговоре против самодура-императора. Это участие в заговоре стоит ему чести при дворе и отцовского проклятия. Невыносимый трагизм этого внутреннего конфликта как раз и состоит в том, что, понимая, что он действует правильно, Фридолин всё же одновременно чувствует себя предателем в отношении с отцом. Исследователи творчества Вагнера-младшего едины: Фридолин – это сам Зигфрид Вагнер, которого в детстве часто называли «Фридо». «Можно предположить, что здесь идёт речь о запоздалой мольбе сына отпустить ему грех недостатка национализма. В самом деле, Зигфрид Вагнер, этот бисексуал..., этот космополит с гомо-эротическими предпочтениями, этот антимилитарист, этот сторонник антидогматического свободомыслия и открытый семитофил зачастую был упрекаем ванфридскими идеалистами в несоответствии образу «сына

¹² Зигфрид Вагнер был плодовитым и весьма талантливым композитором. При жизни он был весьма популярен у себя на родине. Его оперы принимались публикой триумфально и били рекорды кассовых сборов. После крушения Третьего Рейха его нацистка-жена, как говорится, «из чистой вредности» злоупотребила своими правами наследницы его авторских прав и наложила запрет на исполнение его многочисленных опер. Только через двадцать лет после ее смерти музыка Вагнера-младшего вновь зазвучала в Европе. Сейчас происходит бурный рост интереса к его наследию. Оперы Зигфрида Вагнера вновь звучат на европейских сценах. Все они изучаются музыковедами и активно записываются на диски. Необходимо сказать, что догма советского музыковедения, утверждающая, что Зигфрид Вагнер не более чем тупой апологет своего отца, жестоко несправедлива. Да, Вагнер-младший уступает отцу в мастерстве и гениальности (а много ли тех, кто ему не уступает?!) но это самостоятельный мастер, со своеобразным и независимым музыкальным и драматическим мышлением. В его музыке влияние отца ощущается ровно в той степени, в которой оно ощущается у всех авторов его поколения, которые просто не могли избежать влияния этого титана. Человеческая и творческая трагедия Зигфрида Вагнера, заключалась именно в том, что на нём всегда была печать сына Вагнера и внука Листа, весьма тяготившая его, мечтавшего о том, чтобы его творчество воспринималось само по себе, вне сравнения с великими предками.

мастера»¹³. Сама постановка вопроса об идеологическом противостоянии между Зигфридом Вагнером и его великим отцом, это уже повод вспомнить о национальной позиции Вагнера и его пресловутом антисемитизме. Но, с другой стороны это и повод подумать о том, что личность, подобная Зигфриду Вагнеру, просто не могла вырасти в семье, где национализм и антисемитизм родителей носил бы неограниченный и безоглядный характер. Вспомним, что Зигфрид родился в 1869 году. Это значит, что к моменту смерти отца – в 1883 году – ему было уже 14 лет. То есть, своего великого родителя он прекрасно помнил. Более того, это уже был тот возраст, в котором на детей вполне сказывается родительское влияние.

Несомненно, что лояльность Вагнера-младшего к евреям и его космополитизм были очевидными и для фюрера, причём они явно представляли собой для него весьма болезненную проблему. Не зря Гитлер, уже после довольно ранней смерти Зигфрида Вагнера, сказал однажды в личной беседе: «Заслугой Козимы Вагнер является создание связующего звена между Байройтом и национал-социализмом. Зигфрид был моим личным другом, но политически нейтральным. Он не мог быть кем-то иным, иначе евреи разорили бы его. Но теперь колдовские чары разрушены. Зигфрид вновь обрел свою независимость, и снова слышны его произведения»¹⁴. Мы видим здесь совершенно сознательную попытку исказить подлинный смысл космополитизма покойного друга. И эта попытка как раз и выдаёт тот факт, что «политически нейтральная» позиция младшего Вагнера задевала Гитлера и расстраивала его.

Наконец, любому здравомыслящему человеку должно быть ясно, что близость Гитлера к семье Вагнеров, конечно, бросает тень на семью, но не на самого Рихарда Вагнера, умершего задолго до описываемых событий. Таким образом, одно из, казалось бы, надежных оснований для сближения фигур Вагнера и Гитлера, оказывается весьма призрачным. К тому же, повторим, вовсе не эти исторические факты являются в большинстве случаев поводом для такого сближения. В основе всех недоразумений лежит склонность обывателя (а, к сожалению, порой не только обывателя, но и исследователя) к упрощению фактов и их связи.

¹³ Pacht Peter P. Siegfried Wagners Sonnenflammen, op.8 in drei Akten. Аннотация к диску. 2005. P. 10

¹⁴ Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. Эти слова были сказаны уже после смерти Зигфрида Вагнера, в 1942 году.

Дело, однако, состоит в том, что «проблема Вагнера» - это одна из тех, чрезвычайно сложных и богатых нюансами проблем, которая, в принципе, не приемлет никакого упрощения, как не приемлет его и сама личность великого композитора. Ведь, «Вагнер – это та таинственная смесь доброго и злого, великого и жестокого, которая спорадически проявляется в Германии – стране Канта и Гиммлера, Баха и Вальтера Ульбрихта, Гёте и Геббельса»¹⁵.

Возвращение интереса к Вагнеру

Есть ли теперь надежда на преодоление стереотипов восприятия вагнеровского творчества? Полагаю, что есть. Раз основной причиной появления таких стереотипов стала малоизвестность Вагнера для нашей широкой публики, их исчезновению может способствовать появление новых источников информации. И тут все не так печально, как еще десятилетие назад.

В последние годы наблюдается некоторое возрастание интереса к творчеству Вагнера. Мариинский театр поставил «Валькирию». Опубликовано на русском языке одно из интереснейших исследований – «Рихард Вагнер. Опыт характеристики» Ганса Галя. После более чем столетнего перерыва переиздана классическая работа Анри Лиштанберже «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель». Совсем недавно вышел в свет полный текст русского перевода «Кольца Нибелунга» вместе с полной (наконец!) версией «Оперы и драмы». Переведена на русский язык и издана в нашей стране биографическая работа Г. Грея «Рихард Вагнер». Наконец переиздана в полном объеме автобиографическая работа Вагнера «Моя Жизнь». В Интернете появился весьма серьезный отечественный сайт поклонников творчества Вагнера¹⁶. На полки музыкальных магазинов вернулись полные версии вагнеровских музыкальных драм. Этой книгой автор хотел бы внести свой скромный вклад в эту работу¹⁷.

¹⁵ Glazer Diana. Richard Wagner – Wunderkind or Monster? – <http://www.free-cliffnotes.com>. 2002

¹⁶ <http://www.bayreuth.ru>.

¹⁷ Не дожидаясь окончания работы над этой книгой, я опубликовал в свое время часть ее в виде статей. См: Кравцов Н. Рихард Вагнер как политический мыслитель. - «Правоведение», 2003, N2. См. также: Кравцов Н. Проблема капитализма и революции в политическом учении и художественном творчестве Рихарда Вагнера. – «Правоведение», 2006, N1.

Апология автора

Прежде чем перейти к существу проблемы, хотелось бы предупредить некоторые упреки коллег, которые это исследование наверняка вызовет. Автора могут упрекнуть в неразборчивости в обращении к литературе. В самом деле, здесь использована литература не только научная, но и художественная, не только философско-политическая, но и музыкально-критическая. Я, впрочем, полагаю, что сама тема позволяет такого рода «вольности». Думаю, что любая гуманитарная наука позволяет применить тот подход, который наш французский коллега Жан-Пьер Бо провозгласил в отношении философии права. В своем письме коллегам из Юридического факультета Ростовского государственного университета он написал: «Никакая дисциплина не должна рассматриваться как недостойная войти в круг источников по философии права... Следует принимать во внимание... великие философские труды, а также – литературу (благородную, или вульгарную), психоанализ, мифологию, театр, этнологию, социологию, фольклор, медицину, питание, и пр.». Представляется, что любой источник достоин внимания, если информация, содержащаяся в нем позволяет обнаружить нечто важное для исследования темы, или, хотя бы, взглянуть на нее под новым освещением.

Меня также могут упрекнуть в недостаточном академизме исследования. Могут сказать, что стиль исследования «недостаточно научный». Я же в свое оправдание скажу следующее. То, что теперь называется «научным стилем» есть на самом деле стиль канцелярский. Он достался нам в наследство от советской научной традиции. Стиль этот равно чужд и дореволюционным традициям отечественной гуманитарной науки, и лучшим образцам западной научной литературы. Считаю, что сохранение этого стандарта вредно. Оно способствует деградации русского научного языка, отчуждению широкой читающей публики от исследований, которые кажутся им скучными и пресными. Да и сама тема нашего исследования слишком многогранна, слишком эмоционально окрашена, чтобы ее возможно было втиснуть в прокрустово ложе современных стандартов «научного стиля».

ПОКОЛЕНИЕ СТРАНСТВУЮЩИХ ПОДМАСТЕРЬЕВ

Был ли Гитлер наследником вагнеровской эстетики?

Сколь велик соблазн видеть в Вагнере одного из непосредственных «предтеч» гитлеризма, наряду с Ницше и Шпенглером! Соблазну этому человечество готово было поддаться уже во время существования Третьего Рейха. Масштабность национал социалистической программы вводит нас в искушение увидеть в Гитлере «Вагнера от политики», самыми чудовищными средствами создающего в современном ему мире грандиозную «синтетическую драму истории». (Хотя единственным политическим деятелем ушедшего столетия, действительно глубоко понимавшим существо взаимодействия эстетического и политического начал, пожалуй, был только Луначарский).

Именно художником от политики предпочитали видеть Гитлера его экзальтированно настроенные соотечественники. В этом плане весьма знаменательно высказывание одного из подобных энтузиастов: «Еще не приступив к действиям, великий немецкий государственный деятель, своего рода поэт и мыслитель, попытался прояснить для самого себя, как должны обстоять дела в этом мире... Из глубины нашего сердца мы благодарим фюрера, не теряя надежды увидеть в нем будущего великого поэта»¹⁸. Гитлер предстаёт здесь, ни много ни мало, как «демиург», знающий принцип гармонии мира, и приводящий мир в соответствие со своим гармоническим чутьём, как политик-творец, как поэт политического действия.

Однако этому соблазну, этому искушению всегда сопутствовало и сопутствует теперь некоторое сомнение, которое было отчетливо заметно уже в работах исследователей гитлеровской эпохи. Если Гитлер – художник от политики, то какого масштаба его эстетическое самовыражение. Драма, или балаган были предтечами Третьего Рейха? Откроем знаменитый труд Карла Поппера «Открытое общество и его враги», написанный, как известно в то время, когда Третий Рейх еще не просто существовал, а с несомненным успехом реализовывал свою геополитическую программу. Вопрос о том, как ЭТО могло произойти в Германии – стране величайшей духовной культуры - не мог не волновать современников. Где та червоточина германского культурного наследия, из которой разрасталась язва национал-социализма?

¹⁸ Из выступления Германа Бурте в 1940 году на совещании поэтов великогерманской империи. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 178, 180

Поппер пытается найти исток в традиции философского идеализма, идущей от Гегеля. В ходе этого анализа он, походя, бросает: «Трагикомедия «немецкого идеализма», несмотря на страшные его последствия, больше всего напоминает комическую оперу. Именно поэтому так трудно решить, спустились ли ее современные герои с подмостков вагнеровских Великих тевтонских опер, или появились из оффенбаховских буффонад»¹⁹. Прекрасная в своем интуитивном проникновении в существо проблемы фраза! (Ироничное сочетание «Великие тевтонские оперы», впрочем, представляется мне несколько неуместным, о чем в подходящем месте будет возможность объясниться подробнее.) Неожиданно, вроде бы, возможное сопоставление «Гитлер – Вагнер» заменяется сопоставлением «Гитлер – Оффенбах». Тут вроде бы представляется повод удивиться свежести взглядов Поппера. Но... прежде чем удивляться, исследователь обязан углубиться в историю вопроса. А история, щедрая на сюрпризы, дарит нам здесь настоящий подарок.

Оказывается, что еще при жизни Вагнера русский критик Герман Ларош однажды упомянул его в одном контексте с Оффенбахом, хотя цель сопоставления и повод, по которому оно было сделано, разумеется, отличны от того, что мы видим у Поппера. Ларош отметил в одном из своих сочинений, посвященных Вагнеру: «К идеализму методы, совершенно игнорирующей средства обыкновенных сцен, обыкновенных оркестров и человеческих голосов, присоединяется материализм чувства и вследствие его материализм в колорите и во всех сценических эффектах, напоминающий... стиль парижской *feerie*, стиль балета, а по-моему, более всего напоминающий цели и средства оффенбахиады. Но эта оффенбахиада, со своими неслыханными сценическими чудесами..., подносится нам с торжественным и лицемерным видом чистого служения бессмертной идее, с претензиями и замашками «мессианизма»²⁰. Почему бы нам не спроецировать эту блестящую издѣвку над вагнеризмом на эстетическое действие Третьего Рейха? Что мы увидим? «Идеализм методы, совершенно игнорирующей средства обыкновенных сцен». Прямое попадание. Тот, кто имеет хотя бы малое представление о публичных торжественных мероприятиях Рейха, кто видел «Триумф воли» Лени Рифеншталь, не сможет не заметить, насколько эта формула окажется подходящей. Обыкновенное публичное действие

¹⁹ Поппер К. Открытое общество и его враги. т. II - М., 1992. С. 42

²⁰ Ларош Г. «Нибелунгов перстень» \ \ Избранные статьи. Выпуск 3. – Л., 1976. С. 206

оказывается слишком тесным для гитлеровского эстетического идеализма. В публичном действии Рейха перед зрителем должна предстать не просто марширующая колонна, не просто армия, но организованная масса, десятки безупречно организованных тысяч, действующих для экстатического восторга даже не просто зрителя, не просто публики, но второй массы – неорганизованной самой по себе, но проникающейся грандиозной организованностью первой. Сам смысл действия состоит в соприкосновении двух масс, воплощающих в себе Инертность и Волю, причём это соприкосновение служит тому, чтобы пульс Воли подчинил себе пульс Инертности, наполнил инертную массу восторгом и в едином экстатическом биении сердец соединил обе массы в одну – Nation. Здесь всё превосходит обычные средства. Шествие может происходить не днём, а посреди ночи, когда восприятие обострено до предела, и когда факельное шествие не может не произвести впечатления, когда личность становится частью действия, факелом, который несет его плоть, огнём идеи, частью всеобщего пламени. Но тут же во всей этой грандиозности видна следующая часть ларошевской характеристики – «материализм чувства, материализм в колорите и во всех эффектах»! Сам принцип всепоглощающего воздействия этого эстетического действия, призванного объединить массу в грандиозном идеализме, грубо материален. Здесь мы видим прямое воздействие не на разум и душу, а на чувство, инстинкт, подсознание. Мы видим не личностную организацию массы, а антиличностную, подавляющую собой индивидуальности, причём за счет применения самого, что ни на есть материалистического принципа перехода количества в качество. Эффект достигается не за счёт имманентной эстетической уникальности действия, а за счёт чисто количественных показателей. Масса по существу делает то же, что давно и повсеместно известно, что неоднократно повторялось в публичных торжествах, начиная с древнеримских триумфов, но делается это невероятно увеличенном масштабе, и именно этот масштаб воздействует на сознание и волю. И в этом – оффенбахиада. Она заключается в простоте и прямолинейности эстетических приёмов. Принцип сочетания чувственности, чрезвычайной простоты, количественного воздействия на публику и ритмической организованности – это собственно принцип канкана. Если одна красивая танцовщица высоко поднимет стройную ножку, публика может обратить на это внимание, но она не будет совершенно очарована, но если десяток красивых танцовщиц будут делать это одновременно, организовано, долго, и настойчиво ритмично, внимание публики будет поглощено происходящим, причём разум и вкус, которые могли бы подсказать зрителю, что

видимое им эстетически примитивно, отключаются под воздействием организованности и настойчивой ритмичности воспринимаемого. Трудно судить, насколько был прав Ларош, относя формулы оффенбахиады к Вагнеру, но к эстетике Третьего Рейха они подходят «как влитые». Торжественное публичное действие гитлеровской эстетики – в каком то смысле – политический канкан, который как раз и подносится «с торжественным видом чистого служения бессмертной идее, с претензиями и замашками мессианизма».

Итак: оффенбахиада и Гитлер... Не странно ли, что нацисты, претендовавшие на то, чтобы быть наследниками эстетического мышления Вагнера, на самом деле в самом грандиозном виде следовали эстетическим формулам «легковесного» искусства враждебной им нации?! Интересно и то, что сам Вагнер, по свидетельству Ганса Галя, ненавидел Оффенбаха²¹. В своем грубом памфлете «Капитуляция», посвященном падению Парижа в 1868 году, Вагнер не упустил возможности поглумиться над Оффенбахом. Последний появляется у него, приветствуемый радостными криками парижских крыс. Затем национальные гвардейцы танцуют канкан, восхваляя «национального гения, который хочет, чтобы все пели и плясали»²².

Привкус оффенбахиады был присущ не только помпезным партийным съездам нацистов, но и прочим их публичным мероприятиям. Любопытно описание праздника на Павлиньем острове в дни берлинской Олимпиады 1936 года. «Прибывавшие гости попадали под очарование сказочной картины, представшей их глазам. Цепочка пажей, одетых во все белое, указывала дорогу к большому лугу. Тысячи фонарей освещали округу, мелодии, которые играл государственный оркестр... тут же подхватывал ветер... Сказочный свет струился из кустов и живой изгороди, пробиваясь сквозь зеленую листву. Гигантские мотыльки светились в столетних липах и дубах... На сцене появились подобные фарфоровым фигуркам богини любви, одетые в разнообразные платья XVIII века с разноцветными накидками в стиле эпохи Фридриха Великого... Поздно ночью красочный фейерверк заслужил дружные аплодисменты и восхищение многих гостей»²³.

²¹ Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \ \ Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-Дону, 1998

²² См: Tissot Victor. Les prussiens en Allemagne. – Paris. 1877, P.209

²³ Газета «Ангриф». 1936. 18 августа. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 90-91

В этом нежном великолепии ночного праздника явно есть что-то от оффенбаховской «Баркаролы» из «Сказок Гофмана»...

Впрочем, речь следует вести не только об эстетической преэминентности. Вопрос необходимо ставить шире. Следует говорить о соответствии друг другу самих идеологий. И эта проблема соответствия идеологии Вагнера идеологии национал-социализма не проста. Прежде всего, вагнеризм и гитлеризм неравноценны по богатству нюансов. Если у Гитлера все более-менее ясно и «расставлено по полочкам», то произведения Вагнера дают возможность для самых противоположных толкований. Их можно рассматривать под различным углом и «освещением». Отсюда становится понятной ненадежность всякого рода сопоставлений, которые также будут менять свою окраску в зависимости от угла зрения. Приведем пример. Анализируя «Кольцо Нибелунга», один из крупнейших советских вагнеристов Б. Левик пишет: «осуждение жажды мировой власти – вот идейная основа основ вагнеровской тетралогии. Сам того не помышляя, композитор в известном смысле оказался пророком будущего своей страны и разоблачил его с такой силой, с какой в опере никто не делал ни до, ни после него»²⁴. Заметим, что здесь Вагнер рассматривается не как идеологический предтеча немецкой трагедии, а как провидец, разоблачивший её в своём творчестве.

В том же ключе рассматривает проблему и американский исследователь Алекс Росс. Он пишет: «Широко распространено понимание вагнеровского цикла, как претенциозной националистической саги, в которой белокурые герои одерживают победу над недоразвитыми, похоже, еврейскими врагами. Вагнер, бесспорно, дает повод для такой интерпретации, но по сути, «Кольцо» это нечто совсем иное. Это фактически нападение на саму идею мирового господства, на культ монументального – именно на то, что порой подразумевается под «вагнеризмом»²⁵. Вновь перед нами Вагнер предстаёт не как духовный отец нацизма, но как его ясновидящий критик.

Следует ли нам согласиться с таким взглядом на творчество Вагнера? Вот здесь то нам и предстоит понять, насколько сложна эта проблема. Тут как раз тот случай, когда оценка может меняться в зависимости от «угла освещения», от интерпретации этого творчества. Да и сама геополитическая суть нацистской расовой мифологии тоже может трактоваться неоднозначно. Если мы

²⁴ Левик Б. Рихард Вагнер. - М., 1978. С. 329

²⁵ Ross Alex. The Ring and The Rings. Wagner vs. Tolkien. – [http\\ Condenet. net](http://Condenet.net)

видим в национал-социалистической идеологии призыв к мировому господству высшей расы, то это наблюдение мы должны будем признать абсолютно верным. Вагнер оказывается критиком грядущего фюрера. Нигде в своём художественном, или теоретическом творчестве он не говорит о существовании высшей расы, которая должна господствовать над прочими. В финале «Кольца Нибелунга» никто не одерживает господства. Божества и герои, победившие их силой духа, вместе гибнут в пламени вселенского пожара, очищающего мир от проклятия. Но мы можем поставить вопрос и по-другому. Нацисты стремились не к тому, чтобы господствовать над другими расами, а к тому, чтобы занять их место. Это не одно и то же. Более того, в опусе Гитлера можно найти и призыв как раз таки к борьбе против мирового господства - именно мирового господства «обанкротившейся расы», которая представлялась ему в виде евреев и марксистов. В этом случае, как ни странно, Вагнер с его оптимистическим по сути апофеозом «Заката богов» вполне созвучен с гитлеровской патетикой уничтожения обанкротившихся властителей умов вместе с породившими их прогнившими расами. Грандиозный пожар, выросший из погребального костра Зигфрида уничтожает именно проклятие мирового господства вероломных кумиров...

И здесь же мы вынуждены констатировать, что имеем дело не с творцом политических прогнозов, не с предсказателем, подобным Теодору Агриппе д'Обинье, или Мишелю Нострадамусу, для которых художественная форма политико-исторических предсказаний была лишь внешним способом изложения прогнозов. Перед нами художник – художник для мозга костей. Поэтому от его творчества невозможно ожидать прямых политических предчувствий, указаний на конкретные социальные силы, на совершенно определённые в своём смысле политические события. Не зря тот же Б. Левик вынужден был продолжить свои рассуждения о Вагнере, как разоблачителе грядущей немецкой трагедии знаменательным образом: «конечно, сказанное не следует понимать буквально, прямолинейно... Параллель с известными событиями в Германии XX века имеет не конкретно-исторический, а скорее ассоциативно-символический смысл»²⁶.

²⁶ Левик Б. Рихард Вагнер. - М., 1978. С. 330

Что значил Вагнер для Гитлера?

Вопрос об использовании наследия XIX века авторами века XX – вопрос непростой. Существовало ли вообще хоть одно идейное течение, не претендующее на то, чтобы представить себя органическим завершением развития всего лучшего в предшествующей мысли? Так на протяжении всей советской истории официальная идеология стремилась записать в число своих предшественников практически всех представителей «прогрессивной» мысли предыдущего столетия – от декабристов до народников. О формах использования предшествующей мысли в уходящем веке мы встречаем интересный пассаж в «Самопознании» Бердяева: «Возникают новые течения, противопологающие себя XIX веку. И вот поразительно, до чего эти течения живут мыслью ненавистного XIX века и не порождают никакой своей оригинальной мысли. Это очень бездарное время. Какими идеями живет реакция против XIX века? Она живет идеями Ж. де Местра, Гегеля, Сен-Симона и О. Конта, Маркса, Р. Вагнера, Ницше, Кирхегардта, Карлейля, Гобино, Дарвина. Этатизм, коммунизм, расизм, воля к могуществу, естественный подбор видов, антииндивидуализм, иерархическая организация общества – все это идеи, высказанные и развитые мыслителями XIX века. XX век искажил и вульгаризировал эти идеи, как, впрочем, и всегда бывает»²⁷.

Особенно для нас важна одна деталь идейной преемственности от XIX века к XX. Это влияние на идеологию двадцатого столетия романтизма. В нашем случае – особенно важен немецкий романтизм. Великий Томас Манн в 1945 году справедливо заметил: «Немецкий романтизм – не есть ли он проявление прекраснейшего свойства немецкой природы, имя которому немецкая самоуглубленность?... Романтизм – это менее всего расслабленная мечтательность; это глубина, которая ощущает себя силой и полнотой; это пессимизм честности: он стоит на стороне сущего, реального, исторического против критики и идеализации, словом, на стороне мощи против духа, и ни во что не ставит риторические добродетели и идеалистическое перекрашивание мира. Здесь романтизм смыкается с тем реализмом и макиавеллизмом, которые торжествовали победу над Европой, воплотившись в Бисмарке... Объединенная могущественная держава принесла разочарование всем, кому были дороги судьбы культуры. Германия, некогда стоявшая во главе духовного развития мира, уже не создавала великих ценностей. Теперь она была всего только сильной. Но под

²⁷ Бердяев Н.А. Самопознание. - М., 1991. С. 289

этой ее силой, под покровом ее высокоорганизованной деловитости по-прежнему жил романтический червяк болезни и смерти. Историческая беда, горести и унижения проигранной войны, - все это питало его. И, опустившись до жалкого уровня черни, до уровня Гитлера, немецкий романтизм выродился в истерическое варварство, в безумие расизма и жажду убийства, и теперь обретает свой жуткий конец в национальной катастрофе, в небывалом физическом и психическом коллапсе»²⁸. В этом поразительно верном наблюдении великого писателя для нас особенно важна его заключительная часть. Гитлеризм действительно имеет смысл рассматривать как продукт вырождения немецкого романтизма, проявившийся на почве национальной политики.

Немного забегаая вперед, мы уже здесь скажем, что некоторое сходство между гитлеризмом и вагнеризмом, несомненно, имеет место. Если бы это сходство в принципе отсутствовало, то полностью исчезла бы любая почва для тех примитивных отождествлений, о которых мы вели речь в самом начале этой работы. Причем, на наш взгляд, пересечение вагнеризма и гитлеризма происходит именно через романтическое начало. Не зря французский исследователь вагнеризма Филипп Лаку-Лабарт говорит о «дурной (разом слабой и смутной) «романтической» мотивации... вагнеризма, в действительности таящего в себе... все, что отягчает национал-социализм»²⁹. С другой стороны, он подчеркивает: «вагнеровский церемониал служил эталоном нацистской эстетизации политики»³⁰. Ниже мы обязательно поведем речь о романтической мотивации Гитлера, в связи с близостью его идеологии к вагнеризму.

Как я уже указывал выше, постановка вопроса о родственности музыкально-драматической эстетики Вагнера национал-социалистическому политическому действу представляется спорной, поскольку в этом аспекте можно с не меньшей убедительностью доказать происхождение нацистского политического эстетизма не от Вагнера, а от того же Оффенбаха (а при желании – и от кого угодно другого). Однако ситуация изменится, если мы вспомним другую ипостась великого композитора. Имеется в виду Вагнер – политический деятель,

²⁸ Манн Т. Германия и немцы \ \ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961. С. 321-324

²⁹ Лаку-Лабарт Филипп. Musica ficta. Фигуры Вагнера. - С.-Пб., 1999. С. 133

³⁰ Там же, С. 149

прожектёр и, что немаловажно – придворный музыкант, в прямые обязанности которого входило участие в организации парадных торжеств. Один из крупнейших биографов Вагнера Мартин Грегор-Деллин писал о соответствующих замыслах композитора: «Он представлял себе встречи народной армии, руководителей, королевской полиции в рамках больших публичных манифестаций... Нужно быть слепым, чтобы не узнать в этой идее, в этой монументальной нелепости будущие гитлеровские Reichpartietage в Нюрнберге»³¹. Здесь, конечно, имеет место некоторое преувеличение. Публичные патриотические манифестации, независимо от того, какова степень вкуса и гениальности людей, которые их планировали и организовывали, всегда страдают безвкусицей, им непременно присуща «монументальная нелепость». Концентрироваться здесь исключительно на Вагнере несправедливо. К тому же это сторона деятельности Вагнера – еще не вагнеризм. Но, несмотря на то, что в этом вопросе следует предостеречь читателя от преувеличений, точка пересечения той и другой эстетики нами всё же найдена.

Гораздо серьёзней другой момент. Еще в 30-е годы прошлого века Теодор Адорно заметил: «Самовосхваление и помпа – общие черты вагнеровского творчества и фашизма»³². И, увы, здесь он оказался абсолютно справедлив. Самовосхваление и помпа действительно были присущи Вагнеру, как в творчестве, так и в обыденной жизни. Он слишком ясно, даже порой преувеличенно осознавал грандиозность своей фигуры, претендуя на то, чтобы утверждать свою судьбоносность не только для искусства своего времени и будущих времен, но и для политической организации и судеб всего человечества. Это чувство своего величия и судьбоносности, неотделимое от вагнеровского самосознания, несомненно, роднило его с Гитлером. Более того, оно не могло не восприниматься, как что-то родное, как что-то глубоко «своё» любого масштаба идеологами национал-социалистической эпохи. Был ли на самом деле Вагнер для них «своим» - это сложный вопрос, в котором нам еще предстоит разобраться. Но то факт, что они искренне считали его «своим», и убеждали в этом окружающий мир, очевиден.

Делать из Вагнера идеал арийского художника начали еще расистски настроенные современники композитора – задолго до фюрера. В статье маниакально помешанного на арийском вопросе

³¹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 550

³² Adorno Teodor W. Essai sur Wagner. – Gallimard. 1993, p. 10

вагнерианца барона фон Вальцогена, вышедшей относительно вскоре после смерти композитора в великолепном многотомном ревью, организованном его поклонниками, я нашёл интересный пассаж: «никогда еще человеческая душа, свободная и идеальная, не была так живо и совершенна представлена, при этом в соединении с чистым выражением христианского духа, как сегодня в творчестве Арийца Рихарда Вагнера³³... И то что музыка Вагнера способна тронуть представителей разных народов Европы, это благодаря имеющейся в них капле Арийской крови... В гармониях Вагнера звучит гармония идеального человечества; это Арийская раса, снова нашедшая саму себя, но уже не как варварская раса героического характера, а как христианская раса идеальной культуры»³⁴. Если не обращать внимания на год выхода в свет этого пламенного гимна, можно с лёгкостью вообразить себе, что он был написан кем-нибудь из обласканных режимом музыковедов эпохи Третьего Рейха.

Таким образом, канонизировавший Вагнера Гитлер действовал не на пустом месте. Это была не его оригинальная идея – сделать из Вагнера официальный символ арийского художественного творчества. Гитлер всего лишь своим властным решением утвердил то, что было неотъемлемой частью воззрений его духовных наставников, непосредственных предшественников и современных единомышленников. Иначе быть и не могло. Не канонизировав Вагнера, Гитлер глубоко разочаровал бы старых националистов, что, разумеется, никак не соответствовало его интересам. Нацисты вообще не хотели выглядеть неизвестно откуда возникшими выскочками и оригиналами. Им гораздо больше импонировала позиция патриотов, сохраняющих всё лучшее, и способных «вернуться к истокам» вопреки ложно понимаемому прогрессизму. Без иконы Вагнера пантеон нацистской религии был бы не просто неполным, но и нелогичным. Уж слишком значительный след этот человек оставил в культуре и политике своей нации. Но, интересно, всё же, что значил Вагнер для самого фюрера – лично для него? В какой из множества своих ипостасей существовал для него этот титан немецкой культуры?

Несомненно, что Гитлер был знаком, как с музыкальным, так, возможно, и с теоретическим творчеством Вагнера, причём, скорее всего, с первым значительно лучше, чем со вторым. В свое время

³³ В оригинале статьи слова «ариец» и «арийский» действительно всегда пишутся с большой буквы!

³⁴ Baron Hans de Wolzogen. L'Art Aryen \\ Revue wagnerienne. Tome 2. Paris. 1886-1887. P. 77-78

мне попала на глаза газетная публикация о закрытом архиве, в котором теперь хранится личная библиотека Гитлера. «Встречалось и неожиданное, - пишет автор статьи, - к примеру книга о Вагнере. Было видно, что ее не единожды читали»³⁵.

О степени знакомства Гитлера с теоретическими работами Вагнера трудно судить на основании имеющихся на сегодняшний день сведений. Известны ли ему были только эстетические, или только политические, или и те, и другие работы Вагнера? Во всей литературе, по проблеме «Вагнер-Гитлер», этой детали касается, и то, походя, только Мартин Грегор-Деллин, который пишет: «Очевидно, что Гитлер читал именно работы Вагнера об искусстве,... но их содержание он, главным образом, черпал из названий глав и их заключений»³⁶.

Гитлер искренне почитал Вагнера. Это общеизвестно. Гитлер оказывал поддержку семье Вагнеров, живо интересовался вагнеровскими музыкальными фестивалями. Знаменательно, что Вагнер – единственный музыкант, упомянутый в “Mein Kampf”, причем это упоминание достаточно выразительно: «...Образ этих великих людей будет светить всем страждущим, всем падающим духом. Говоря это, мы имеем в виду конечно не только великих государственных деятелей, но и всех вообще великих реформаторов. Рядом с Фридрихом Великим приходится поставить тут и Мартина Лютера и Рихарда Вагнера». Гитлер, как мы видим, рассматривает Вагнера в числе трёх крупнейших реформаторов в истории Германии.

О своей любви к творчеству Вагнера Гитлер всегда говорил прямо и в самых восторженных тонах. Примером этой восторженности может служить то, что он сказал однажды во время застольной беседы: «Какую радость мне доставляла каждая работа Вагнера! И я вспоминаю свои ощущения, когда я впервые посетил Ванфрид. Сказать, что я был взволнован, было бы недостаточно!»³⁷.

Итак, Вагнер, как деятель искусства, и, возможно, как теоретик искусства был дорог Гитлеру. Но существовал ли он для Гитлера в ипостаси политического мыслителя. Этот вопрос гораздо более сложен. Неизвестный автор статьи «Был ли Вагнер персональным другом Гитлера?», размещенной на одном из интернетовских сайтов, посвященных Вагнеру, сделал любопытное

³⁵ Бережной А. Флиртующий фюрер \ \ «АиФ на Дону» - 2000

³⁶ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 843

³⁷ Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. С. 243

наблюдение на этот счёт. Указав, что, несмотря на свою любовь к Вагнеру, Гитлер почти не касался темы вагнеровского наследия в официальных выступлениях, он продолжает: «Единственное исключение – речь Гитлера на открытии памятника Вагнеру в честь 50-летия его смерти. В этой речи Гитлер говорил о Вагнере только как о художнике; он не сказал ничего, что бы позволило предположить идеологическое влияние на него Вагнера. Записи частных бесед Гитлера, и воспоминания о них показывают, что он часто говорил с энтузиазмом о музыке Вагнера, но никогда не ссылался на его политические идеи»³⁸. Автор статьи указывает, что единственный свидетель увлечения Гитлера идеологией Вагнера – Герман Раушнинг. Но его писания давно вызывают сомнения в их правдивости. А источники, на которые он ссылается, в большинстве своем – фиктивны.

Фиктивна, согласно тому же автору, и чрезвычайно мифологизированная, и, благодаря этому, популярная в нацистской Германии книга Августа Кубизека «Молодой Гитлер». В ней указывалось, что Гитлер якобы изучал теоретические работы Вагнера, пытался написать оперу на вагнеровский текст «Кузнеца Виланда»³⁹, и даже задумал стать вождем великого политического движения именно под впечатлением постановки «Риенци»⁴⁰.

Похоже, что Вагнер в качестве политического идеолога мало что значил для Гитлера. Поэтому крайние выводы некоторых исследователей не вполне обоснованны. Когда например некая госпожа Глазер заявляет в своей статье: «Патологическая ненависть Вагнера к евреям и французам... сделала его кумиром Гитлера»⁴¹,

³⁸ Was Wagner a personal friend of Adolf Hitler? – <http://WagnerGeneralFAQ.com>

³⁹ В это верится с большим трудом, хотя бы, потому, что нет сведений о том, что у Гитлера было музыкальное образование, достаточное для того, чтобы написать хотя бы небольшую пьеску для фортепиано, не говоря уже о масштабной опере на текст, который написал для себя композитор такого уровня, как Вагнер. Учитывая то, что Гитлер в “Mein Kampf”, а также в личных беседах никогда не упускал возможности продемонстрировать свои знания в области живописи и архитектуры, он вряд ли избежал бы искушения продемонстрировать свою осведомлённость в музыкальной грамоте.

⁴⁰ Was Wagner a personal friend of Adolf Hitler? – <http://WagnerGeneralFAQ.com>. Думаю, что об этом факте Гитлер тоже не преминул бы упомянуть в своей автобиографии. Но там об этом нет ни слова. Это притом, что сам момент, когда будущий фюрер решил заняться политикой, там обозначен достаточно чётко.

⁴¹ Glazer Diana. Richard Wagner – Wunderkind or Monster? – <http://www.free-cliffnotes.com>. 2002

хочется поинтересоваться, каковы были научные основания для подобного вывода? Вопрос о патологической ненависти сам по себе спорен, и я подробнеем образом рассмотрю его ниже. Здесь же скажу только что имеющиеся сведения, которыми я поделился с читателем, однозначно свидетельствуют о том, что Вагнер сделался кумиром Гитлера исключительно благодаря его художественному творчеству, но не в силу своих политических и расовых взглядов, которые вряд ли были подробно известны фюреру.

Нельзя не обратить внимания и ещё на одно важное, на мой взгляд, обстоятельство. Расхожее мнение о том, что Вагнер был любимым композитором Гитлера, чуть ли не единственным его кумиром в музыке, представляется слишком упрощенным. Дело в том, что система музыкальных пристрастий фюрера не ограничивалась исключительно вагнеровскими опусами. Он высоко ценил Антона Брукнера, именуя его «чистейшим воплощением арийского духа», и, несомненно - Бетховена. Имеются сведения о том, что в течение достаточно длительного времени Гитлер называл своим любимым композитором Рихарда Штрауса. По крайней мере, вплоть до того момента как Штраус после создания оперы «Молчаливая женщина» почти демонстративно порвал с нацистами, он пользовался откровенным покровительством руководства Третьего рейха. Известно также, что Гитлеру нравились оперетты Легара и в особенности – «Веселая вдова». Гитлер восхищался Имре Кальманом, и, несмотря на его еврейское происхождение, даже предлагал ему звание «почетного арийца». Только после ироничного отказа композитора от подобного признания заслуг⁴², его музыка была запрещена в Третьем Рейхе. Да и приведенное выше упоминание о Вагнере в «Mein Kampf» при всей своей выразительности – одно на всю книгу. Напрасно при первом чтении гитлеровского опуса я надеялся обнаружить в нем волнующее повествование о первом знакомстве будущего фюрера с поздним концептуальным творчеством Вагнера, о восторге, с которым он впервые присутствовал на представлении «Кольца...», или хотя бы краткое рассуждение о том, как дороги немцам образы древних героев, воспетых Вагнером. Об этом – ни слова. Единственное свидетельство, которое он сам приводит – это короткое воспоминание о знакомстве с «Лоэнгрином» в провинциальном театре: «Рано я стал политическим "революционером", но столь же рано я стал революционером в искусстве. Столица Верхней Австрии имела тогда совсем не плохой театр. Играли там почти все. В 12 лет

⁴² Гитлер лично гарантировал Кальману неприкосновенность, в ответ на что Кальман поинтересовался, кто может гарантировать неприкосновенность самому Гитлеру.

я впервые увидел на сцене "Вильгельма Телля"⁴³. Через несколько месяцев я познакомился с первой оперой в моей жизни - с "Лоэнгрином". Я был увлечен до последней степени. Мой юный энтузиазм не знал границ. К этим произведениям меня продолжает тянуть всю жизнь, и я испытываю еще и теперь как особое счастье то, что скромность провинциальной постановки дала мне возможность в позднейших посещениях театра находить всегда нечто новое и более высокое»⁴⁴. Конечно, приводя эту цитату, мы не можем отказать себе в удовольствии обратить внимание читателя на то, что Гитлер здесь, фактически, приближает себя к Вагнеру, смело именуя себя «революционером в искусстве».

Наконец, мы должны согласиться с мнением, высказанным уже упомянутым нами неизвестным автором интернетовской статьи: «Фундаментальная проблема отношения «Гитлер-Вагнер» состоит в том, что никто еще не был в состоянии удовлетворительно объяснить, или понять Гитлера. Это означает, что в настоящее время не существует окончательной трактовки его отношения к Вагнеру»⁴⁵. Автор этого высказывания совершенно прав. Для того чтобы понять, чем для Гитлера был Вагнер, нужно поставить точку в вопросе о том, кем в действительности был сам Гитлер. А тут существует множество различных ответов. Кем был «преступник номер один»? Некрофилом? Патологически жестоким чудовищем? Амбициозным циником, готовым принести что угодно и кого угодно в жертву своим амбициям? Или горячим идеалистом, потерявшим нравственную ориентацию? А может быть прагматиком, живущим по ту сторону добра и зла? Гением потерпевшим поражение? Или посредственностью, познавшей случайный триумф?...

Вагнер-мыслитель

Выше шла речь о том, что Вагнер, при всем уважении к нему Гитлера, все же не был единственным и безоговорочным кумиром последнего. Однако, делая данное заключение, мы тут же должны вспомнить одну важную деталь, без которой сама тема этого исследования не представляла бы значительного интереса. Все другие музыканты, которых почитал Гитлер - и Бетховен и Брукнер и Штраус и Легар – (как не странно это звучит) не более чем

⁴³ Имеется в виду, конечно, не опера Россини «Вильгельм Телль», а драма Шиллера.

⁴⁴ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf..>

⁴⁵ Was Wagner a personal friend of Adolf Hitler? – <http://WagnerGeneralFAQ.com>

гениальные композиторы. В то время как Вагнер – еще и мыслитель, оставивший человечеству несколько томов теоретических сочинений, в том числе и по политической проблематике. Вместе с тем, необходимо отметить, что в современном, строго научном смысле, Вагнер не «политолог». Он – не ученый, а мыслитель. Судя по всему, он никогда специально не изучал политическую науку. Во всяком случае, «установлено, что в его личной библиотеке не было трудов о политике»⁴⁶.

Если в качестве мыслителя он практически не изучается отечественными исследователями, то (по свидетельству Э. В. Ильенкова) «на Западе о Вагнере-философе написано больше, чем о Вагнере-музыканте, причем о философе не меньше, чем о Гегеле. При всем том сам он как теоретик написал почти столько же, сколько Гегель и, уж во всяком случае, больше, чем Фейербах и Шопенгауэр. И это само по себе представляет большой интерес.»⁴⁷. Тот же Ильенков приводит любопытный факт: «Такой иронический ум, как Б. Шоу, без всякой иронии, на полном серьезе, ставит его рядом с Марксом — по всемирно-историческому смыслу и значению его творчества. Он говорил, что Вагнер в качестве художника доказал человечеству то же самое, что сделал Маркс в качестве теоретика, а именно: не больше не меньше, чем закономерность крушения цивилизации, основанной на власти золота, на базе товарно-денежных отношений. Он-де показал абсолютную неизбежность ее внутреннего разложения, логику этого разложения, однако не с помощью строгих понятий, а с помощью столь же строгих по своей необходимости чувственно-эмоциональных образов, их движением, их эволюцией, их развитием, совершающимся через столкновения, как внешние, так и внутренние — психологические... Один из биографов Шоу познакомился с ним в библиотеке Британского музея так: он обратил внимание на странного человека, который изо дня в день изучал параллельно два фолианта: “Капитал” и партитуру “Тристана”...»⁴⁸.

Важно, что не только значимость теоретических сочинений, но и значимость идеологической составляющей вагнеровского художественного творчества, подчёркивалась уже наиболее ранними из крупных исследователей вагнеризма. Так еще Чемберлен (а,

⁴⁶ Грей Г. Вагнер. – «Урал LTD», 2000. С. 68.

⁴⁷ Ильенков Э.В. Заметки о творчестве Вагнера \ архивные материалы - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

⁴⁸ Там же.

кстати, каждый раз, вспоминая Чемберлена, мы не можем забывать о том, что речь идёт не только о крупном искусствоведе и члене вагнеровской семьи, но об одном из духовных отцов и фашизма и национал-социализма) писал: «Вызывает отчаяние недопонимание, которое проявляют некоторые, полагая, что в вагнеровских драмах выражено исключительно мифологическое начало, в то время, как он... выносил на сцену не только легенду, но и гражданскую жизнь во всей ее полноте»⁴⁹.

Что касается самого существа вопроса, то необходимо признать, что Вагнер как теоретик не менее интересен, чем Вагнер-музыкант. Во всяком случае, увлечение теоретическими идеями Вагнера не предполагает с необходимостью предварительного увлечения его музыкальным творчеством. При этом обе ипостаси способствуют порой лучшему пониманию друг друга. Ромен Роллан свидетельствовал: «подумайте, сколь многим слава Вагнера обязана властному обаянию этого ума, изъяслявшего свою волю в теоретических работах. Именно этими работами был очарован баварский король еще до того, как познакомился с музыкой Вагнера. И для многих других они были ключом к пониманию его музыки. Я помню, что сам испытал на себе власть вагнеровских идей в то время, когда искусство Вагнера оставалось для меня еще наполовину темным. И когда мне случалось не вполне разбираться в каком-нибудь из его произведений, мое доверие не бывало этим поколеблено. Я был уверен, что гений, покоривший меня своей властной мыслью, не может ошибиться, и если музыка его ускользает от моего понимания, то в этом моя вина. Вагнер поистине был сам себе лучшим другом, проводником, ведущим вас за руку через лесную чащу своего варварского и утонченного искусства»⁵⁰.

Некоторые авторы даже полагали, что знакомство с теоретическим наследием Вагнера есть обязательное условие правильного понимания его художественного творчества. Так, еще в 1887 году (то есть всего через пять лет после смерти Вагнера) братья Бонье безапелляционно провозглашали: «Если мы признаем, что Вагнер был не только артистом, но и мыслителем, это значит, что необходимо перед изучением его музыкальных произведений,

⁴⁹ Chamberlain Houston Stewart. Das Drama Richard Wagner's. – Leipzig. 1921. S. 33

⁵⁰ Роллан Р. Музыканты наших дней \ \ Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. – М., 1989. С. 25

изучить генезис идей, благодаря которым они возникли»⁵¹. И в этой точке зрения есть определенный резон. Многие в вагнеровских музыкальных драмах начинают восприниматься под совершенно иным освещением, если слушатель предварительно знакомится с эстетическими и политическими воззрениями Вагнера.

Однако здесь нам следует обратить внимание и на то, что далеко не все исследователи согласны признавать Вагнера, не только авторитетом в области политической мысли, но и вообще крупным мыслителем. К примеру, Г. Галь со всех беспощадностью заявляет: «Вагнеру-мыслителю, при всей остроте и всеохватности его интеллекта, недостает одного фундаментального свойства, без которого объективное мышление невозможно, - способности углубляться в проблемы человеческой совести. Вместо этого Вагнер занят рациональным освоением собственных иллюзорных впечатлений, мечтаний. Он бесконечно субъективен в своих суждениях... Ни одно из утверждений Вагнера не выдерживает элементарной критики»⁵².

Есть и более беспощадные авторы. Так один из самых ярких врагов вагнеризма Макс Нордау счёл возможным высказаться о его теоретическом наследии так: «Сочинения Вагнера составляют десять объемных томов, и среди приблизительно 4500 страниц, из которых они состоят, едва ли найдется страница, которая не озадачит читателя или своей откровенной бессмыслицей, или неудачным способом выражения мыслей. Из его работ наиболее важная – это «Произведение искусства будущего». Выраженные в ней мысли преследовали Вагнера в течение всей его жизни и с изменениями повторялись во всех последующих сочинениях»⁵³.

Причиной столь скептического отношения к вагнеровской идеологии порой были не подлинные недостатки или достоинства его работ, а те крайности и искажения, которые допускали всегда и допускают по сей день как наиболее неистовые поклонники Вагнера, так и наиболее неистовые его критики. В этом смысле совершенно прав был уже известный нам Чемберлен, когда он написал: «Фанатики претендуют на то, чтобы обнаружить в драмах Рихарда Вагнера религию, политическую систему, философию, и надеются, провозглашая это, увеличить его славу; другие, напротив, делают

⁵¹ Bonnier Charles et Pierre. Parsifal \\\ Revue wagnerienne. Tome 3. Paris. 1887-1888. P. 47

⁵² Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \\\ Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-Дону, 1998. С. 357 - 358

⁵³ Nordau Max. The Richard Wagner Cult. – London. 1895. P. 172

это основой своей критики его сочинений, и предлагают нам анализ психологии автора, основывающийся на чистейших фантазиях»⁵⁴.

Читатель мог почувствовать, что мне не симпатична точка зрения, полностью отрицающая значение вагнеровской мысли. Основная ошибка «сверхкритиков» теоретических его работ, на мой взгляд, состоит в следующем. Вагнера нельзя оценивать так, как мы оцениваем прочих мыслителей. Дуализм артиста и мыслителя нельзя упускать из виду. «Вагнер исходит из интуиции: он размышляет над своими интуициями. И размышляя над ними, он становится подобен критику, обсуждающему произведение другого. И если мы признаем, что рефлексивная деятельность отлична от интуитивной, если во время вызревания произведения искусства интуиция действует, а рефлексия дремлет, придется признать, что Вагнер, размышляющий над тем, что он сотворил, отличен от Вагнера, создававшего героев своих драм»⁵⁵. Этот дуализм художника и мыслителя как раз и игнорируется многими его критиками, а борьба между интуицией и рефлексией принимается зачастую за «бессмыслицу и неудачный способ выражения мыслей».

Итак, Вагнер как мыслитель, как теоретик заметен и интересен. Теоретические работы Вагнера – важная часть этого наследия. И, с точки зрения основной темы нашего исследования, невозможно не прийти к выводу, что весьма слабое знакомство Гитлера с этой частью вагнеризма уже само по себе является серьёзным поводом для того, чтобы усомниться в справедливости точки зрения, которая чрезмерно сближает вагнеризм с гитлеризмом.

Романтическая мотивация Гитлера и вагнеризм

Несмотря на то, что проблема значимости для Гитлера музыкального и теоретического творчества Вагнера в силу своей важности была рассмотрена мной довольно подробно, она не является главной. В вопросе о соотношении вагнеризма и гитлеризма музыкальные пристрастия Гитлера и теоретическое наследие Вагнера не играют решающей роли. Гораздо большее значение имеет то, что Лаку-Лабарт метко назвал «романтической мотивацией». Уж она то определенно занимала важное место, как в мирозерцании, так и в деятельности Гитлера. Сама среда, в

⁵⁴ Chamberlain Houston Stewart. Notes sur Tristan Et Isolde \\\ Revue wagnerienne. Tome 3. Paris. 1887-1888. P. 16-17

⁵⁵ Dauriac Lionel. La philosophie de R. Wagner \\\ Revue philosophique de la France et de l'étranger. Tome XLVII. Paris. 1899. P. 362

которой родился и сформировался будущий фюрер, создавала предпосылки для такой мотивации. История детства и юношества Гитлера, изложенная им самим, не может не вызвать определенных ассоциаций у любого, кто знаком с тематикой позднего немецкого романтизма. Мальчик появляется на свет в тихом провинциальном городке, во вполне благополучной патриархальной семье. Его родители - строгий отец и добрая послушная отцу мать. Отец, который планирует для сына карьеру средней руки клерка со стабильным заработком и, возможно с перспективой роста с гневом воспринимает решение своего чада стать живописцем. Робкая материнская поддержка не играет никакой решающей роли в будущем определении судьбы. Скорее всего, юноша покорился бы отеческой воле, однако, отец скоропостижно умирает. Вскоре юноша теряет также свою любящую и любимую мать и отправляется странствовать в компании своих амбиций и мечтаний об искусстве. Сам Гитлер излагает историю начала своих странствий во вполне романтическом духе: «С корзиной вещей в руках, с непоколебимой волей в душе я уехал в Вену. То, что 50 лет назад удалось моему отцу, я надеялся отвоевать у судьбы и для себя; я также хотел стать "чем-нибудь", но конечно ни в коем случае не чиновником»⁵⁶. Дальше – просто классика жанра! Герой недоедает, страдает от холода и лишений, но среди этих тяжелых странствий он познает жизнь, добро и зло, привязанности и ненависть. Типичная для немецкого романтизма история странствующего подмастерья. Для абсолютного сходства с романтическим романом истории молодого Гитлера недостает только любовной линии: соседской дочери, с которой они росли и играли вместе, и которую он вынужден был забыть, покидая родной городок, или, может быть – красивой но жестоко-расчётливой дочки мастера, которая выходит замуж за какого-нибудь богатого мясника и разбивает сердце несчастного юноши.

Образ странствующего подмастерья, который так живо проявляется в памяти при чтении начальных глав «Mein Kampf», возник в немецкой литературе еще в первой четверти девятнадцатого века – на заре романтизма. Однако, если у ранних романтиков странствующий подмастерье – это подмастерье и не более, то для поколения поздних романтиков, в классических вариантах трактовки этой темы – это образ жизни артиста. Более того, это «стандарт» созревания интеллигента. Это – «многих славных путь».

⁵⁶ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf..>

Некоторые мотивы автобиографии Гитлера заставляют, таким образом, вспомнить один из шедевров эпопеи странствующих подмастерьев – роман швейцарского писателя Готфрида Келлера «Зеленый Генрих»⁵⁷. В упомянутом романе образ странствующего подмастерья и общественная роль этого человеческого типа показаны с редкостной точностью.

Герой келлеровского романа, написанного «от первого лица», рассказывая о своем отце, говорит обо всем удивительном поколении первых подмастерьев: «Такие люди, как он сам и его единомышленники, в ту пору были еще редким явлением в среде ремесленников; их идеалы представляли собой первый скрытый зародыш того благородного стремления к самоусовершенствованию и просвещению, которое двадцать лет спустя (а речь тут идет о 1820-х годах – Н.К.) охватило все сословие странствующих подмастерьев»⁵⁸.

Биография самого Келлера, с которой перекликается судьба героя его романа, удивительно напоминает и историю Вагнера, и начало истории Гитлера. Он родился в семье бедного ремесленника, рано потерял отца, жил с бедной матерью, был изгнан из школы. После этого Келлер проявил ранний интерес к живописи, что привело его подмастерьем в живописную мастерскую (!). За этим последовал его переезд в Мюнхен (!), где владычицей его жизни стала типичная бедность подмастерья. К мюнхенскому периоду относятся тяжелое ученичество, первые литературные опыты, увлечение политикой и восторг от революции 1848 года. Затем следует ученичество в Гейдельберге, увлечение Фейербахом. После этого переезд в Берлин и там уже профессиональное писательство. На склоне лет состоялось возвращение Келлера в Цюрих, знаменовавшее вершину его политической деятельности в качестве первого секретаря Цюрихского кантона. Заключительная глава «классического романа» этой жизни включала в себя статус прижизненного классика, некоторое разочарование в республике, и спокойную смерть.

Интересно и то, что основная пружина конфликта с окружающей средой, причина борьбы и жизненной мотивации Келлера схожа с вагнеровской. «В ограниченной бюргерской среде, взрастившей Келлера, живопись считалась разновидностью обыкновенного ремесла, требующей, как и всякое другое ремесло,

⁵⁷ Кстати Келлер был приятелем Вагнера в швейцарской эмиграции.

⁵⁸ Келлер Г. Зеленый Генрих. – М., 1972. С. 37

только соответствующей выучки и прилежания»⁵⁹. Ниже мы увидим, сколь важным в вагнеровской жизни был конфликт с мелкобуржуазной средой, рассматривающей искусство фактически как часть товарного производства. Жизненная мотивация Гитлера во многом начала формироваться также в период бедности и ученичества в сфере живописи. Нельзя сомневаться том, что его раздражение против обывательской ограниченности, равно как и стремление лично противопоставить себя инертной массе обывателей возникло именно тогда, и только после участия в Первой мировой войне окончательно закрепилось.

Авторское жизнеописание Гитлера заставляет вспомнить и «Титана» - персонажа Первой симфонии Густава Малера (того самого Малера которого национал-социалисты, придя к власти, безусловно запретили, искренне ненавидя его за еврейское происхождение). Юный подмастерье отправляется странствовать, полный надежд и планов. Жизнь сталкивает его с лицемерием ближних, в котором он видит воплощение мирового зла. Из душевного кризиса он выходит героем, готовым сразиться со злом, царящим в мире, с поднятым забралом. Та же история, то же начало, такая же модель созревания героизма.

А кто такой сам Вагнер? Тоже странствующий подмастерье в определенный период своей жизни! Странствующий подмастерье со своей историей странствий, со своим постижением мирового зла, со своими идеями относительно преодоления последнего. Маленький Вагнер не знал отца, и рано потерял отчима. Он рано проявил интерес к искусству, который всегда был выше, чем интерес к банальной школьной программе. Его семья много раз переезжает с места на место, а когда Вагнер подрастает, он неоднократно путешествует с друзьями пешком. Он напряженно постигает музыкальное мастерство, часто испытывая тяжёлые материальные затруднения. Его первые должности в театре не дают ему удовлетворения и финансовые благополучия. Гонимый нуждой, он колесит по Европе. И в ходе этих бесконечных поездок, среди этой непрекращающейся нужды и неустроенности, он не только формируется как мастер. Именно тогда формируется система взглядов Вагнера, его идеология, его жизненная мотивация. Он находит свою формулу мирового зла и свои пути борьбы с ним.

Если мне будет позволено критиковать такого крупного биографа Вагнера, как Мартин Грегор-Деллин, то я считаю, что он поступил грубо, назвав главу своего исследования, посвященную

⁵⁹ Брандис Е. Швейцарская позиция Годфрида Келлера и его «Зеленый Генрих» \\ Годфрид Келлер. Зеленый Генрих. – М., 1972. С. 12

первым семнадцати годам жизни Вагнера «Молодые годы Вильгельма Мейстера». Это отождествление молодого Вагнера с героем эпохи раннего романтизма, с историческим предшественником странствующих подмастерьев кажется нам абсолютно некорректным.

Было бы нелепым оспаривать тот факт, что гётевский персонаж сыграл важную роль в появлении поколения странствующих подмастерьев, в самом возникновении этой мифологемы. Верно и то, что тот же «Келлер-романист следовал, прежде всего, традициям немецкой просветительской прозы, а именно – «романа воспитания», представленного в наилучшем варианте «Вильгельмом Мейстером» Гете»⁶⁰. Не станем забывать и о той нежности, с которой воспринимал гётевское творение сам Вагнер. О его чувствах свидетельствует хотя бы этот пассаж из автобиографии: «Остаток дня я провел в тесном номере гостиницы за чтением «Wanderjahre» Гете, и в первый раз почувствовал, что вполне понимаю это удивительное произведение. Своеобразное описание выступления подмастерьев, полное дикого лиризма, особенно сроднило меня с духом поэта»⁶¹.

Но мы не должны забывать и о том, что Вагнер, в описываемый Грегор-Деллином период, в отличие от Вильгельма Мейстера, слишком молод, неопытен, включен в свою среду, окружен родственной опекой, несамостоятелен для подобного сравнения.

Да и существуют явные отличия Вильгельма Мейстера от фигуры странствующего подмастерья. Герой гётевского романа органично общается с представителями разных социальных слоев. Если возникают конфликты, они носят индивидуальный характер. Мейстер находится вне классовых антагонизмов; он безмерно далек даже от мыслей о классовой борьбе. Странствующий же подмастерье – яркий представитель своей социальной среды. Его жизненные конфликты вытекают из глобальных противоречий классового или национального характера. Результат странствий Мейстера – служение и просветительство, результат странствий подмастерьев – как правило – борьба. Наконец, заметим, для полноты картины, что в романе Гёте реализация идеалов героя осуществляется вне Европы, в то время, как у «поколения

⁶⁰ Брандис Е. Швейцарская позиция Годфрида Келлера и его «Зеленый Генрих» \\ Годфрид Келлер. Зеленый Генрих. – М., 1972. С. 21

⁶¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 754

подмастерьев» жизнь и борьба не мыслимы нигде, кроме как в Европе.

Получается, что, как младший представитель «поколения подмастерьев», с точки своего идейного формирования, Гитлер, скорее - «молочный брат» Вагнера, нежели его «духовный сын». Очевидно, что Гитлер не мог, сознательно, или интуитивно, не отождествлять себя с классическим персонажем странствующего подмастерья. Такого рода самоотождествление бросается в глаза при знакомстве с первыми главами “Mein Kampf”: юный Гитлер странствует, видит тяжелую долю других таких же «подмастерий» как и он, всего простого народа. Источник зла он видит в марксизме, насаждаемом чужеродной расой. И вот – он уже сознательно борется с этим злом, не смущаясь средствами своей борьбы. Этаким малеровский «Титан» с антималеровскими представлениями о добре и зле! Это самоотождествление – не поза. Лично я готов поверить в его искренность. Гитлер по времени своего рождения действительно принадлежит к последнему поколению подмастерьев. Он, как и многие до него, вырос на романтическом быте австрийской глубинки, на чистых стихах, в духе Арнима и Brentano. Поздний романтизм все еще витал в воздухе Германии и Австрии начала века. Причем это была именно та австрийская глубинка, которая всегда питала тематику романтизма странствий, чтобы затем самой насладиться его безыскусными плодами.

Любопытно и еще одно совпадение: романтическая поэзия маленького человека, странника, бродяги, зачастую с парадоксальной органичностью сочетается с поэзией сверхчеловека. В вагнеровском музыкально-драматическом творчестве пример такого сочетания – Парсифаль – маленький наивный странник и в то же время великий победитель метафизического зла. И сам Вагнер, в своих ранних работах (вроде новеллы «Паломничество к Бетховену»⁶²) очевидно тоже отождествлявший себя со странствующим подмастерьем, в расцвете своего творчества переходит в сферу титанического реформаторства.

Следующий поворот в развитии этой темы, как это уже отмечалось выше – Первая симфония Малера, где мы тоже видим

⁶² «Я родился в небольшом городке Средней Германии. Не могу точно сказать, к чему меня предназначали родители, помню только, что как то вечером я впервые услышал одну из симфоний Бетховена, меня бросило в жар, я заболел горячкой, а выздоровев, стал музыкантом... Я становился тем, кого рассудительные люди обычно называют глупцом, но моя одержимость была доброго свойства и никому не вредила; хлеб в ту пору я ел очень чёрствый, а вино пил сильно разбавленное водой... Так я и жил в каморке под крышей...». Вагнер Р. Паломничество к Бетховену \\ Избранные работы. - М, 1978. С. 86

возрастание героя-подмастерья до Титана, вступающего в схватку с мировым злом. Благодаря сходству своей эстетики (в том числе и музыкальной) с малеровской, тему маленького человека позже подхватит Чаплин: его Чарли – модификация странствующего подмастерья в городского бродягу, однако с той же детской чистотой, вечно безнадежной влюбленностью и с интуитивной верой в абсолютную справедливость в пику бесчеловечности Большого Города. И вот знамение – в «Диктаторе» Чарли предстает (и опять же – очень органично) в образе Гитлера! Диктатор – оскотинившийся бродяга Чарли! Не есть ли это интуитивное понимание великим комиком существа вопроса? Гитлер – оскотинившийся странствующий подмастерье предыдущей эпохи? Нацизм как плод вырождения романтизма? По существу у Чаплина вновь происходит неизбежное сопоставление маленького человека со сверхчеловеком, но уже в трагикомическом звучании.

Здесь важно заметить одно: романтическая мотивация Гитлера, несомненно, сложилась в духе Brentano еще до его знакомства с вагнеровским романтизмом. Именно здесь, а вовсе не в вагнеризме первичный исток мирозерцания вообще и, в частности – социального мирозерцания Гитлера. Самоотождествление с Зигфридом придет к нему гораздо позже – уже когда он окончательно сложится как национал-социалист. Вообще необходимо четко сознавать, что без народнического романтизма, без истории подмастерья, без «поколения подмастерьев», народническое по самоощущению национал-социалистическое движение вряд ли бы сформировалось. «Тевтонские оперы» Вагнера, возможно, и имеют отношение к воспитанию готовых нацистов, но к их рождению они не имеют равным счетом никакого касательства.

При этом, если интуитивное самоотождествление молодого Гитлера с образом странствующего подмастерья обоснованно и вполне искренне, то рациональное самоотождествление зрелого Гитлера с зигфридовским типом глубоко ошибочно. Он гораздо ближе к Альбериху⁶³, парализовавшему сородичей своими чарами и

⁶³ Альберих – один из ведущих персонажей «Кольца Нибелунга». Прокляв любовь и похитив Золото Рейна, этот злой и жадный нибелунг положил начало трагическому развитию событий тетралогии. Альберих сковал из золота волшебные кольцо и шлем, способные дать их обладателю невероятную власть, и с помощью магических чар поработил прочих представителей своей расы. Боги Водан и Логе хитростью отобрали у Альбериха его магические артефакты, которые затем достались великану Фафнеру, а после его гибели – герою Зигфриду. Стремясь вернуть себе утраченное сокровище, Альберих подговорил своего сына от смертной женщины – Хагена убить Зигфрида. Убийство состоялось, но завладеть кольцом Хаген не смог.

превратившему Нибельхайм в организованную машину, действующую под влиянием одновременно страха и очарования. Грегор-Деллин находит и другую параллель: «Гитлер может быть реинкарнацией Хагена⁶⁴. Он организовывал общенациональные похороны для тех своих противников, которых сам же убивал, во время которых исполнялся траурный марш из «Зигфрида»⁶⁵.

Народничество Вагнера

Растянувшееся на десятилетия поколение странствующих подмастерьев с его неизменным «хождением в народ», не могло не быть пропитанным духом «народничества», хотя каждый его представитель понимал это слово по-своему. Для Вагнера народ есть непременное условия бытия искусства, науки, религии и самой интеллигенции, которая зачастую об этом забывает. В «Произведении искусства будущего» Вагнер бросает в лицо современной ему интеллигенции уничтожающую тираду: «изобретательны не вы, интеллектуалы, - изобретателен народ, потому что к изобретательности его побуждает нужда: все великие изобретения – дело народа, изобретения интеллектуалов – лишь порождение, а то и искажение великих народных изобретений... Не вы изобрели государство, а народ; вы лишь превратили его из естественного сообщества равноправных в противоестественное соединение чуждых друг другу людей, из договора, защищающего права каждого, в средство защиты привилегированных; из мягкой и свободной одежды на живом и подвижном теле человечества в неподвижный и пустой железный панцирь, достойное украшение собрания старинного оружия. Не вы даете жизнь народу, а народ – вам; не вы побуждаете народ думать, а народ – вас. Я обращаюсь к вам, а не к народу – народу достаточно сказать всего несколько слов,

⁶⁴ Хаген – сын земной женщины и нибелунга Альбериха. По совету отца, чтобы завладеть волшебным кольцом, с помощью коварнейшей интриги поссорил Зигфрида и Брунгильду, после чего узнал от Брунгильды секрет уязвимости Зигфрида. Воспользовавшись этим секретом, Хаген подло убил Зигфрида во время охоты ударом копья в спину. Уже у тела поверженного Зигфрида Хаген совершил, из-за обладания кольцом другое убийство – своего сводного брата Гунтера. Когда Брунгильда вернула кольцо дочерям Рейна, Хаген в отчаянии попытался нырнуть вслед за упавшим в глубокие воды кольцом, и тут его, наконец, постигла давно заслуженная кара – дочери Рейна уволокли «плохого парня» на дно...

⁶⁵ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 845. Здесь в текст явно вкралась ошибка: конечно, имеется в виду траурный марш для похорон Зигфрида из «Гибели Богов».

и даже обращение к нему: «Поступай как должно!» – является излишним, ибо народ всегда поступает как должно...»⁶⁶.

Данная цитата заставляет усомниться в правильности утверждения, сделанного Ю.Н. Давыдовым в «Истории теоретической социологии» о том, что Вагнер якобы, «представлял народ как множественность подобных ему интеллигентов-одиночек и в народе видел проекцию самого себя, свое «я», умноженное на несколько миллионов «единиц», - художника-изгоя из «образованного» общества»⁶⁷.

Народничество Вагнера получило своё выражение не только в его теоретических трудах, но и на практике. Байрейтский театр, как народнический проект – эта тема, достойная обсуждения. Байрейт – повод поразмыслить о том, какой неоднозначной может представляться народническая деятельность интеллигента, от теории перешедшего к практике.

Сама идея построения театра для народа первоначально покоряла своей грубой искренностью. В самом начале Вагнер планировал театр в сельской местности – построенный просто из брёвен, лишённый украшений, а вернее такой театр, единственным украшением которого будет то, что происходит на сцене, театр общедоступный и общепонятный. Характеризуя мысли и действия Вагнера тех времен, когда он только приступил к осуществлению своего смелого замысла, известный исследователь Е. Браудо писал: «Необходимо вырвать театр из рук частных предпринимателей, преследующих материальную выгоду, а самый состав артистов пополнить членами местной гражданской общины. Для подготовки актерской деятельности должны быть созданы подготовительные школы сценического искусства. Таким образом, полагал Вагнер, через некоторый промежуток времени в личный состав труппы будут входить одни лишь граждане и тем самым отпадёт необходимость содержания профессионального кадра артистов... Вагнер твердо решил совершенно отстранить от своего театра даже тень каких либо частно-предпринимательских расчетов. Никто за деньги не должен был получать доступа на театральное

⁶⁶ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 152-153

⁶⁷ История теоретической социологии. Том 1. – М., 1997. С. 472. Вообще в данном разделе «Истории...» наряду с ценными замечаниями содержатся и весьма спорные оценки. Это неудивительно: судя по приложенному списку литературы, автор опирается, в основном на работы Ницше о Вагнере, не подвергая сомнению доводы Ницше. Из вагнеровских первоисточников привлечены только его автобиография и пара личных писем

представление. Подобно античным трагическим состязаниям торжественные игры в его театре должны были составлять событие общенародного значения»⁶⁸. Таким образом, будущий «театр фестивалей» первоначально замыслился не просто как «театр для народа», но даже, как театр, творимый народом. Перед нами такая же восхитительная в своей наивности попытка создания проекта, призванного уничтожить деление народа на публику и профессиональных артистов, как и все утопически-демократические проекты, предполагавшие упразднение деления народа на правящих и управляемых, или на паству и священников.

Здесь, впрочем, справедливость заставляет нас вспомнить и о том, какое воплощение получил этот народнический проект. Вместо общедоступного бесплатного театра был, в конечном счете, построен театр модный и дорогой. Одна только цена на входные билеты, не говоря уже о стоимости проезда в Байреит, проживание и питание, была настолько высока, что сделала его посещение недоступным не только для малоимущих представителей народа, но и для людей со средним достатком. Причём это обстоятельство оказалось не «болезнью роста», а врожденным неизлечимым недугом. До сих пор посещение музыкальных фестивалей в Байрейте – удовольствие в основном для людей обеспеченных, а высокий престиж этих мероприятий уже давно привел к тому, что обладателем билета можно стать только после многолетнего ожидания. Да и режиссёрские изыски последних десятилетий адресованы в большей степени искушённой публике и профессиональным театральным критикам, чем широким массам народа.

Уже сама церемония торжественного открытия театра была явно подпорчена буржуазно-мещанским душком. Любопытно свидетельство Петра Ильича Чайковского, присутствовавшего на открытии и, соответственно на первом полном исполнении «Кольца Нибелунга»: «Все улицы переполнены суетливой толпой, чего-то ищущих с беспокойным выражением лиц посетителей Байрейта. Через полчаса эта черта озабоченности на всех лицах объяснилась для меня очень просто и без всякого сомнения появилась на моей собственной физиономии. Все эти торопливо снующие по улицам города люди хлопочут об удовлетворении сильнейшей из всех потребностей всего на земле живущего, потребности, которую даже жажда художественного наслаждения заглушить не может, - они жаждут пищи. Маленький городок потеснился и дал приют всем

⁶⁸ Браудо Е. Рихард Вагнер (опыт характеристики). - Петроград. 1922 - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

приехавшим, но накормить их он не может. Таким образом, я в первый же день приезда по опыту узнал, что такое борьба из-за куска хлеба... Я нарочито так много распространяюсь об этом обстоятельстве, чтоб указать читателям на наиболее выдающуюся черту байрейтского общества меломанов. В течение всего времени, которое заняла первая серия представлений вагнеровской тетралогии, еда составляла первенствующий общий интерес, значительно заслонивший интерес художественный. О бифштексах, котлетах и жареном картофеле говорили гораздо больше, чем о музыке Вагнера... В 10-м часу представление кончается и тут начинается самая упорная борьба из-за существования, т.е. из-за места за ужином в театральном ресторане»⁶⁹.

Еще точнее расхождение между вагнеровским замыслом и его воплощением было подмечено уже упоминавшимся здесь русским критиком Г. Ларошем, которому также посчастливилось присутствовать на открытии байрейтского театра: «Теория /Вагнера/ везде обращалась к «народу», единственным судьей художественного произведения признавала простое, неиспорченное чувство, с презрением и глумлением оспаривала права критики, причину упадка искусства находила в современном преобладании богатого торгово-промышленного класса. Оказалось, что «народ», собравшийся в Байрейт, платил по сто талеров за кресло и состоял как раз из тех богачей, биржевиков и евреев, на которых Вагнер столько лет метал свои перуны. Но и такой в экономическом, если не в других отношениях, избранной публике «непосредственное» понимание драмы, требовавшееся теорией, оказалось не по плечу»⁷⁰.

Ларош, как мы видим, явно недоволен Вагнером за то, что тот в своём проекте не смог «переварить» буржуазную публику. Представляется, что он даже несколько удивлен таким положением дел. Однако на самом деле здесь нет ничего удивительного! К сожалению, Природа, позаботившаяся обо всех своих созданиях, не обошла вниманием и буржуа: она даровала ему замечательную «защитную реакцию» на неординарное творчество – способность все, что выходит за рамки его понимания и даже все, что прямо направлено против его вкусов превратить в моду и, опошлив происходящее до крайности, нейтрализовать любые неприятные для себя последствия антибуржуазного творчества. Виноват, конечно, не

⁶⁹ Чайковский П.И. Байрейтское музыкальное торжество \\\ Музыкально-критические статьи. – Л., 1986. С. 277-279

⁷⁰ Ларош Г. «Нибелунгов перстень», тетралогия Р. Вагнера \\\ Избранные статьи. Выпуск 3. – Л., 1976. С. 318

Вагнер, а сама среда, одержать моментальный триумф над которой не может даже самый смелый гений!

Несоответствие между замыслом байрейтских фестивалей и его воплощением не ускользнуло и от внимания крупнейшего музыкального критика советской эпохи И. И. Соллертинского, который в своих заметках не преминул подчеркнуть: «Вагнер всю жизнь мечтал о всенародном искусстве, о возрождении в современности театра Диониса в Афинах. Он хотел быть новым Эсхилом, новым Софоклом, хотел развернуть на сцене такой миф, который объединил бы громадную массу слушателей. Но что, однако, получилось? Получилось то, что Байрейтский театр стал менее всего театром всенародным: он сделался Меккой для фешенебельных туристов и путешествующих снобов, для той пресыщенной буржуазной публики, которая так великолепно изображена на картинах английского художника Обри Бёрдсли»⁷¹.

Но маленькие победы над буржуазной пошлостью, над наглой самоуверенностью капитала всё-таки были! И были в течение первого же фестиваля. Чего стоит один только тот эпизод, о котором свидетельствует Генри Финк: «На первое представление «Валькирии» бедняга Ротшильд прибыл с опозданием. Возможно потому, что его финансовых возможностей не хватило на экипаж, а может, он просто потерял время, инвестируя свой капитал в бутерброд с ветчиной. Никаких его богатств не было достаточно для того, чтобы его допустили в зал на первый акт «Валькирии»⁷².

Несмотря на то, что реалии Байрейта многих разочаровали и продолжают разочаровывать, по сей день, за всеми этими реалиями стояла великая народническая мечта. И несоответствие между замыслом взбунтовавшегося гения и тем, что в итоге получилось ввиду непобедимых условий социальной среды, необходимость отделять при вынесении суждения величие идеи от прозаических реалий её практического воплощения, понимали многие... В том числе – Гитлер. «Война дала мне возможность исполнить заветное желание Вагнера: чтобы люди, избранные из народа, - рабочие и солдаты – могли посещать его фестиваль бесплатно» - сказал он в одном из частных разговоров⁷³.

⁷¹ Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования – Л., 1978. С. 213-214

⁷² Finck Henry T. The Wagner Musik-Drama \ The Atlantic Monthly. Vol. 39. Issue 235. 1877. P. 605. С первого фестиваля и по сей день в байрейтском театре опоздавшим зрителям строжайшим образом запрещено входить в зал во время представления.

⁷³ Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. С. 243

Здесь уместным будет сказать и о том, что народничество Вагнера, будучи настолько же эмоциональным, а, как следствие - непоследовательным и зачастую парадоксальным, как и прочие элементы его идеологии, дает возможность для самых противоположных оценок. Приведем знаменательный пример этой противоположности. Представители одного поколения – Томас Манн и Анатолий Луначарский дают совершенно несовместимые оценки. Манн видит народничество Вагнера абсолютно антиэлитаристским: «налицо заигрывание с народом, как верховным судьей в делах искусства, заигрывание, являющееся прямой противоположностью аристократической строгости суждений и характерное для вагнеровского демократически-революционного толкования искусства, для его концепции искусства как звучащего полным голосом призыва к народному чувству... Этот художник... испытывает... отвращение к «великим людям» и ни за какие блага не согласился бы быть одним из них»⁷⁴. В такой трактовке вагнеризм, несомненно, весьма далек от какой либо поэзии сверхчеловека.

А вот Луначарский, противопоставляя довагнеровский мещанский театр вагнеровскому демократическому театру, в связи с этим подчеркивает: «Истинная демократия может найти свое выражение только в героях и исключительных людях, которые явились бы выразителями идей и стремлений масс»⁷⁵. Здесь мы, напротив, видим демократический элитаризм, от которого рукой подать до гитлеровской концепции «немецкой демократии» и *Fuhrerstat*. Во всяком случае, если бы Гитлер имел возможность познакомиться с этой формулой Луначарского, предложенной по поводу вагнеровской реформы, он бы наверняка отозвался о ней с самой искренней похвалой.

Грегор-Деллин придерживается той же точки зрения, что и Луначарский, подчеркивая элитаризм вагнеровских героев, говоря, что его герои-идеалисты всегда остаются непонятыми массой, что является одной из движущих пружин трагического сюжета. Уже Риенци⁷⁶, пишет он, проклиная не доросший до него народ и

⁷⁴ Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера \\\ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961. С. 161

⁷⁵ Луначарский А.В. О музыкальной драме \\\ О музыке и музыкальном театре. Т.1. – М.,1981. С. 238

⁷⁶ Кола Риенци – главный герой оперы «Риенци» - первого успешного сочинения Вагнера, написанного по роману английского писателя Э. Булвер-Литтона «Риенци, или последний трибун». В опере, как и в романе, Риенци приданы черты борца за свободу народа против привилегий римской знати,

мечтает управлять другим народом, который был бы его достоин. И тут Грегор-Деллин обнаруживает интересную параллель: Гитлер перед своим крахом также опустился до проклятий немцам и до выражения желания найти более достойную нацию. Причем, тут же автор вспоминает, что «Риенци» - одно из первых музыкальных впечатлений будущего фюрера. Однако, (и за это замечательного вагнериста нельзя не похвалить) такое сопоставление у Грегор-Деллина - не более чем красочная ассоциация. Он сам подчеркивает, что «отождествление здесь было бы недоразумением»⁷⁷.

Интересна при этом и ещё одна деталь народничества Вагнера, проявляющаяся на сей раз в его художественном творчестве. Речь идёт о народности сюжетов его музыкально-драматических сочинений. Отсутствие этой народности в своё время метко углядел всё тот же Ларош, написавший: «За исключением «Моряка-Скитальца», легенды очень распространенной между матросами, я не знаю у Вагнера ни одного сюжета, основная легенда, или миф которого был бы достоянием «народа». Ни состязание певцов на Вартбурге, ни сказание о святом Граале, ни Готфрид Страсбургский не известны немецкому народу. В «Нюрнбергских певцах» никакого «предания» нет. О «Нибелунгах» в смысле народного сюжета смешно и упомянуть»⁷⁸.

Народничество Гитлера

Рассуждая об особенностях национал-социалистической культуры, американский исследователь Дж. Моссе правильно подчеркнул: «Не следует думать, что это было навязано большинству правящим меньшинством, - напротив, нацистская культура вызревала в течение десятков лет, когда находившийся в оппозиции ко всему современному немецкий менталитет утверждал собственную точку зрения на искусство, литературу и расовые проблемы. Более того, нацистская культура взывала к народным вкусам... Нацистская оппозиция к новым веяниям в искусстве и

республиканца, сложившего голову в борьбе за восстановление древнеримских республиканских идеалов. Исторический Кола Риенци на самом деле был властолюбивым политическим авантюристом, амбициозным интриганом, спекулирующим популистскими лозунгами, и погибшим из-за краха своей необдуманной политики.

⁷⁷ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 125, 832

⁷⁸ Ларош Г. Сен-Санс как музыкальный критик \\ Избранные статьи. Выпуск 5. – Л., 1978. С. 127

литературе встречала массовую поддержку»⁷⁹. В этом многолетнем вызревании нацистской культуры, в конце концов, самоопределившейся в качестве народнической, сыграли роль многие идейные течения, многие формы народничества, и, в том числе, с неизбежностью – народничество вагнеровское. Однако конечный продукт этого вызревания, конечно, не тождественен ни одной из предшествующих стадий. Не тождественен он и вагнерианскому народничеству.

Гитлеровское понимание народничества содержит в себе как черты, которые сближают его с вагнеровским, так и те, которые делают его не просто непохожим на концепцию Вагнера, но и во многом – противоречащие ей. Сходство, прежде всего, состоит в осуждении того отношения к народу, которое распространено среди привилегированных слоёв общества. В «Mein Kampf» Гитлер пишет: «Я право не знаю, что хуже: полное невнимание к социальной нужде, которое характерно для большинства счастливых и для многих из тех, которые достаточно зарабатывают, чтобы безбедно жить; или пренебрежительное и вместе с тем частенько в высшей степени бестактное снисхождение к меньшему брату, характерное для многих из тех господ мужского и женского пола, для которых и сочувствие к "народу" является делом моды. Эти люди грешат гораздо больше, чем они при их полном отсутствии такта даже могут сами себе представить. Неудивительно, что результат такого их общения с "меньшим братом" совершенно ничтожен, а зачастую прямо отрицателен. Когда народ на такое обращение отвечает естественным чувством возмущения, эти добрые господа всегда воспринимают это как доказательство неблагодарности народа»⁸⁰. Как и для Вагнера, для Гитлера правильное отношение к народу состоит не в снисходительном «похлопывании по плечу» и не в лицемерной благотворительности, но в признании высокого значения народа, как, в конечном счёте, неустранимой основы того, что мы все относим к достижениям социальной жизни, независимо от того, что каждый из нас лично готов внести в список этих достижений. Народ – не прислуга меньшинства, но сама-по-себе ценность. Но в чём состоит имманентная ценность народа? Для Вагнера, как мы помним, народ – это необходимое условие бытия самой культуры, это воплощение коллективного творчества, проявляющего бесконечную фантазию и стихийную мудрость. И здесь пути Вагнера и Гитлера резко расходятся.

⁷⁹ Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 9

⁸⁰ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

В одном из своих публичных выступлений Гитлер сказал: «Народ представляет собой константу в непрерывном потоке явлений. Будучи постоянным и неизменным, он определяет характер искусства, которое, в свою очередь, становится перманентным... Поэтому, говоря о германском искусстве, я считаю, что единственный стандарт для него – немецкий народ с его характером и жизнью, чувствами, эмоциями и эволюцией...»⁸¹. Ясно, что такое понимание роли народного начала, несмотря на внешнее сходство формулировок, по своему внутреннему смыслу совершенно разнится с тем, что мы видели у Вагнера. Вагнер, прежде всего, видит в народе бесконечного изобретателя, превосходящего в своей изобретательности любых изошрённых интеллектуалов. Для него народное начало – источник движения и развития. Более того, изобретения интеллектуалов, как мы помним, согласно Вагнеру тормозят нормальное движение живого народного творчества, искажают подлинную сущность народных изобретений. Гитлер, как мы видим, рассматривает народ как константу, как живое воплощение эстетической неподвижности. Он разделяет мнение об имманентном консерватизме народных масс. Отсюда народничество Гитлера в сфере искусства сводится к примитивному требованию перманентности искусства, которое в таком застывшем виде, якобы будет соответствовать характеру самого народа.

Любопытно, что в этой же речи, Гитлер вдруг упоминает и Вагнера: «художник творит не для себя, он работает для людей. И никто не может сказать, что люди не понимают новых ценностей в своей культурной жизни. Прежде чем критики оценили гений Рихарда Вагнера, народ был на его стороне, так как он не имел ничего общего с так называемым «современным искусством»⁸².

Рассуждая подобным образом, Гитлер, здесь по существу отказывает Вагнеру в элитаризме, и вопреки тому, что он сам говорил в “Mein Kampf” о вагнеровском реформаторстве, фактически отрицает его роль новатора в искусстве, рассматривая его творчество как отражение этого самого перманентного «народного» искусства. Этот шаг, возможно, был вынужденным, поскольку иначе, Вагнера пришлось бы исключить из «пантеона» нацистских кумиров. Элитаризм и интеллектуализм, как известно,

⁸¹ А. Гитлер. Из речи на открытии Дома германской культуры в Мюнхене 18 июля 1937. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 45

⁸² Там же. С. 49

осуждались идеологией нацизма, как явления, подрывающие единство нации.

Резкое различие проявляется и в том, что, если (как мы это в подробностях увидим позже) вагнеровское народничество в конечном счёте преодолевает в своём универсализме любую националистическую ограниченность, то у Гитлера ситуация совершенно противоположная. В своём главном труде фюрер заявляет прямо и без обиняков: «народническое (фелькиш) миросозерцание главную роль признает за расой. Народничество принципиально видит в государстве только средство к цели, самую же цель видит в сохранении расовых основ человечества. Народничество, таким образом, ни в коем случае не верит в равенство рас. Оно знает, что расы различны между собою, что расы делятся на низшие и высшие и что наша задача на земле - помочь победе лучшей, более сильной расы, которая должна подчинить себе худшую и более слабую расу. Народничество, таким образом, принципиально стоит на аристократической точке зрения природы и верит в то, что закон этот простирает свое действие на все в этом мире, вплоть до каждого отдельного живого существа. Оно признает не только различную ценность рас, но и различную ценность отдельных людей; Оно умеет из понятия "масса" вышелушить понятие "личность". И тем самым оно имеет организующее значение против дезорганизующей роли марксизма. Оно верит в необходимость идеализации человечества, ибо в ней оно видит предпосылку всего нашего существования. Но оно откажет в праве на существование и любой этической идее, если только эта последняя представляет собою какую-либо угрозу расовой жизни, носительнице самой высшей этики»⁸³.

⁸³ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

ПОЛИТИКА И ЭСТЕТИКА

Искусство как политическое явление

Очевидность взаимодействия искусства и политики открылась человечеству давно – и в практике и в теоретической мысли. И искусство и политика претендуют на то, чтобы глобальным образом воздействовать на нашу духовную жизнь, и поскольку в этой сфере их действия совпадают, они не могут не соприкоснуться. Это соприкосновение может происходить по-разному. Иногда мы видим гармоничное взаимодействие, а иногда – острый конфликт. Искусство может быть союзницей современной ему политики государства, а может быть в оппозиции к нему. Искусство может получать помощь и поддержку от правительства, а может сделаться его служанкой, просто способом агитации и внедрения в умы политической идеологии. Именно поэтому проблемы, относящиеся к области чистого, вроде бы, искусства зачастую становятся политическими проблемами. Явление в искусстве способно стать явлением общественно-политической жизни. Классический исторический пример подобной трансформации – приезд в Париж труппы итальянских буфонов в XVIII веке. Итальянская комическая опера, впервые во всей полноте представленная французской публике, сразу же проявляет себя как серьезная альтернатива задыхающейся в узких рамках собственных канонов французской придворной опере. Вроде бы конфликт между двумя оперными школами должен был рассматриваться современниками исключительно с точки зрения музыкальной эстетики, и только, ан, нет! Неожиданно для зачинателей этого спора это событие оказывается серьезнейшим политическим событием, вызывая в обществе подобие партийного раскола. Один общественный класс становится на сторону французской оперы, другой – на сторону итальянской. Оперные подмостки становятся ареной классовой борьбы еще задолго до того, как ее ареной станет площадь Бастилии⁸⁴.

Можно найти и пример обратного воздействия. Демократизация политической жизни в Англии в Новое Время оказала, как ни странно, непосредственное влияние на жанровую ориентацию композиторов. «Нарождающаяся демократия достигает

⁸⁴ Подробности истории о прибытии в Париж труппы буфонов читатель может почерпнуть в работе: Гачев Д. Классовая борьба в музыкальном театре накануне французской революции \ \ Статьи, письма, воспоминания. - М., 1975

уровня, который позволяет ей вдохновлять искусство»⁸⁵. Как жанр, позволяющий «нести новые идеи в массы», свой расцвет начинает переживать оратория, потеснившая в своей популярности оперу, которая в тот момент была способна только развлекать публику, но не просвещать или агитировать её. Любопытно, что жанр оратории с этих пор всегда будет переживать рост популярности в эпоху революционных потрясений. Свидетелями этому станут и современники Французской революции, и российская публика после 1917 года.

Классическим примером в истории русского искусства является знаменитая Седьмая, «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича. Ее триумфальное шествие по европейским и американским концертным залам, как известно, еще более усилило рост антигитлеровских настроений на Западе и ту моральную поддержку, которую оказывали страны антигерманского блока вооруженной борьбе советского народа. Американская газета отозвалась в 1942 году на нью-йоркскую премьеру симфонии так: «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой!»⁸⁶. Да и внутри нашей сражающейся державы эта сложная, вполне современная симфония, созданная композитором, не склонным к заигрыванию с неискушенной публикой, стала предметом национальной гордости, произведением популярнейшим среди всех слоев публики: и профессиональных музыкантов и простых людей. Она парадоксальным образом стала понятной даже тем слушателям, которые никогда ранее не имели опыта соприкосновения с симфонической музыкой.

Нельзя в этом контексте не упомянуть и классического примера из советской истории, относящегося к годам правления И.В. Сталина, когда в стране, вроде было достаточно чисто политических и экономических проблем, требовавших немедленного разрешения, когда правительству и партии, вроде бы, было не до проблем искусства, и уж тем более - искусствоведения, совершенно неожиданно проблеме «формализма и реализма» в музыкальном искусстве было придано, причем по инициативе самых высоких правительственных кругов, принципиальное политическое значение.

⁸⁵ Sellars Peter. Troubler, ebranler, boulvenser \\\ Handel Theodora. Stbg. 2004. P. 25

⁸⁶ Якубов М. Дмитрий Шостакович. Симфония N 7 до мажор, соч. 60. Аннотация к диску. 1987

Ab ovo

Может быть, придание искусству столь высокого политического значения является относительно недавним изобретением человечества? Ни в коем случае! Рассматривая эту проблему, необходимо как раз всегда помнить о древности постановки вопроса о роли искусства для политики.

Самые древние рассуждения по этому поводу относятся еще к 6 веку до нашей эры. Знаменитый Конфуций, как известно, включал музыку в число важнейших оснований общественного порядка, наряду с ритуалом, человеколюбием, сыновней почтительностью, и прочим.

В «Лунь Юй» содержится весьма знаменательное, на мой взгляд, высказывание: «Когда в Поднебесной царит дао, ритуал, музыка, приказы на карательные походы исходят от сына неба. Когда в Поднебесной нет дао, музыки, ритуала, приказы на карательные походы исходят от чжухоу. Когда они исходят от чжухоу, редкий случай, чтобы власть не была утрачена в течение жизни десяти поколений»⁸⁷. Вдобавок, если мы вспомним, что основополагающее значение в деле воспитания прослойки «благородных мужей», учитель придавал ритуалу, притом, что древнекитайские ритуалы представляли собой сложное многосоставное действие с ярко выраженным эстетическим началом, нам станет ясно, что уже во времена Конфуция прямое взаимодействие политики и искусства было очевидным для китайской интеллектуальной элиты.

В знаменитом древнекитайском философском своде 4-го века «Люйши Чуньцю» этой проблеме уделяется колоссальное внимание. Практически вся пятая книга и большая часть шестой книги этого свода посвящены вопросам музыки и ее роли в жизни государства. Причем проблема эта ставится совершенно серьезно, практически, а не просто в виде изящной аналогии. «Как истинный сын неба, мудрец на царстве следует единому в помыслах о сохранении в полноте всего живого в мире вообще, и своих подданных, как части мира, в частности; при этом он пользуется общедоступным средством – музыкой, давая своим подданным наглядный образец совершенства – гармонии, проистекающей из упорядоченности, уравновешенности всех тонов. Подданные, благодаря своей цин наглядно (физически) убеждаются в том, что гармония прекрасна, так как, внимая гармонии, они испытывают чувство удовлетворения... В свою очередь, истинно гармоничная,

⁸⁷ Лунь Юй \ \ Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. – М., 1972. С. 169 – 170

завершенная музыка возможна лишь в приведенном в состояние равновесия мире... Но музыка, конечно, есть идеальное средство приведения мира в гармоничное состояние. В реальной жизни мудрец пользуется аппаратом чиновников. Правда и чиновничий аппарат сын неба теоретически строит, как своего рода музыкальный инструмент...»⁸⁸.

Сама концепция построения чиновничьего аппарата в соответствии с принципами музыкальной гармонии изложена в пятой главе третьей книги трактата: «Пять нот звучат в согласии, когда доля каждой точно известна... При назначении чинов мудрый правитель действует по тому же принципу. Все чины у него расставлены по своим должностям и заняты своим делом по указанию правителя. У правителя тогда нет повода для волнений. Когда таким образом управляют государством, государство процветает; когда таким образом готовятся к беде, ей неоткуда прийти»⁸⁹. Любопытно то, что чисто эстетический, вроде бы принцип, становится здесь на место естественного закона, соответствие которому политической практики провозглашается условием нормального протекания последней. Здесь мы видим неожиданное совпадение позиции древнекитайских авторов с древнегреческим пониманием естественного права, трактуемого как приложение к человеческим отношениям естественного порядка вещей, объективных природных закономерностей. Музыкальная гармония как раз и является примером объективности таких закономерностей. Каких бы гармонических приёмов не придерживался музыкант, к какой бы школе он не относился, он не может выйти за рамки естественных законов акустики, но в этих, ненарушимых вроде бы, рамках, он эстетически свободен. И старинное одноголосие, и контрапункт строгого письма, и учебная гармония, и бетховенские диссонансы и додекафония Шёнберга при всей своей несхожести опираются на непреложные акустические закономерности. Государственная жизнь строится на тех же принципах сочетания человеческой фантазии и природных закономерностей. Человеческое творчество в ходе нашей истории породило десятки видов политического правления, но все они, даже при принципиальной несхожести друг с другом некоторых из них, не в состоянии выйти за рамки базовых естественных закономерностей, которым подчиняется человеческое бытие. Крайняя демократия опирается на естественное стремление человека

⁸⁸ Ткаченко Г. «Весны и осени Люй Бувэя», как памятник древнекитайской философской прозы \\\ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 48-49

⁸⁹ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 97

быть свободным. Крайняя тирания вытекает из естественного же чувства страха и естественной интеллектуальной лени.

Вернемся к пятой книге «Люйши Чунцю», в которой, как мы это уже говорили, вопросам соотношения искусства и политики уделено исключительное внимание. Во второй главе излагается предположение о том, что музыка устанавливалась ещё первыми царями. Также последовательно проводится мысль о том, что политический упадок, равно как и упадок нравов, влекут за собой упадок музыкального искусства. «В гибнущих государствах, у исчезающих народов не то, чтобы совсем не бывало музыки, но музыка их нерадостна. Смеются и пьяные, поют и осужденные, издают воинственные клики и безумные. И музыка века, погрязшего в смуте, наподобие этого. Когда ни правитель, ни подданный не знают своего места, когда отец и сын забывают о своем долге друг перед другом, а мужчины и женщины забывают о приличиях, когда стонет и вздыхает народ, едва ли это можно счесть музыкой»⁹⁰. Отметим и то, что подобно тому, как многие политические мыслители соглашались признавать государством не любое политическое сообщество, но только качественное, только благотворное для нравов и само по себе имманентно нравственное, авторы свода признают искусством только искусство нравственно здоровое.

В третьей же главе речь идёт об обратном воздействии, то есть – о влиянии упадка музыкального искусства на упадок политической жизни и нравственности. «Чем больше опьяняющая музыка, тем в большее раздражение впадает народ, тем большие смуты в государстве, тем больше унижает себя властитель». Далее развиваются ещё более утончённые идеи. Безвкусица и гигантомания в искусстве провозглашаются кризисным явлением, автоматически приводящим к упадку государства. Здесь в связи с этим критикуются цари, которые ценили в музыке громкость, а в зрелищах массовость, что привело к упадку искусства и государства. «Упадок в царстве Сун наступил, когда там создали тысячу колоколов тона чжун. Упадок в царстве Ци наступил, когда там отлили огромный колокол тона люй. Упадок царства Чу последовал за созданием там шаманских мелодий»⁹¹. Удивительно, что у древнекитайских авторов мы видим критику той массовости, той помпезной безвкусицы, которая как раз и была характерна, как мы отмечали это выше для публичного эстетического действия Третьего

⁹⁰ Там же. С. 109.

⁹¹ Там же. С. 111

Рейха. Удивительно насколько проницательными оказались древние мудрецы, которым вроде бы должно было не хватать исторических данных для столь глобальных и точных выводов! А между тем как часто стремление политиков поражать массы помпезным искусством вело к эстетической деградации масс, к упадку подлинного искусства, а как следствие этого – к кризису общей культуры, нравственности, и, в конечном счёте – государственной организации. Как много было написано и сказано о разрушительном характере советской сверхплановой экономики, о бесперспективности репрессивного режима, который, утверждая себя, по беспощадному закону диалектики сам себя отрицал, готовя свою неизбежную гибель. Но как было бы интересно проследить ту роль, которую в падении Советского Союза сыграли соцреализм и помпезные ритуалы первомайских парадов!

В четвертой главе пятой книги «Люйши Чунцю», в продолжение предыдущих мыслей об опасности безвкусной гигантомании, идеалом музыки провозглашается уравниленность. Лучшие тона – средние, лучшая громкость – средняя. И в связи с этим говорится: «Музыка времен истинного правления покойна и приятна, и правительство беззаботно. Музыка времен смуты беспокойна и раздражающа, а правительство изощренно. Музыка гибнущего царства трагична и гнетуща, и правительство безрассудно. Ибо музыка всегда связана с образом правления, влияет на нравы и смягчает обычаи. Даже если обычаи уже утвердились, музыка все же в состоянии их изменить. Поэтому во времена, когда в мире наличествует Дао, достаточно послушать музыку, чтобы судить об обычаях... Поэтому цари древности всегда полагались на музыку, как на средство наставления... Ибо, создавая обряды и музыку, древние цари помышляли не о том, чтобы порадовать глаз и ухо... а о том, чтобы наставить народ в различении доброго и дурного, привить ему чувство закона и долга»⁹². Важно, что в приведенном пассаже появляется еще одна важная тема; тема, которой будут так или иначе касаться все авторы, которые поднимали вопрос о соотношении эстетического и политического начал – воспитательная роль искусства, воздействие искусства на нравы и обычаи. Этот сюжет почти исчез из современной политической науки, но мы не погрешим против истины, если скажем, что многими авторами прошлого искусство рассматривалось, в том числе, и как одна из регулятивных общественных систем, причём трактовалась она как регулятивная

⁹² Там же. С. 113-114

система не менее важная, чем законодательство, мораль, или религия.

Эта тема продолжается в шестой книге трактата. В третьей её главе совершенно чётко проводится мысль об опасности безнравственного искусства для нравственного уклада, и, напротив – о той роли, которую играет в деле воспитания нравов подлинное искусство: «Если время порочно, обряды будут извращенными, а музыка скабрёзной... Когда появляется порочная и легкомысленная музыка, тогда чувства людей направляются на порок и разврат... Гармоничная музыка позволяет установить согласие. И когда музыка становится гармоничной, народ обращается к Дао земли»⁹³. Вот она – идея двух параллельных гармоний! Идея, которую позже будут развивать на Западе и Цицерон и Боден. Эта идея могла возникнуть только у древнего человека, с присущим ему целостным восприятием мира и стремлением к поиску тотальных взаимосвязей. Предполагается, что гармония либо абсолютна, либо она царит во всех сферах нашего бытия, либо она не наличествует нигде. И эта мысль, при всей своей пугающей современного читателя тотальности, беспощадно верна! Она представляется нам идеалистической, наивной, она пугает нас, но пугает лишь постольку, поскольку современный человек вообще боится глобального видения мира, поскольку он предпочитает узкий профессионализм, согласен быть хорошим лишь «в основном». Мы воспитаны так, что соглашаемся с оправдательными формулами, вроде «пусть он взяточник, зато профессионал», «ничего, что плохо воспитан, зато хороший организатор». Именно эта психология постоянного компромисса делает для нас ужасной, нереальной, наивной саму постановку вопроса об идеале человека, или общества, которые хороши во всём. Чтение древних китайцев заставляет нас испытывать ту же внутреннюю неловкость, как и чеховская мысль о том, что «в человеке все должно быть прекрасно». Мы внутренне соглашаемся с этим, и боимся этого согласия. Мы знаем, что это правильно, но осознаем, насколько трудным станет наш нравственный выбор, если мы действительно начнём сами действовать во имя этого внутреннего убеждения; мы знаем, что он станет тысячекратно труднее, если мы потребуем совершенства от окружающих, и от общества.

Эта мысль о фатальной взаимообусловленности политического и эстетического идеалов достигает своего апогея в четвертой главе: «Кто желает послушать музыку высшего порядка, тому следует отправиться в страну высшего образа правления. Ибо

⁹³ Там же. С. 121-122

где правит благородство, там и музыка зовет к высокому, и где правит подлость, там и музыка зовет к низости».⁹⁴

За этим следует логически предсказуемый ход. Если мы требуем гармоничности и нравственной возвышенности от музыкального искусства, если мы обуславливаем общественную гармонию музыкальной, и наоборот, то мы вправе предъявить соответствующие требования к тому, кто организует политическое общение, к тому, кто правит государством. В пятой главе речь идёт уже о качествах правителя. «Правитель царства, охваченного смутой, не имеющий никакого представления о музыке, - это правитель заурядный. Хотя он по милости неба и попал в правители, но что составляет суть истинного правления ему неизвестно».⁹⁵ В каком то смысле древнекитайские мудрецы идут дальше, чем европейцы, требовавшие того, чтобы правитель был мудрецом, или философом. Китайцам нужно, чтобы он был ещё и эстетически развитой личностью!

Эти идеи, высказанные в 3-м веке до нашей эры, похоже, оказались вполне понятными современникам, и оказали влияние на последующих авторов. В китайской философской литературе мы больше не встретим настолько масштабных рассуждений на эту тему, но сама мысль продолжит свою жизнь. Во всяком случае, в даосском своде уже 2-го века «Хуайнаньцзы» указывается как нечто, само собой разумеющееся: «Вслушиваясь в звуки музыки, узнаешь нравы. Наблюдая нравы, познаешь, как их изменить»⁹⁶.

Полис и искусство

В древней Греции проблема соотношения эстетического и политического начал была концептуально поднята Платоном. Причём, если древнекитайские философы концентрировались именно на музыке, то масштабность, с которой рассмотрел эту проблему Платон, гораздо охватывает гораздо больший круг вопросов. Тут все аспекты проблемы: полис и музыка, полис и драма, полис и изобразительное искусство, полис и литература, полис и народное творчество. Тут и ясное понимание высокой воспитательной роли искусства.

Уже в «Государстве» Платон для чисто политической цели – воспитания сословия стражей – требует обучения их мусическому

⁹⁴ Там же. С. 122

⁹⁵ Там же. С. 124

⁹⁶ Философы из Хуайнани. – М., 2004. С. 145

(поэтико-музыкальному) искусству⁹⁷. Здесь же устанавливается требование жёсткой государственной цензуры в отношении поэтов и драматургов, которые неверно с нравственной точки зрения излагают мифы о богах: «у нас вызовет негодование тот, кто станет говорить подобные вещи о богах, мы не дадим ему хора и не позволим учителям пользоваться такими сочинениями при воспитании юношества, так как стражи должны у нас быть благочестивыми и божественными, насколько это под силу человеку»⁹⁸. Важно, что вся последняя книга «Государства» почти целиком посвящена роли искусства в совершенном государстве⁹⁹.

Нельзя не отметить и того, что в «Критии» описание совершенного государства атлантов не только не сводится к восхищению их законами и государственным устройством, а наоборот переводится в плоскость любования грандиозностью архитектурной организации островного государства. Здесь мы видим чуть ли не отождествление политического идеала с эстетическим¹⁰⁰.

Ещё больше роль эстетического начала заметна в «Политике». Прежде всего, весьма знаменательно то, что сама по себе политика провозглашается здесь одним из искусств¹⁰¹. В этом же ключе проводится понятие «царственного плетения», к которому сводится политическое искусство, и которое делает его подобным искусству ткача: «Царское искусство прямым плетением соединяет нравы мужественных и благоразумных людей, объединяя их жизнь единомыслием и дружбой и создавая, таким образом, великолепнейшую и пышнейшую из тканей. Ткань эта обвивает всех остальных людей в государствах – свободных и рабов, держит их в своих узах и правит и распоряжается государством, никогда не упуская из виду ничего, что может сделать его, насколько подобает, счастливым»¹⁰². Очевидно, что при такой трактовке политического

⁹⁷ Платон. Государство \ \ Собрание сочинений в 4-х томах. Том 3 – М., 1994. С. 139 – 140

⁹⁸ Там же. С. 148

⁹⁹ Там же. С. 389-406

¹⁰⁰ Платон. Критий \ \ Собрание сочинений в 4-х томах. Том 3. – М., 1994. С. 509-513

¹⁰¹ Платон. Политик \ \ Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4. – М., 1994. С. 3-16

¹⁰² Там же. С. 70.

искусства, само государство может рассматриваться как художественное произведение, или, по крайней мере, как инструмент художника.

Платон не отказывается от эстетизации политики и в последнем своём сочинении – в «Законах». Здесь во второй книге Платон проводит мысль о том, что мусическое воспитание является основой законодательства. Эстетическое действие провозглашается здесь даром богов, призванным «исправлять недостатки воспитания»¹⁰³. При этом предполагается, что государство, желающее совершенства своих законов, не может пускать мусическое действие на самотёк, Оно должно взять его под самый строгий контроль, как впрочем, и все жанры искусства¹⁰⁴.

Походя, заметим, что в этом ключе вагнеризм весьма репрезентативен: полис, музыка и драма включены в систему рассуждений Вагнер с такой же органичностью и всеохватывающей полнотой, как это было и у Платона. При этом следует заметить, что историческое значение вагнеровской теории парадоксально: его доктрина, предполагающая политизацию искусства ради искусства, должна по своему существу, по своему смыслу жёстко противопоставляться доктринам Платона и Гитлера, основной темой которых была политизация искусства ради политики; однако при этом именно вагнеризм смог стать «мостом» между платонизмом и гитлеризмом.

Филипп Лаку-Лабарт очень метко писал по этому поводу: «Платон исключал поэтов, потому, что создаваемые ими мифы плохо (или слишком много) говорили о боге и тем самым давали вредные примеры поведения в системе воспитания, основанной на образцах (мимесисе). По его мнению, Город подвергался опасности растеряться и погрузиться в насилие без разбора – stasis... Миф возвращается с другого края этой истории для того, чтобы обосновать возможность Города. По крайней мере, именно об этом думали в идеале. Но эта мечта в свою очередь принесла имена Байрейта, Нюрнберга. Она дала повод к «положениям», которыми питалась целая политическая идеология, к примеру, «Миф XX века» Розенберга. Она породила смешение искусства и политики (Геббельс: «Политика – это изобразительное искусство

¹⁰³ Платон. Законы \ \ Собрание сочинений в 4-х томах. Том 4. – М., 1994. С. 101

¹⁰⁴ Там же. С. 104-105

государства») из-за которого Европа, если не мир, едва не погибла»¹⁰⁵.

Вместе с тем, для полноты анализа подчеркнём, что элементы платоновского отношения к искусству проявлялись не только в некоторых аспектах вагнеризма, но и (по неподражаемой иронии истории) в реакции части публики на творчество самого Вагнера. Имеется в виду публика, интуитивно разделявшая платоновский консерватизм в отношении искусства. Это обстоятельство, похоже, имел в виду великий Шпенглер, когда он писал: «Негодование афинян, вызванное Еврипидом и революционной живописной манерой, скажем, Апполодора, повторяется в протесте против Вагнера, Мане, Ибсена и Ницше»¹⁰⁶.

Важно, что признание высокого значения искусства и идея политического контроля за искусством были достоянием не только платоновской философии, но и вообще эллинской государственной практики. Чрезвычайно интересен в этом плане один документ, который приводит знаменитый Северин Боэций в своём трактате «О музыкальном установлении». Речь идет о спартанском государственном декрете, который гласит буквально следующее: «Поскольку Тимофей милетский, прибыв в наше государство, пренебрег древней музыкой, и, отклоняясь от игры на 7-струнной кифаре, вводя многозвучие, портит слух юношей, из-за многозвучия и новизны мелоса делает музыку неблагородной и сложной, вместо простого, упорядоченного и энгармонического устанавливает строение мелоса хроматическим и слагает его беспорядочно, вместо соответствия с антистрофой, а вызванный на соревнования в честь элевсинской Деметры, сочинил произведение, не соответствующее содержанию мифа о родах Семелы и неправильно обучал молодёжь, - было постановлено, в добрый час: царю и эфорам выразить порицание Тимофею и заставить его из 11 струн отрезать лишние, оставив 7, чтобы каждый, видя строгость государства, остерегался вносить в Спарту что-либо не прекрасное, чтобы никоим образом не нарушалась слава состязаний»¹⁰⁷. В этом декрете – весь платонизм в его отношении к искусству... Здесь и признание роли искусства для нравов, и призыв к неприкосновенности мифов, и призыв к консервативности форм и жанров. Наконец здесь признание

¹⁰⁵ Лаку-Лабарт Филипп. Поэтика и политика \\\ Поэтика и политика. – С.-Пб., 1999. С. 39

¹⁰⁶ Освальд Шпенглер. Закат Европы. – М., 1998. Т.1. С. 169

¹⁰⁷ Боэций. О музыкальном установлении \\\ Е.В. Герцман. Музыкальная боэциана – С.-Пб., 1995. С. 301

абсолютного права государства вмешаться в деятельность художника, чье искусство содержит в себе отступления от принятых в стране эстетических норм.

Ученик Платона, Аристотель, мысливший, как известно, не столь тоталитарно, как его наставник, тем не менее, не прошел мимо проблемы искусства, в своих рассуждениях о политике. В очерке идеального государства он специально подчеркнул обязанность должностных лиц следить за тем, чтобы не было дозволено «смотреть на недостойные картины и представления». Здесь же он указал, что законом должно быть запрещено молодым людям, до достижения возраста совершеннолетия, присутствовать на театральных представлениях¹⁰⁸. Далее, рассматривая вопрос о необходимости обучения молодых людей музыке, он говорит, что государство должно заботиться о таком обучении не только для организации досуга молодёжи, и не только для формирования ее художественного вкуса. Подчеркнув, что «в мелодиях содержится подражание нравственным переживаниям», он констатирует высокое значение музыки для формирования нравственности молодых людей. В связи с этим он подробно рассуждает о том, каким образом должны использоваться различные музыкальные лады в процессе воспитания молодёжи¹⁰⁹.

Особенностью искусства в Древней Греции явилось даже не то, то, что оно зачастую становилось частью политической проблематики, а то, что оно *изначально* было связано с решением наиболее важных общественных проблем. Порой сама политическая проблематика лежала в основе ни много, ни мало, как зарождения жанров искусства. Один весьма остроумный современный музыковед по этому поводу заметил: «Древние греки создали музыкальную драму, для того, чтобы создать осведомленный электорат, для того чтобы иметь возможность обсуждать необсуждаемое: отцеубийство, братоубийство инцест, предательство дочери отцом-карьеристом, бесчеловечные деяния во время последней войны, и пр. – обсуждать, не сводя все это к политическому, социологическому, или статистическому контекстам, а напротив, расширить контекст до психологического, эмоционального, морального и религиозного измерений»¹¹⁰. Это обсуждение породило ту форму сознания, которую Томас Шеридан

¹⁰⁸ Аристотель Политика \\\ Сочинения в 4-х томах. Т. 4 – М., 1983. С. 626

¹⁰⁹ Там же. С. 637-644

¹¹⁰ Sellars Peter. Troubler, ebranler, boulverson \\\ Handel Theodora. Stbg. 2004. P. 26

описал следующим образом: «Хотя нет общественной необходимости в том, чтобы люди знали слишком многое, есть необходимость в том, чтобы они многое чувствовали и испытывали взаимную симпатию, переживая одни и те же аффекты»¹¹¹. Греки, с присущим им уникальным чутьём почувствовали, что для консолидации политического сообщества, для решения политических проблем мало, чтобы деятельная часть народа была просто в курсе этих проблем, просто знала о том, что в обществе хорошо, а что плохо. Необходимо, чтобы нация могла коллективно чувствовать эти проблемы на высочайшем эмоциональном уровне, чтобы «отдельные недостатки», маленькие трагедии частных лиц, становились недостатками и трагедиями самого общества. Так трагедия Антигоны – частная трагедия девушки, желающей, но не могущей похоронить брата, вынужденной делать выбор между своим нравственным чувством и полисным законом, становится всеобщей трагедией нации благодаря Софоклу, который заставил сотни соотечественников слухом, зрением, нервами самим ощутить частную трагедию, как свою собственную.

Вместе с тем, древние греки не упрощали проблемы, сводя происхождение искусств к политической инициативе. Они, разумеется, видели и обратное действие, признавая великую созидательную роль искусства в деле построения политического общения. Не зря в числе легендарных мудрецов и реформаторов древнегреческая традиция всегда упоминала Орфея. Английский писатель Джон Куинси Адамс писал по этому поводу: «Орфей был законодателем, чье красноречие покорило грубых и диких людей его времени и подвигнуло их объединиться в гражданское общество, покориться спасительному контролю законов... Лира Орфея цивилизовала дикого человека. Ибо только гармония могла способствовать основанию первых человеческих политических образований»¹¹².

Важно, что в древней Греции, искусство было не только инструментом политического и нравственного объединения граждан. Оно было формой повседневного общения, оно стало тотальным началом, пронизывающим абсолютно всё. Крупнейший российский исследователь античной музыкальной культуры Е. Герцман подчёркивал: «Религиозная музыка была неотъемлемой

¹¹¹ Цит. по: Sellars Peter. Troubler, ebranler, bouverser \ \ Handel Theodora. Stbg. 2004. P. 27

¹¹² Цит. по: Sellars Peter. Troubler, ebranler, bouverser \ \ Handel Theodora. Stbg. 2004. P. 26

частью общественной жизни Древней Греции и Рима. Ведь культовые праздники представляли собой важные государственно-общественные мероприятия, в которых участвовало абсолютно все население»¹¹³.

Он же вполне к месту проводит весьма правдоподобный анализ античного предания о музыканте Терпандре (VII в.), которому традиция приписывала создание жанра «нома». Согласно преданию, Терпандр своим искусством положил конец происходившим в то время гражданским раздорам в Спарте. Рассуждая о том, как это могло произойти, Герцман обращается к трактату Псевдо-Аристотеля «Проблемы», и находит там следующее сообщение: «Почему то, что поют, называют номами? Потому что прежде, чем люди научились грамоте, они пели свои законы, чтобы не забывать их, как еще сейчас обычно бывает у скифского племени аготирсов. И поэтому позднее люди дали песням кифародов то же самое название, которое носили их песни-законы». Герцман на этой основе строит любопытное и вполне убедительное предположение: «Требовался закон, который регламентировал бы нормы жизни людей, населяющих Лаконию, учитывал бы их права и желания, удовлетворял бы всех и служил гарантией от всяких неожиданностей и своеволий. Можно предположить, что, в конце концов, такой закон был провозглашен. Но хорошо известно, что между формальным принятием закона и его всеохватывающим действием – длительная и сложная дистанция. Принятый закон становится реальной силой только в том случае, если он входит в умы и сердца еще вчера враждующих людей, если он утверждается как обязательное и необходимое знание для каждого, и, соответственно, рассматривается как всеобщее руководство к действию. Без такого условия любые усилия, направленные на установление миролюбивого порядка, оказались бы напрасными. И тогда люди обратились к одному из самых древних и действенных средств для освоения закона – к изучению его как песни. Именно благодаря песне, сопровождающей человека с детского возраста, и на протяжении всей его жизни, можно без труда приобщиться к законоположениям, изложенным в распеваящихся словах. История знает немало примеров, когда поющие идеи окрыляли массы с особой силой... Задача заключалась в том, чтобы создать для текста законов достойное музыкальное обрамление. Для этого и пригодилось художественное мастерство Терпандра»¹¹⁴.

¹¹³ Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. – С.-Пб., 1995. С. 76

¹¹⁴ Там же. С. 206-210

Далее, говоря о том, сколь тотальным было влияние музыкального искусства на повседневную жизнь и политическую практику античного мира, Герцман, со ссылкой на Плутарха и прочих античных историков, упоминает Фалета – соратника Ликурга – с помощью песен которого в сознание спартанцев внедрялась идеология ликурговых законов и Тиртея, который был специально выписан из Афин для популяризации и восхваления официальной идеологии¹¹⁵. В этом осознании тотального значения искусства – великое достижение древнегреческого интеллекта. Не будет преувеличением сказать, что греки с их всеохватным мышлением достигали большего «коэффициента полезного действия» искусства, нежели мы.

Почему этот «коэффициент» так слаб сейчас? В последнее время мы вновь сталкиваемся с проблемой отношения к искусству и к культуре вообще, как к чему-то, что служит исключительно нашему развлечению, заполнению свободного времени. Мы совершенно позабыли об общественной роли культуры, о том великом формирующем влиянии, которое она оказывает на человеческие личности, и общество в целом. Великий Моэм писал когда-то: «Культура нужна, поскольку она воздействует на характер человека. Если она не облагораживает, не укрепляет характер, грош ей цена. Она должна служить жизни. Цель ее – не красота, а добро»¹¹⁶. Эта формула, с которой бы охотно солидаризировались древние греки, как раз и выражает то должное отношение к культуре, без которого мы не можем придать ей в нынешних условиях действительного её значения.

Вернемся, однако, к древним грекам. Тема воздействия искусства на человеческие нравы пронизывает греческую политическую мысль вплоть до самого её заката. Последний классик греческой политической мысли, Полибий, в своей «Всеобщей Истории» хвалит аркадян за их отношение к музыке. Он пишет: «Занятие музыкой – я разумею собственную музыку – полезно всем людям, а аркадянам оно необходимо. Не следует думать, будто музыка введена была среди всех людей для обмана и обольщения... Не следует также думать, что древние критяне и лакедемоняне без всякой цели заменили для войны трубу флейтою и ритмом, или что точно также древние аркадяне отвели во всем общежитии столь видное место музыке, и при самом суровейшем образе жизни в

¹¹⁵ Там же. С. 219-223

¹¹⁶ Моэм С. Подводя итоги \ Избранные произведения в 2-х томах. Т. I. – М., 1985. С. 427

других отношениях, постановили, чтобы музыкою занимались не одни дети, но и молодые мужчины до тридцатилетнего возраста». Далее речь идет о том, как высоко у аркадян поставлено музыкальное образование. После чего следует вывод теоретического характера: «Мне кажется, что древние установили эти порядки не ради неги и не из роскоши, но потому, что признавали необходимость самодеятельности для каждого гражданина, видели, что вся жизнь их исполнена трудов и лишений, что нравы их суровы вследствие холодного и туманного климата... С целью смягчить и умерить необузданную и суровую природу аркадяне и ввели у себя все упомянутые выше порядки, сверх того приучили мужчин и женщин к общим собраниям и частым жертвоприношениям, установили совместные пляски девушек и юношей; словом, они сделали все для того, чтобы воспитанием характера смирить и смягчить неукротимость души аркадян».

Затем Полибий порицает кинефян за то, что они «пренебрегли этими учреждениями», что, вроде бы привело их к падению нравов и одичанию. В заключение Полибий предостерегает аркадян от того, чтобы они вообразили, «что прилежное занятие музыкою существует у них только от избытка» и не вздумали бы «пренебрегать этими занятиями». Также он призывает и кинефян, одумавшись, облагородить себя, наконец, музыкальными упражнениями¹¹⁷.

Не вдаваясь далее в подробный анализ, заметим, что эта же тематика будет проявляться и у мыслителей других культур и других эпох. В Риме параллели между музыкальной и общественной гармонией будет проводить Цицерон, в эпоху Возрождения Жан Боден построит своё правовое учение на законах музыкальной гармонии, а на самой заре той печальной эпохи, когда на сцену явится буржуа, который все более и более будет превращать искусство просто в товар, Пьер Лемуан всё же напишет в своём «Искусстве царствовать», что соблюдение в государстве справедливости придает ему «правильность организации и симметрии, которая составляет красоту государств и является целью искусства правления». В этом же контексте он будет употреблять термины «гражданская симметрия» и «политическая красота»¹¹⁸. То есть еще на пороге самого циничного периода в человеческой истории будут находиться авторы, желающие распространения на политическую жизнь эстетических закономерностей. Однако

¹¹⁷ Полибий. Всеобщая история. – С-Пб., 1994. С. 362-363

¹¹⁸ Le Moyne Pierre. De l'art de regner. Av roy. – Paris. 1665. P.262

следует одновременно признать, что после заката античности эта проблематика уже не будет (вплоть до Вагнера) рассматриваться на таком же глобальном уровне, и так подробно.

О допустимости сравнения вангеризма и гитлеризма

Выше мы уже говорили о репрезентативности теоретического наследия Вагнера в истории учений о соотношении политики и искусства. Дело в том, что одной из задач Вагнера-теоретика было, по его собственному признанию: «обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства; установить, что искусство – продукт социальной жизни»¹¹⁹.

Сам Вагнер прекрасно понимал многое из того, что мы выше говорили о сущности античного отношения к искусству. Так, говоря о греческом искусстве, Вагнер фактически ведет речь о его «политичности» в изначальном смысле этого термина. Он замечает, например, что «распадение афинского государства вызвало в то же время и упадок трагедии»¹²⁰.

То же осознание высокого значения искусства как функции общественной жизни и политического устройства было присуще и национал-социалистам. Уже известный нам Лаку-Лабарт писал: «Определяющей чертой известной немецкой традиции, восходящей к романтизму, - чьим завершением... стал Третий Рейх, - является... вера в необходимость для организации национального сообщества некоей фигуры... В немецком философско-политическом дискурсе 30-х годов... подобной фигурой является фигура Труженника (и Солдата: социальное и национальное), даже Фюрера. Но легко представить, что эта навязчивая идея восходит к более раннему периоду, среди прочего – к романтическому требованию некоей «новой мифологии»... Не щадит она, конечно, и Вагнера, который на ней-то и построил, в конечном счете всю свою политику, каковая, как известно, была... совершенно определенной... Никакая эстетика, или художественная практика... не может заявить о своей политической безгрешности. Обрекает искусство на политику не «все есть политика» тоталитаризма. Это само искусство... в своих самых высоких устремлениях»¹²¹.

¹¹⁹ Вагнер Р. Искусство и революция \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 108

¹²⁰ Там же. С. 111

¹²¹ Лаку-Лабарт Филипп. Musica ficta. Фигуры Вагнера. - С.-Пб., 1999. С. 18

ГЕРМАНИЗМ И УНИВЕРСАЛИЗМ

Выше мы выяснили, что в основе, как политики, так и эстетики Вагнера лежит его принципиальное народничество. Однако, как известно, народничество может существовать в двух видах. Либо оно имеет отношение к проблематике «простого народа» вне связи с вопросом о национальном духе этого народа, либо этой проблеме, как это имело место в концепции Гитлера, придается ярко выраженная национальная окраска. И поскольку национал-социалистическое народничество предстаёт перед нами именно во втором варианте, здесь имеет смысл разобраться с тем, какой вариант являл собой вагнеризм, и как нам следует относиться к «национальному вопросу» в вагнеровском творчестве и его теории.

Германия и Франция

Пресловутый национализм Вагнера вызывает у представителей различных культур различные ассоциации. Для европейцев главная претензия к Вагнеру, пожалуй, - это его нелюбовь к Франции. Но настолько ли простым было отношение немецкого гения к стране, где он познал и славу, и величайшие унижения?

Необходимо сказать, что в годы своей молодости Вагнер с большой симпатией относился к французской нации, и всячески ратовал за культурное сотрудничество двух великих европейских держав. В одной из работ Вагнера мы читаем совершенно недвусмысленные слова на этот счёт: «Благодаря дружбе и обмену между обеими нациями подготавливается наступление одной из величайших эпох в истории искусства. Пусть этот прекрасный союз никогда не будет расторгнут: ведь никакое объединение двух народов не будет более плодотворным для искусства, чем братство французов и немцев...»¹²². Обращает на себя внимание и тот факт, что, даже в поздний период своего творчества, каждый раз, когда Вагнер говорит о Франции, не помня о своих личных обидах, его интонация становится более чем дружественной.

Чемберлен справедливо подчеркивал: «Ни один другой гениальный немец не был так близко связан с Францией»¹²³. Он же свидетельствовал о том, что именно во Франции, созерцая не только

¹²² Вагнер Р. О сущности немецкой музыки \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 64

¹²³ Chamberlain Houston Stewart. Richard Wagner et le Genie francais \ \ Revue des deux mondes. Tome 136. Paris. 1896. P. 434

блестящие черты, но и крайности, присущие французскому художественному мышлению, Вагнер обратился к немецкому культурному наследию, и сделался горячим патриотом, как в искусстве, так и в политике. То есть перед нами совершенный пример гармонического культурного влияния, которое может оказать чужая культура на высокоразвитую творческую личность, когда восхищение чужестранным опытом неотрывно от критического взгляда; но взгляд этот ведет не к разрушительным последствиям, а к возникновению конструктивных идей, относящихся к развитию уже собственной национальной культуры.

Однако при этом уже у раннего Вагнера, и более того – на страницах той же работы - мы видим появление мотива, который позже станет одним из основных в его критических сочинениях: «Немец имеет исключительное право называться музыкантом, ибо лишь о нем можно сказать: он любит музыку ради ее самой – не потому, что ею можно очаровывать, не потому, что с помощью ее можно добыть авторитет и деньги, но потому лишь, что она есть божественное, прекраснейшее из искусств, которое он боготворит, и когда он отдается ей всецело, она становится для него всем на свете. Немец в состоянии сочинить музыку лишь для себя и для своего близкого друга, и его не заботит, будет ли она когда-нибудь исполнена перед широкой аудиторией. Немцы в редких случаях ощущают потребность блистать своими произведениями, большинство из них даже не знает, как к этому подступиться»¹²⁴.

Поздний Вагнер уже всерьез утверждал превосходство «немецкого духа» над «французским духом». Француз для позднего Вагнера – кокетливый комедиант, не способный к построению столь же великой культуры, как та, которую может создать немец. А после сокрушительного поражения Франции во франко-прусской войне, Вагнер не нашёл ничего лучшего, чем написать драматический памфлет «Капитуляция», откровенно говоря, не достойный его возвышенного пера. В этой грубой буффонаде нет ничего, выходящего за пределы самого мелочного буржуазного злорадства при виде поверженного врага. И это у Вагнера, всегда стремившегося выйти именно за пределы буржуазного мирозерцания и мещанской реакции на происходящее вокруг!

Появление этого памфлета, чрезвычайно слабого одновременно и по содержанию, и по литературным достоинствам, вообще трудно объяснить. В нем Вагнер «с легкомыслием школьника дразнит французских республиканцев, которые делали в

¹²⁴ Вагнер Р. О сущности немецкой музыки \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 50

1871 году то же самое, за что он сам был сослан в 1848-м»¹²⁵. Объективно, не признавать, что французы вправе считать, что великий немец оскорбил этой посредственной литературной шалостью их национальные чувства, было бы странно. Но так же очевидно, что неспособность прощать – не признак здравомыслия.

Здравомыслящий же француз написал, причём написал ещё в позапрошлом веке: «Извините, патриоты! Вы ошибаетесь! Эта комедия не направлена против всех французов... Меня, француза, она совсем не оскорбляет, поскольку она направлена против неких крикливых адвокатов, которые в то время балаболили вместо того, чтобы действовать, ставя свои интересы выше интересов Франции... Оппозиционные журналы позволяют себе гораздо более прямолинейные выпады в адрес властвующих, чем те, которые позволил себе Вагнер в своем памфлете. Почему же немца обвиняют в том, что он сказал французам то, что они сами не колеблются говорить друг другу?»¹²⁶. Далее автор иронично напоминает о Моцарте, который писал, что все французы – ослы, а все француженки – шлюхи, и, тем не менее не вызвал на себя гнева оскорбленных французских патриотов¹²⁷.

Чемберлен, рассуждая о язвительных выпадах пожилого Вагнера против Франции, резонно заметил: «это не была борьба против Франции, но борьба против заимствования французских концепций Германией, или, иначе говоря, против иноземного влияния на страну, которая была для него своей»¹²⁸. К тому же, добавляет автор не следует забывать о том, какую позицию Вагнер занимал по отношению к искусству, сливавшемуся с Индустрией. А Франция, которую видел Вагнер – Франция времен Скриба и Меербера - была царством золотого тельца и искусства-индустрии.

Конечно, с нашей стороны было бы непростительной ошибкой приписывать стремление преувеличить вину Вагнера только посредственным исследователям. Эта вина была очевидной и для специалистов, авторитет и репутация которых была безупречной. Такой крупный вагнерист, как Мартин Грегор-Деллин, сам бывший немцем (что особенно важно) выступал против любых попыток

¹²⁵ Shaw George Bernard. The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring. – <http://gutenberg.net>

¹²⁶ Verdun Paul. Les ennemis de Wagner. – Paris. 1887. P. 17-18

¹²⁷ Там же. P. 19

¹²⁸ Chamberlain Houston Stewart. Richard Wagner et le Genie francais\\ Revue des deux mondes. Tome 136. Paris. 1896. P. 444-445

защиты вагнеровского памфлета и поиска в нем иного смысла, кроме откровенно шовинистического. Он считал, что «минимизировать здесь вину Вагнера это со стороны биографа – серьезная ошибка, ставящая под сомнение его профессионализм»¹²⁹.

Но, вместе с тем, мы не имеем права забывать о том, что отношение Вагнера к событиям франко-прусской войны – это чрезвычайно сложный психологический феномен! Тот же Грегор-Деллин со ссылкой на записи Козимы Вагнер свидетельствует: «Вагнер надеялся, что Париж, эта «блудница мира», будет сожжен. Пожар Парижа будет для всего мира «символом освобождения от всякого зла»... Вагнер желал, чтобы Париж был подвергнут бомбардировке, и отвергал любое перемирие...». Но! – «когда он узнал, что военные пели «Wacht am Rhein», он пожелал победы французам. «Мы слишком низко пали!» - воскликнул он... И далее: «Если бы разумный француз видел это, с какой мягкой иронией он взглянул бы на нашу немецкую родину, которая отправляется на войну с такой мелодией!» И Козима добавляет: «От этой мысли в глазах Вагнера показались слезы»¹³⁰.

Многие исследователи полагают, что нападки Вагнера на Францию – эхо серьезных личных переживаний, связанных с холодным приемом его сочинений французской публикой, с интригами и злопыхательством. В самом деле, незаинтересованные свидетели подтверждают: и недоброжелательность, и интриги, и заговоры, и беспредел клакеров имели место. По поводу беспорядков, устроенных недругами Вагнера во время скандально известной постановки его «Тангейзера» в Париже, очевидец писал: «Злоба была столь явной, что жертва была бы изувечена, или оскорблена, если бы наиболее дикие из этой толпы получили бы к нему доступ»¹³¹.

Несомненно, что патриотично настроенный гений, видя эту оскорбительную для себя мышиную возню, организованную представителями французской публики, не мог, хотя бы подсознательно, не стремиться противопоставить ей мифологему непревзойдённого культурного и политического величия своей собственной нации. Публикуя текст «Кольца Нибелунга», Вагнер подчеркивает, что постановка его сочинения позволит немецкой

¹²⁹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 626

¹³⁰ Там же. P. 630-631

¹³¹ House Edward H. Wagner and Tannhauser in Paris, 1861 \ \ New England Magazine. Vol. 4. Issue 4. 1891. P. 426

нации «возглавить хоровод европейских народов», будет способствовать созданию подлинно немецкого музыкального искусства, могущего противопоставить себя итальянскому или французскому оперному шаблону, который «грубо оскорбляет немецкое чувство, как в музыке, так и в драме». Более того готовя постановку этого наиболее универсалистского по проблематике из всех своих сочинений, Вагнер обращается не к универсальному сообществу деятелей искусства, а к «немецкому князю», надеясь на то, что последний «положит начало предприятию, которое окажет не поддающееся учету влияние на немецкий художественный вкус, на развитие немецкого художественного гения, на образование подлинного, а не мнимого национального духа; себе же обеспечит непреходящую славу»¹³².

Да и само обращение Вагнера у нордической мифологии проистекало из того же источника. «Языческие северные мифы служили нескольким целям в операх Вагнера. Прежде всего, они давали немцам националистическую идентичность. Не следует считать простым совпадением, что Вагнер написал и закончил «Кольцо...» в то же время как Бисмарк изо всех сил старался объединить Германию, и даровать ей единоплеменные. Во-вторых, Вагнер развивал социализм, который в двадцатом столетии проявится двояко: в национал-социализме и международном социализме»¹³³.

«Германизм» или патриотизм?

Итак, «германизм»? И да, и нет!

Нельзя забывать о том, что вагнеровское убеждение о превосходстве немецкого искусства, помимо прочего, питалось ярким впечатлением раннего детства: знакомством с гениальным Вебером, который, как известно, жил мечтой о созидании великой национальной музыки и преодолении итальянских шаблонов. Сила воздействия Вебера на маленького Вагнера была такова, что по ее воздействию он быстро возненавидел все итальянское, и даже в операх великого Моцарта итальянский текст стал раздражать его¹³⁴.

¹³² Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо Нибелунга». \ Richard Wagner. Статьи и материалы. - М, 1974. С. 35

¹³³ Birzer Bradley J. "Both rings were round, and there the resemblance eases": Tolkien, Wagner, Nationalism, and modernity \ ISI Conference on "Modernist and Mist Dwellers" – Washington, 2001. P. 3

¹³⁴ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 50

Детское раздражение ко всему итальянскому немедленно приняло, как мы видим, по-детски же крайнюю форму. Эти детские крайности Вагнер, конечно, с возрастом преодолел, научившись ясно различать хорошее и дурное в итальянской музыкальной традиции. Очевидно, что композитор навсегда впитал в себя ненависть к тому, что мы и сами обычно называем «итальянщиной». Но к тому, что в итальянском музыкальном наследии было достойным поклонения, великий немец всегда относился соответствующим образом. Так во время встречи с Россини, по свидетельству очевидца, Вагнер говорил с маэстро с глубоким уважением, и расточал искренние похвалы его музыке¹³⁵.

В связи с отношением Вагнера к итальянцам, вспомним его вторую оперу «Запрет любви». В этом раннем, во многом ещё несовершенном и не вполне «вагнеровском» по музыке сочинении любопытно то, что все положительные герои – итальянцы, жизнерадостные жители Палермо. Единственным же отрицательным героем Вагнер (этот «националист»!) сделал глупого временного правителя Фридриха – немца (!), запретившего горожанам веселиться и влюбляться под страхом смертной казни¹³⁶.

Промежуточный вывод, который касается пока только вагнеровских нападков на оперные традиции других стран, может быть таков: Вагнер, скорее, был убежден в неприемлемости иностранных традиций для немецкой оперной сцены, чем отрицал вовсе художественную ценность иностранной музыки.

Независимо от того, о чём именно с восторженностью говорил Вагнер – о немецком ли искусстве, или о немецкой государственности, необходимо всегда иметь в виду важную особенность этой патриотической патетики.

На мой взгляд, был абсолютно прав Чемберлен, который подчеркнул, что, восхваляя Германию, Вагнер имел в виду не реальную страну, которую он, ввиду долгого пребывания в эмиграции, как раз в годы становления своих идей, практически не видел и не знал, но Германию идеальную, созданную его воображением, которая не имела ничего общего с политической реальностью, с Бисмарком и Империей.¹³⁷ Что же до реального

¹³⁵ Мишотт Э. Визит Рихарда Вагнера к Россини. - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

¹³⁶ Опера была написана по мотивам комедии Шекспира «Мера за меру».

¹³⁷ Chamberlain Houston Stewart. Richard Wagner et le Genie francais\\ Revue des deux mondes. Tome 136. Paris. 1896. P. 446

положения германской политики и германского искусства, то они никогда не удостоивались вагнеровской похвалы.

Сам Вагнер, похоже, отлично сознавал эту особенность своей патриотической позиции. Не зря в одной из работ он подчеркивал: «Этот патриотизм... свободен от какого-либо политического оттенка... Политическая Германия не была для меня более привлекательной, чем, скажем, политическая Франция»¹³⁸. От себя мы могли бы добавить, что и политическая Франция, или другая страна в её политической ипостаси, была для Вагнера не более ненавистной, чем политическая Германия. Подробности отношения Вагнера к политическому началу человеческого существования мы рассмотрим позже. Однако уже сейчас надо отметить, что его нелюбовь к «политическому государству» носила самый, что ни на есть универсалистский характер, и никакие соображения национального, или патриотического толка не могли бы его заставить предпочесть одно «политическое государство» другому.

Более того, горячий патриотизм Вагнера никогда не делал его незрячим, когда речь шла о недостатках народа и страны. В другом письме Вагнера мы читаем потрясающие строки: «Бог да простит меня, но все, что я вижу в Германии – это скудоумие, дурное воспитание, претенциозность и высокомерие... У нас нет Родины! Если я немец, то потому, что Германия живет во мне»¹³⁹. Нельзя не заметить того, насколько эти строки самого Вагнера служат подтверждением наблюдению Чемберлена о любви композитора к «воображаемой Германии», в пику тому, что происходило в Германии реальной.

И это негативное отношение к действительности распространялось Вагнером не только на сферу политической Германии, но и на сферу реалий немецкого искусства, принципиальный идеал которого он так часто превозносил. В одной статье, написанной, практически, по тому же поводу, Вагнер с уважением отзывается об итальянских и французских исполнителях своих сочинений, направляя свою иронию уже против соотечественников: «Таков уж немец: как только дело коснется искусства и особенно театра, его прославленные солидность и серьезность почему-то изменяют ему. Вы взываете к его чувству чести – он смущенно улыбаются: ведь, в конце концов, честь здесь не

¹³⁸ Wagner Richard. A Communication to my Friends \\\ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895. P. 310

¹³⁹ Письмо Листу. Сентябрь 1860. Цит. по: Strahan Derek. Was Wagner Jewish? An old question newly revisited. – <http://AustralianClassicalMusic.com>

при чем. Обратитесь к его здравому смыслу, докажите ему как дважды два четыре, что в нашем театре позорнейшим образом расточают не только художественные, но и вложенные в игру денежные богатства – он улыбнется лукаво и скажет, что это никого не касается»¹⁴⁰.

Таким образом, получается, что пресловутая неограниченность вагнеровского национализма – всё же миф. Вагнер – патриот, влюблённый в то чем может стать его нация, а не слепо поклоняющийся тому, что она есть. Объявлять же, безо всяких оговорок и уточнений шовинизмом вагнеровское стремление оградить культуру своей нации от того, что представлялось ему дурным в культуре других народов – это тоже величайшая несправедливость. «Негодовать по поводу того, что Вагнер – немецкий музыкант – пришел к выводу о неприемлемости в Германии итальянских, или французских драматических форм, это столь же глупо, как негодовать из-за того, что Вагнер – немецкий поэт – не употребляет в своих стихах правил французской, или итальянской грамматики»¹⁴¹.

Эту ограниченность вагнеровского германизма в своё время очень тонко почувствовал Анри Лиштанберже – автор классического уже труда «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель». В этой работе он, помимо прочего, писал: «Вагнер призывал безразлично всех людей отречься от эгоистической воли к жизни, принять участие в великом деле человеческого возрождения. Он как можно более далек от той мысли, чтобы объективный ум и художественное беспристрастие были исключительным достоинством одной нации или одной расы. «Кичливый» француз и «интересант» еврей могут достичь этого вполне также хорошо, как и немец, и при одних и тех же условиях: достаточно, чтобы тот и другой отказались от своего индивидуального и национального эгоизма. В Байрейте нет ни немцев, ни французов, ни евреев, а только – человеческие существа, все равные в служении идеалу. Вот

¹⁴⁰ Вагнер Р. Послесловие по поводу обстоятельств, в которых создавалось торжественное сценическое представление «Кольцо Нибелунга» – вплоть до того момента, как был опубликован его текст \ \ Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М, 1974. С. 38

¹⁴¹ Brinn'gaubast Louis-Pilate (Ajax). De la methode a suivre pour consulter avec fruit cette traduction et cette edition \ \ Richard Wagner. La Tetralogie de l'Anneau du Nibelung. Paris. 1894. P. 58

верное выражение мысли Вагнера, и понимаемая таким образом, она может быть... одобрена всеми»¹⁴².

Уже упоминавшиеся нами братья Бонье (которые, что особенно важно, были младшими современниками Вагнера) также отмечали, что вагнеровский германизм всегда стремился к универсалистскому уклону. В их блестящем критическом анализе «Парсифаля» мы встречаем такую характеристику: «Вагнер ставил немецкую расу выше всех прочих рас, полагая, что ее искусство совершенствует всех, кто его изучает и ассимилирует, что человеку, способному понять и принять его, оно дарует несравненное артистическое совершенство. Но из чего можно заключить, что, заботясь о совершенствовании способностей уха и глаза, Вагнер имеет в виду исключительно немецкие зрение и слух? Мы считаем бесспорным, что при всей германской направленности, искусство Вагнера было равно адресовано всему человечеству, и предполагало всеобщее восприятие»¹⁴³.

Словно вторя им, почти на столетие позже, Грегор-Деллин предпочитал видеть в политической мысли Вагнера «вечный поиск «немецкой природы», очень национальное определение которой, тем не менее, всегда стремится к космополитизму...»¹⁴⁴. Он же справедливо замечал, что национальные идеи Вагнера всегда, в конечном счете, сводились «к формуле немецкого театра, который представлял бы дух нации»¹⁴⁵. Это тем более верно, что именно в части своей национальной проблематики, вагнеровская политика практически растворялась в эстетических проблемах.

Универсализм Вагнера

Мы имели возможность заметить, что идеалистический патриотизм Вагнера очень редко, в действительности, приобретает форму крайнего и безоговорочного германизма. Обычно его национальная позиция оказывается неотделимой от преклонения перед наднациональными ценностями. И желаемый триумф немецкого духа предполагает у него не духовное подавление остальной части человечества, а его качественный духовный рост «под руководством» немецкого художественного гения. Это

¹⁴² Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 377

¹⁴³ Bonnier Charles et Pierre. Parsifal \ \ Revue wagnerienne. Tome 3. Paris. 1887-1888. P. 48

¹⁴⁴ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 160

¹⁴⁵ Там же. P 195

чрезвычайно напоминает, в каком то смысле, позицию Гегеля, который будущее человечества, окончательное раскрытие идеи политической свободы связывал с деятельностью «германских народов», подразумевая под этим не политическое господство германцев, а особую их историческую миссию, состоящую в том, чтобы, раскрыв идею тотальной политической свободы в себе и для себя, указать человечеству верный путь во имя человечества в целом¹⁴⁶. В этом, заметим, состоит принципиальное различие между национальной позицией Гегеля и Вагнера, с одной стороны, и национальной позицией их «последователей» в Третьем Рейхе.

Эта универсалистская позиция, касающаяся и политики и искусства, с предельной четкостью была выражена Вагнером уже в его относительно ранних работах и, в частности – в знаменитой статье «Искусство и революция». «Проблема, которую мы имеем перед собой, несоизмеримо более сложна, чем та, которая была уже некогда разрешена, - писал он, - Если произведение искусства греков воплощало собой дух великой нации, то произведение искусства будущего должно заключать в себе дух всего свободного человечества вне всяких национальных границ: национальный характер может быть для него лишь украшением, привлекательной чертой, индивидуальным проявлением общего, но не препятствием»¹⁴⁷.

Не менее четкое свое выражение универсализм Вагнера находит и в брошюре «Произведение искусства будущего», где он, например, пишет: «в истории развития человечества четко выступают два основных момента: родовой, национальный и сверхнациональный, универсальный. Если вторая тенденция получит свое завершение в будущем, то первая тенденция нашла свое завершение в прошлом. У нас есть все основания восхищаться тем, до каких пределов смог развиваться человек по почти непосредственным влиянием природы, бессознательно подчиняясь ей в соответствии с происхождением, языковой общностью, однородностью климата и природных условий своей общей родины... Перед каким явлением мы останавливаемся с чувством большего стыда за бессилие нашего легковесного искусства, чем перед искусством греков?... Мы должны превратить искусство древних греков в искусство всех людей, отделить его от тех условий,

¹⁴⁶ Гегель. Г. Философия права – М., 1990. С. 376 - 378

¹⁴⁷ Вагнер Р. Искусство и революция \\\ Избранные работы. - М, 1978. С. 129

благодаря которым оно было только древнегреческим, а не общечеловеческим искусством...»¹⁴⁸.

В построении этой «идеальной формы искусства», которая будет не национально ограниченной, а напротив близкой и доступной любому народу, важнейшую роль играет музыка. Вагнер подчеркивает: «если в литературе... свойству общепонятности мешает различие европейских языков, то музыке, этому всем людям одинаково понятному языку, дана великая сила, переводя язык понятий на язык чувств, приобщить всех людей к самому сокровенному художественному видению...»¹⁴⁹. Нам кажется весьма важным, что проблема построения «идеальной формы искусства», решение которой у Вагнера следует рассматривать как обязательное предварительное условие для решения вопроса об идеальной форме организации будущего общественного устройства, разрешается именно через призму музыкального языка, как наиболее универсального, общепонятного, и, если хотите, общечеловеческого. Сам по себе, такой алгоритм решения глобальных проблем человечества исключает любую националистическую узость. Этот способ постановки проблемы является по самому своему существу универсалистским. И только незнанием подобных аспектов вагнеровской идеологии следует объяснять ту дерзость, которую позволяют себе некоторые исследователи, приписывающие Вагнеру примитивный национализм на основании некоторых его эмоциональных высказываний, не имеющих концептуального характера.

Более того, несправедливо отождествление Вагнера с именно примитивными националистами, хотя бы потому, что сам он как раз всегда выступал противником примитивизма во всём, и в том числе в том, что касается сферы национального самосознания. В «Опере и драме» Вагнер специально подчеркивает несостоятельность примитивных представлений о «национальном направлении», причем – не только в художественном творчестве: «В искусстве, как и в политике, это направление включает в себе ту отличительную черту, что лежащее в его основе заблуждение в первоначальной своей бессознательности показалось соблазнительно красивым, впоследствии же в своем эгоистическом упрямстве проявилось с отвратительным безобразием. Оно было хорошо до тех пор, пока в нем, хотя и робко, пробивался дух свободы; теперь оно

¹⁴⁸ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 159-161

¹⁴⁹ Вагнер Р. Музыка будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 501

отвратительно, ибо дух свободы в действительности разбил его и оно искусственно поддерживается только подлым эгоизмом»¹⁵⁰. Далее в той же работе мы находим у Вагнера противопоставление начала «национального», как начала особенного и «народного» как начала универсального.

«Великие тевтонские оперы»?

Сказанное выше должно убедить читателя в том, насколько несправедливой была злая ирония Карла Поппера, с которой он окрестил музыкальные драмы Вагнера «великими тевтонскими операми». Беспочвенность этой иронии очевидна. В каком смысле мы вообще бы могли отнести к вагнеровским шедеврам слово «тевтонские»? Если мы употребляем этот термин в его самом широком толковании, как «немецкие», или «пруссские», то подмеченная нами выше ограниченность вагнеровского германизма закрывает для этого любые возможности. Если ещё общенемецкое начало может быть хоть как-то прослежено в его творчестве, то ничего общего с тем, что мы называем «пруссачеством» ни в политической мысли, ни в политической деятельности, ни в творчестве Вагнера не было. Хотя бы потому, что его активность была всегда связана с Саксонией и с Баварией, но никак не с Пруссией. Если во всём вагнеровском творчестве мы и найдём хоть что-нибудь более-менее «пруссское», то это только упомянутый нами памфлет «Капитуляция», появившийся в результате эмоциональной реакции на результаты франко-пруссской войны. Да и в нём мы встречаем не столько восхваление прусской победы, сколько карикатурное отображение закономерности французского поражения. Что же касается музыкальных драм Вагнера, в них подобная тематика, в принципе, не имела места.

Если же мы, произнося слово «тевтонские», делаем аллюзию на известный рыцарский орден, то и тут мы не найдем никаких корректных параллелей. Ничто в вагнеровском творчестве даже не намекает на вооружённую нетерпимость, на крестовые походы и прочие проявления национально-религиозной ограниченности. Единственный образ рыцарского ордена появляется у Вагнера только дважды: в «Лоэнгрине» и в «Парсифале». Но в обоих случаях, это не рыцари-агрессоры, а романтические хранители Святого Грааля. Причём в «Парсифале», несмотря на романтическое любование пламенными хранителями святыни, Вагнер всё же клеймит их келейную ограниченность, позволяя стать героем,

¹⁵⁰ Вагнер Р. Опера и драма \ \ Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы. – М., 2001. С. 457

победителем зла простецу Парсифалю. Мог ли Вагнер, который, как мы увидим позже, был принципиальным противником любого насильственного человеческого объединения, искренне сочувствовать духу и деянию рыцарских орденов? Напротив, сама поэзия рыцарства, в её примитивном «тевтонском» звучании была для него поводом для иронии. Как иначе мы объясним эту издевательскую фразу композитора: «...трагедия, поставленная невежественными ремесленниками из «Сна в летнюю ночь», предвосхищает нынешний пафос наших мрачных певцов немецко-рыцарской доблести»¹⁵¹?

Если уж мы повели речь о музыкальной драме, и вообще о музыке Вагнера, то пора сказать и о ее общечеловеческом характере, вполне соответствующем универсализму вагнеровской идеологии. Согласно Лосеву, Вагнера «интересует то, что можно назвать общечеловеческим характером музыки. Это, конечно, не мешает пользоваться теми или другими национальными сюжетами. Но они должны трактоваться, по Вагнеру, в духе общечеловеческой проблематики»¹⁵². В другой статье Лосев выражается не менее определенно: «Герои «Кольца Нибелунга» Вагнера есть национальные немецкие герои. Но... на общегерманской национальной основе он превратил их в общечеловеческих героев, а именно – героев гибнущей культуры и героев индивидуалистической неправды перед лицом объективно развивающейся действительности – и космической и исторической»¹⁵³.

Если нам будет позволено вновь обратиться к действительно авторитетному мнению, то нельзя не пройти мимо одного очень важного и точного замечания великого Томаса Манна – немецкого гения, который своими глазами узрел всю мерзость националистической истерии в ту эпоху, одним из предтеч которой теперь порой пытаются представить Вагнера. И Манн тоже явно не склонен преувеличивать национализм Вагнера. «Совершенно недопустимо, - пишет он, - истолковывать националистические жесты и обращения Вагнера в современном смысле – в том смысле, который они имели бы сегодня. Это значит фальсифицировать их и злоупотреблять ими, пятнать их романтическую чистоту. Идея

¹⁵¹ Вагнер Р. Об актерах и певцах \\\ Избранные работы. - М, 1978. С. 606

¹⁵² Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера \\\ Вагнер Р. Избранные работы. - М., 1978. С. 31

¹⁵³ Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем \\\ Вопросы эстетики, выпуск 8. - М, 1968. С. 192

национального объединения в ту пору, когда Вагнер включил ее... в свое творчество... пребывала в героической, исторически оправданной стадии своего существования, была прекрасна, жизненна, подлинно необходима, проникнута поэзией и разумом, имела ценность для будущего... Говоря о противоречивости натуры Вагнера, о сложном сплетении в ней противоположностей, нельзя не коснуться в нем того великого сочетания, сплетения в нем немецкого и всемирного, которое является неотъемлемой чертой этой натуры, абсолютно неповторимой ее особенностью, дающей пищу для размышлений... Искусство [Вагнера] - глубоко, мощно, неоспоримо немецкое искусство... При всем том оно доступно всему миру, отвечает запросам всего мира в такой степени, в какой еще никогда не отвечало немецкое искусство столь высокого разряда... Искусство Вагнера являет нам самоотображение и самокритику немецкого духа... оно способно даже у самого тупого иностранца возбудить интерес ко всему немецкому... В этом заключается его национализм, но национализм этот до такой степени насыщен европейской артистичностью, что совершенно не поддается какому-либо упрощению, иначе говоря – опошлению»¹⁵⁴. Эти мысли великого немецкого литератора для нас тем более интересны, что они были высказаны как раз в 1933 году, когда уже наметилась тенденция нацистского искажения вагнеровского творчества. Сам Манн в той же работе свидетельствовал: «в наши дни басы с целью произвести, кроме музыкального, еще и патриотическое впечатление, тенденциозно подают прямо в партер стихи о «немецком мече», или же веские, суммирующие всю оперу заключительные слова «Мейстерзингеров»: «Пускай падет союз имперский весь, - немецкий дух в искусстве будет жив». Такого рода «трактовки» вагнеровских драм Манн емко охарактеризовал: «Это демагогия»¹⁵⁵.

Даже такие ярые противники Вагнера, как Макс Нордау, честно признавали, что националистические трактовки его произведений искусственны. Шовинисты, и близкие к ним круги, считал Нордау, «ошибочно приписали музыке Вагнера, эмоции, порожденные их собственным самодовольством»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера \ \ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961. С. 163-169

¹⁵⁵ Там же. С. 164

¹⁵⁶ Nordau Max. The Richard Wagner Cult. – London. 1895. P. 212

Гитлеровское официальное искусство, которому мы многим «обязаны» в том, что касается всякого рода недоразумений в понимании истинного смысла вагнеровского творчества, не создало каких-либо принципиальных новшеств в искажении вагнеровских драм. Оно лишь обобщило и довело до логического конца те искажения, которые наметились еще в кайзеровской Германии. Брат Томаса Манна – Генрих Манн в своем романе «Верноподданный», написанном ещё до восшествия Гитлера на вершину политического олимпа – в то время когда будущий фюрер был известен, бо большей части, как лидер провалившегося «пивного путча» (причём действие романа происходит еще в 1890-х годах) - с гениальным остроумием описывает «патриотическое исполнение» «Лоэнгрина» и те чувства, которое оно вызывает у плебея-националиста Дидериха:

«Внимание Дидериха... привлекал сидевший под дубом король, как видно выдающаяся личность... То, что король изрекал, радовало сердце националиста: «Империи честь повсюду хранить: восток ли то будет иль запад». Bravo! Всякий раз, как он пел слово «германский», он вскидывал вверх правую руку, а музыка, в свою очередь, подкрепляла этот жест. Да и вообще сочно подчеркивала все, что следовало... Дидерих начал всматриваться в лица латников, и ему уже повсюду чувствовались новотевтонцы¹⁵⁷. Они обзавелись брюшками и бородами и, памятуя свое суровое время, оделись в жесть... Вообще Дидерих пришел к заключению, что в этой опере сразу чувствуешь себя в родной стихии. Щиты и мечи, много бряцающей жести, монархический образ мыслей, победные клики, высоко поднятые стяги, да еще и знаменитый немецкий дуб: так и подмывает самому выйти на сцену!...

...Толстяк Делич объявил проспавшимся после пиршества рыцарям и латникам, что по милости божьей, у них теперь новый повелитель. Еще вчера они верой и правдой служили Тельрамунду, а сегодня они уже верноподданные Лоэнгрина и служат ему верой и правдой. Они не разрешали себе иметь собственное мнение и проглатывали любой законопроект.

- Рейхстаг мы еще тоже согнем в бараний рог, - пообещал Дидерих.

Однако, когда Ортруда захотела вступить в собор раньше Эльзы, Густа возмутилась:

- Какое она имеет право, это меня всегда злит. Ведь у нее ни кола ни двора и вообще...

¹⁵⁷ В романе – выкормыши националистической студенческой корпорации

- Еврейское нахальство, - пробормотал Дидерих. Впрочем он не мог не признать, что Лоэнгрин, мягко выражаясь, неосторожен, как он может предоставить Эльзе решение – открыть ли ему свое имя... Женщинам нельзя так доверяться. Да и к чему? Ведь латникам излишне доказывать, что он, Лоэнгрин,... чист и незапятнан, ибо их националистический образ мыслей выше всяких подозрений...

...Это полностью подтвердилось в следующей сцене. Дуб, знамена, все атрибуты национализма были снова налицо, прозвучали слова: «Немецкий край, немецкий меч, за них готов костями я лечь». «Браво!»...

- Вот искусство, которое нам нужно! – воскликнул Дидерих. – Истинно немецкое искусство!

В этой опере, как ему кажется, и текст и музыка отвечают всем требованиям национализма. Протест здесь приравнивается к преступлению, все устоявшееся, все узаконенное блестяще воспевается, родовитость и божья милость вознесены на недостижимую высоту, а народ - хор, всегда заставаемый событиями врасплох, - покорно бьется с врагами своих властелинов... И музыка в этой опере тоже полна мужественного обаяния, она героична, хоть и пышна, она проникнута верноподданническими чувствами даже в минуту страсти. Кто устоит перед ней? Тысяча представлений этой оперы, и не останется ни одного немца, который не стал бы националистом. Дидерих высказал эту мысль вслух.

- Театр – тоже оружие. Даже процесс по делу об оскорблении величества вряд ли успешнее пробудит бюргера от спячки, чем такая опера... Перед автором «Лоэнгрин» я преклоняюсь.

Он предложил послать Вагнеру поздравительную телеграмму. Густа объяснила ему, что – увы! – это никак невозможно...»¹⁵⁸.

Проблема режиссуры, портящей восприятие общечеловеческого начала в драмах Вагнера это достояние не только Германии времён, описываемых в романе Генриха Манна, и времён гитлеровского правления. Она, к сожалению, существовала прежде, и существует теперь.

Оперная режиссура вообще бывает слишком грубой, когда речь идёт о воплощении на сцене национального начала. Особенно это заметно у посредственных оперных режиссёров (которых, увы! большинство). Попытка показать Испанию в «Кармен» Бизе обычно сводится к «конфетному» испанскому колориту, над которым искренне посмеялись бы сами испанцы. Между тем вся эта мишура

¹⁵⁸ Манн Г. Верноподданный \\\ Учитель Гнус. Верноподданный. Новеллы. – М., 1971. С. 464-470

оказалась бы совершенно излишней, если бы режиссёры помнили о том, что речь идёт о человеческой драме, а не о романе цыганки и испанского солдата. Тогда «Кармен» звучала бы убедительно даже без декораций, а весь испанский колорит передавался бы только музыкой Бизе. Такие же проблемы встречается на оперных сценах, и, в особенности – провинциальных – «Мадам Баттерфляй» Пучинни. Уж очень кондитеры от оперной режиссуры стараются показать Японию и трагедию молодой японки, сошедшейся с «янки»! И это опять же вместо того, чтобы просто поставить трагедию наивной и горячо влюблённой девушки, связавшей свою жизнь с негодяем. Я уже не говорю о «тонущих в кокошниках» постановках русских опер!

Досталось и Вагнеру. Многие режиссёры, не понимая общечеловеческого характера его сюжетов, всячески смаковали немецкое начало, или обаяние германской мифологии, причем делалось это со значительной долей безвкусицы. Еще о русских дореволюционных постановках Бенуа с негодованием писал: «Разве не ужас эти “пивные бочки” с подвешенными бородами и с рогатыми шлемами на головах? И это должно представлять Зигмунда, Гундинга, Гунтера! Разве этот клоун с рыжим вихром на голове может сойти за бога огня Логе? Разве этих полногрудых с перетянутыми талиями и с выпяченными бедрами дам можно принять за Фрейю, Зиглинду, Брунгильду, за дочерей Рейна?»¹⁵⁹.

Что же касается постановок времен Третьего Рейха, то они, по существу, продолжили эту печально знаменитую традицию. А. Гозенпуд верно подметил по этому поводу: «... «Кольцо Нибелунга» и другие оперы Вагнера, не шедшие в Байрейте и для него не предназначавшиеся, были поставлены вдовой композитора Козимой Вагнер, которая отнюдь не обладала гением мужа. «Байрейтский стиль», принятый за образец театрами Европы в конце XIX - начале XX века, во многом оказался чужд автору «Кольца Нибелунга». Р. Вагнер стремился и в сценической постановке тетралогии раскрыть общечеловеческое содержание мифа, отнюдь не придавая ему чисто «нордический» характер. Напротив, в последующих байрейтских и не только байрейтских, постановках главенствовал воинствующий «германский дух». Отсюда рогатые шлемы, панцири на героинях и героях, людях и богах, копыя, мечи, непрерывное бряцание оружием, властные жесты, поступь, напоминавшая маршировку. Не случайно наиболее проницательные современники указывали на то, что Байрейт постепенно утрачивал свое художественное значение,

¹⁵⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. - М., 1980. С. 593

что его сценический стиль... все далее и далее уходил от Вагнера»¹⁶⁰.

Важно, при этом, иметь в виду, что определенный вклад в подчеркивание «нордического» характера вагнеровских сочинений внес русский театр. Именно уже упомянутый нами великий театральный художник А Бенуа, готовя декорации к постановке «Кольца Нибелунга» в 1903 году, «стремясь отойти от трафаретной псевдоромантической красоты и помпезности декораций байрейтского образца, впал в другую крайность. Вневременной и вненациональной условности театральных пейзажей он противопоставил реальные картины северной природы...»¹⁶¹. Причём влияние концепции Бенуа на общеевропейскую традицию оказалось весьма значительным¹⁶².

Другое дело, что если в русском театре искажение смысла вагнеровских творений происходило в силу их искреннего недопонимания, то в Третьем Рейхе искажения приобрели целенаправленный характер. Нордический шаблон постановки вагнеровских опер нравился Гитлеру, и старательно охранялся в угоду фюреру госпожой Винифред Вагнер, за деятельность которой ее великий свекор, конечно, не несет никакой ответственности, хотя бы по той простой причине, что он никогда не был с ней знаком. Во многом, благодаря её усилиям, «антикапиталистическая направленность тетралогии подменялась «идеей» противопоставления и борьбы представителей «высшей расы» – богов и героев – с нибелунгами, олицетворявшими низшую расу»¹⁶³.

Ошибочность национал-социалистических трактовок Вагнера была очевидна для многих современников. Знаменательно, что в первые годы существования Третьего Рейха, советские исследователи не перекладывали на Вагнера вину его

¹⁶⁰ Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л., 1990. С. 185-186

¹⁶¹ Там же. С. 230

¹⁶² Сегодня уже многие забыли о том, какую роль в вагнеровском исполнении сыграл русский театр. В своё время меня просто возмутило, когда в одном из своих телевизионных интервью по поводу новой вагнеровской постановки главный дирижёр Большого Театра Александр Ведерников, на вопрос, зачем нужно было приглашать иностранного режиссёра, отрезал: «Кому нужен доморощенный отечественный Вагнер?». Просто удивительно, что человек, занимающий такой пост, кажется, просто не в курсе того, что означал наш «доморощённый отечественный Вагнер» для истории европейских постановок вагнеровских музыкальных драм!

¹⁶³ Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л., 1990. С. 278

ангажированных интерпретаторов, а доказывали отличие подлинной вагнеровской идеологии от всякого рода сомнительных её трактовок. В этом ключе совершенно определенно выразил свою позицию Луначарский: «великий автор «Нибелунгова кольца» в высшей степени имеет мало общего с официальной Германией и ее империализмом... Вагнер несколько раз заявил, что артисты не имеют родины. Почти всю жизнь он прожил вне Германии, частью как эмигрант, частью как добровольный изгнанник, бежавший от «плоскости и сухости немецкого общества»¹⁶⁴.

Нельзя забывать и о том, что травля музыки Вагнера в странах антигерманской коалиции во время *обеих* мировых войн носила столь же яркий характер дегенеративной националистической ограниченности, как и ее обожествление в Третьем Рейхе, о чем подробно говорил тот же Луначарский в статье «Вагнер и Французы».

Не менее своеобразна была и полемика, разыгрывавшаяся время от времени во Франции после франко-прусской войны и вплоть до Первой мировой. Противники Вагнера не находили ничего лучшего, чем доказывать неуместность ставить в Париже «Лоэнгина» следующим образом: «Нельзя забывать, что город, который финансирует постановки – это Париж – тот самый Париж, который пережил жестокую осаду, голод и бомбардировки, Париж, разрушенный пруссаками!»¹⁶⁵.

Когда же постановка всё-таки состоялась, то во время спектакля ложно настроенные патриоты орали в театре: «Долой Вагнера! Долой оскорбителя Франции!». Это были те самые молодчики, которые накануне, в гнев от того, что их усилия по срыву спектакля не увенчались успехом, сорвали у немецкого посольства флаг и растоптали его¹⁶⁶.

Эта примитивная истерия, к сожалению, так и не стала достоянием прошлого. На наш взгляд, на том же интеллектуальном уровне находятся и все нынешние запреты на исполнение музыки Вагнера в Израиле. Необходимо давно понять: сам Вагнер не виновен в том, что его музыка звучала в концлагерях. Он не виноват в том, что его любил Гитлер! Он не виноват в том, что упрощались и опошлялись его идеи! Вагнер мог бы сказать о национал

¹⁶⁴ Луначарский А.В. Вагнер и французы \\\ О музыке и музыкальном театре. Т.1. – М.,1981. С. 191-192

¹⁶⁵ Gille Phillippe. La question Lohengrin \\\ Revue wagnerienne. Tome 2. Paris. 1886-1887. P. 34-35

¹⁶⁶ Verdun Paul. Les ennemis de Wagner. – Paris. 1887. P. 16

социалистах то же, что сказал о них Освальд Шпенглер (ещё один из предполагаемых «предтеч»!): «Если посадить обезьяну за рояль играть Бетховена, она лишь разобьёт клавиши и разорвёт ноты. Они не поняли идей – для этого нужны мозги... Они их растоптали, поругали, опорочили, умалили до хулиганских фраз»¹⁶⁷. Следует помнить, что формула: «Вагнера любили нацисты» неверна. Вагнера любили миллионы европейцев, и, конечно, миллионы немцев, среди которых – увы! – были и нацисты. Вагнера любили еврейские музыканты, которых всегда много было в немецких оркестрах. Наконец, вспомним о том, что Вагнер любили и многие из тех, кому было суждено трагически окончить свои дни в концентрационных лагерях под звуки его музыки. Пора, наконец, прекратить практику истерического снобизма. Или, если уже невозможно её прекратить, почему бы не довести её до логического конца? Тогда, запретим в Израиле производство пива «Маккаби», потому что Гитлер любил пиво! Запретим продажу книг, потому что Гитлер написал книгу!...

Впрочем здесь нельзя не отметить, что искажения подлинного смысла вагнеровских произведений происходили не только в нацистской Германии, но и в Советском Союзе. Так, например, о советских традициях постановки «Нюрнбергских Майстерзингеров», Э. Махрова пишет: «Авторы советских постановок предпочитают видеть в вагнеровском творении "пропаганду живого самодеятельного искусства и злую насмешку над косным формализмом". Лишь народ является судьей художника, считают постановщики оперы в Большом театре (1929), и только эта идея делает произведение приемлемым для советских слушателей. А создатели спектакля в Ленинградском Малом оперном театре для того, чтобы "очистить оперу от всех элементов любования минувшей эпохой, столь милой сердцу оперных консерваторов", и вовсе переделывают либретто оперы, нимало не заботясь о единстве текстовых и музыкальных образов»¹⁶⁸.

Говоря о том, что в творчестве Вагнера доминировало, в конечном счёте, универсальное начало, нельзя конечно игнорировать тот факт, что национальный дух в нём тоже присутствовал. «Рихард Вагнер в основе своей и в высшей степени человек своей земли и своей расы. Немец, он создавал немецкие по

¹⁶⁷ Цит. по: Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу \ \ Освальд Шпенглер. Закат Европы. Т.1 – М., 1998. С. 114.

¹⁶⁸ Махрова Э. Русская культура: с Вагнером, или без него? - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

изобретательности, по стилю и по вкусу произведения... В нем воистину воплощен немецкий гений»¹⁶⁹.

Иначе и быть не могло. Иначе и не бывает. Даже те деятели культуры, которые всячески подчёркивали свой космополитизм, всегда были плотью от плоти своей национальной культуры. Но при этом глубоко заблуждаются те, кто всякое проявление национального начала в творчестве Вагнера готов принимать за проявление национализма. Вагнер – немецкий музыкант и с этим ничего не поделаешь. Поэтому вполне нормальным было его обращение к старинным национальным музыкальным традициям. Подобно тому, как русские композиторы – современники Вагнера, опираясь на народное песенное творчество, смогли вырвать национальное академическое искусство из тисков иностранных канонов, и тем самым положили начало его самобытному развитию, Вагнер нашел опору в мелодике немецкого протестантского хора, непосредственно связанного с живым народным песенным творчеством¹⁷⁰. Это позволило ему в гораздо большей степени выразить национальное начало в целом ряде своих сочинений, чем это удалось, скажем, Бетховену, или Шуберту, которые были все еще связаны общеевропейскими канонами классицизма. Однако яркое выражение национального начала в искусстве это еще не национализм. В конце концов, мы не считаем националистом ни Глинку, опрокинувшего французские и итальянские музыкальные шаблоны, ни Бородина, ни Мусоргского. Хотя при этом несомненно, что если бы политическая история России в двадцатом столетии повторила германский путь, то русские нацисты наверняка подняли бы на щит классиков национальной оперы, подобно тому, как немецкие нацисты сделали идол из Вагнера. Более того, для артиста, стремящегося к выражению в своем творчестве великих идей, совершенно естественно стремление в первую очередь донести эти идеи до своих соотечественников. При этом опять же вполне естественно выражение этих идей с помощью привычных национальных сюжетов, поскольку, хотя бы и чисто внешнее обращение к иноземным сюжетам, или персонажам создает серьезный риск того, что внешняя экзотика отвлечет слушателя от глубинного смысла произведения. Примером такой стратегической ошибки являются «Мадам Баттерфляй» и «Турандот» Джакомо

¹⁶⁹ Fourcaud. Wagnerisme \\\ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886. P. 6.

¹⁷⁰ См. об этом: Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли народно-национальных традиций в творчестве композитора \\\ Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М., 1974. С. 106

Пуччини. В обеих операх, если над ними вдобавок поработали «кондитеры от режиссуры», внимание зрителя, по меньшей мере, на треть отвлечено на «дальневосточный» колорит, что затрудняет восприятие вполне универсальной проблематики.

При этом следует заметить, что Вагнер всегда оказывается гораздо дальше от национальных первоисточников, чем те же русские классики. По «Садко» Римского-Корсакова можно вполне изучить содержание былины. По «Князю Игорю» Бородина можно получить достаточно адекватное представление о «Слове о полку Игореве». Но горе тому, кто станет изучать германскую мифологию по «Кольцу Нибелунга»! Зигфрид Вагнера бесконечно далек не только от искаженного куртуазным налетом Зигфрида из «Песни о Нибелунгах», но и от обаятельнейшего в своей первобытности Сигурда из «Старшей Эдды». Миме далек от Регина, Логе – от Локи и пр¹⁷¹. Желаящие сравнить вагнеровскую версию мифа с исходной могут убедиться это, взяв в руки любой хороший русский перевод соответствующих эпосов¹⁷². Также мало общего между историческим Риенци – тираном и демагогом и вагнеровским Риенци – пламенным борцом за свободу, между историческим маргиналом Тангейзером и вагнеровским Тангейзером – романтическим бунтарем. Причем удаление сюжета как от исторической достоверности, так и от народного первоисточника происходит у Вагнера всегда именно ввиду приближения сюжета к общечеловеческой проблематике, не увязанной ни с пространственными, ни с временными ограничениями.

Эту особенность творчества Вагнера отмечал в свое время русский композитор А. Серов – один из самых больших знатоков и, несомненно – самый горячий его апологет в среде русских дореволюционных композиторов. Серов, что немаловажно, был единственным русским композитором, чье знакомство с Вагнером было не «шапочным», и о котором сам Вагнер вспоминал в своих мемуарах как о замечательном человеке (не говоря, впрочем, не слова о его композиторских достоинствах). В одной из своих статей Серов пишет: «Для нас, русских (и только для нас), есть одно произведение, которое почти подходит под такое же идеальное

¹⁷¹ Великолепный анализ мифологических источников, использованных Вагнером, а также сравнение вагнеровской эпопеи с ними, читатель может найти в работе: Barthelemy Edmond. Des cycles germaniques et scandinaves dans la Tetralogie de Richard Wagner \ Richard Wagner. La Tetralogie de l'Anneau du Nibelung. Paris. 1894

¹⁷² Например, мы могли бы порекомендовать академическое издание: Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М., 1975

равновесие трех искусств в одном (т.е. – такое же, как в вагнеровском «Тангейзере» – Н.К.), это опера Глинки «Жизнь за царя». Но, во-первых, в ней «картинность» немного скудновата, во-вторых есть «наросты» из прежней оперной эпохи..., в-третьих «исключительность» сюжета и неразрывного с ним местного колорита всегда будет мешать этой опере занять первостепенное место в общеевропейском репертуаре»¹⁷³. Далее Серов делает вывод о том, что глинкинская опера имеет прежде всего ценность для национальной культуры, в то время как значение сочинений Вагнера является общечеловеческим.

Конечно, к высказываниям Серова о Вагнере необходимо относиться с некоторой долей осторожности. В своем горячем вагнерианстве (которое, кстати, послужило причиной его почти полного разрыва практически со всей музыкальной элитой тогдашней России) он порой доходил до крайней необъективности в отношении других великих творцов. Однако, по существу, данная мысль Серова правильна и дальнейшая история музыкального театра доказала ее справедливость. Нам уже давно пора перестать обвинять в малой популярности на Западе большинства шедевров русской оперы исключительно «невежество» и «консерватизм» западных музыкантов и слушателей. Нужно честно признать, что подчеркнутое смакование некоторыми нашими классиками русского колорита зачастую делают их изумительные по вдохновению сочинения откровенно экзотическими и потому адекватно не воспринимаемыми «иностранным слухом». Что до Вагнера, то его музыка никогда и ни в какой стране не воспринимается слушателями как «немецкая экзотика».

Ради объективности необходимо привести и точку зрения, высказанную представителем другого – антивагнерианского – лагеря (хотя она и представляется мне не менее преувеличенной и несправедливой). Стасов по этому же поводу писал: «Рихард Вагнер – настоящий немецкий славянофил по музыке, и вот в чем всего больше объясняется его успех во всех слоях германского населения. Этим людям не столько важна его музыка, сколько узко-патриотическое, близоруко национальное направление опер его; им дороги всегда его сюжеты из старых немецких сказок и легенд, сколько бы там ни было вздора и ничтожностей. И они твердо веруют, что и музыка его точь-в-точь столь же хороша, драгоценна и национальна, как и самые либретто»¹⁷⁴.

¹⁷³ Цит по: Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л., 1990. С. 35

¹⁷⁴ Цит по: Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л., 1990. С. 41

Но ведь прав, тысячу раз прав был великий русский писатель, когда сказал: «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»¹⁷⁵! Стасов же, говоря о Вагнере, явно путает национальность с описанием национальных костюмов, что делает его оценку не вполне справедливой.

Наконец, рассуждая о данном вопросе, необходимо заметить, что далеко не общепризнанным является и тот факт, что сама по себе музыка Вагнера носит ярко выраженный национальный характер. Например, находясь еще под свежим впечатлением от премьеры «Кольца Нибелунга», Ларош писал: «Соотечественники /Вагнера – Н.К./ увлеклись национальным характером, столь ловко приданным торжеству: германские боги, германский герой Зигфрид, германский король Бургундии, германские стихи..., германские певцы, германский оркестр, германский съезд со всех гонцов, наконец - ... германский император в ложе... Я с намерением выпустил одно звено в цепи: германская музыка. Не могу сказать, чтоб музыка Вагнера была более германская, чем музыка Вебера, Маршнера, Шумана, Мендельсона, скорее наоборот, так как Вагнер всегда был под сильным влиянием Мейербера, а Мейербер не то космополит, не то парижанин. Так, оркестровка Вагнера совсем не немецкая, а парижская – отчасти мейерберовская, отчасти – берлиозовская»¹⁷⁶.

Солидарен с Ларошем был и французский искусствовед Пьер Лассер, который видел в искусстве Вагнера не столько произведение немецкого духа, сколько явление, венчающее развитие европейского романтизма в целом – конечный продукт, в котором четко видны общеевропейские корни.¹⁷⁷

Да и не случайно, по поводу поздней вагнеровской музыки у Ницше раздалось его знаменитое: «Что тут немецкого?»¹⁷⁸. Ницше

¹⁷⁵ Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине \\\ Собрание сочинений в шести томах. Том 6. – М., 1953. С. 34

¹⁷⁶ Ларош Г. Русские и западные газеты о Байрейте и «Нибелунгах» \\\ Избранные статьи. Выпуск 3. – Л., 1976. С. 211

¹⁷⁷ Lasserre Pierre. Des romantiques a nous. – Paris. 1927. P. 188

¹⁷⁸ Ницше Фридрих. По ту сторону добра и зла \\\ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996. С. 378

ведь был одним из первых, кто осознал космополитический характер вагнеровского творчества. «Пусть немецкие друзья Рихарда Вагнера поразмыслят наедине, - писал он, - представляет ли собою вагнеровское искусство нечто исключительно немецкое, или не служит ли, напротив, его отличительной чертой то, что оно вытекает из сверхнемецких источников и инстинктов...»¹⁷⁹. Ницше, осознавая вагнеровский космополитизм, в связи с этим негодовал по поводу попыток превращения Вагнера в икону для националистов, которые, как мы помним, начали осуществляться ещё в девятнадцатом веке: «Что случилось? – Вагнера перевели на немецкий язык! Вагнерианец стал господином над Вагнером! Немецкое искусство! немецкий маэстро! немецкое пиво!.. Мы, знающие слишком хорошо, к каким утончённым артистам, к какому космополитизму вкуса обращается искусство Вагнера, мы были вне себя, найдя Вагнера, увешанного немецкими «добродетелями»¹⁸⁰. И это пишет ещё один немецкий гений, которому, наряду с Вагнером поверхностные исследователи приписывают сомнительную честь быть одним из основных предтеч национал-социализма!

Вагнер, что немаловажно, и сам никогда не разделял того примитивного национализма в музыке, согласно которому один только национальный характер произведения означает его художественную ценность. В своих воспоминаниях он с откровенной иронией упоминает о высказывании Фердинанда Гиллера об опере Маршнера «Адольф Нассауский»: «Пусть говорят, что хотят – главная ценность новой вещи в том, что автор ее – немец, что сама опера – немецкая»¹⁸¹. Никогда сам Вагнер не опускался, как мы знаем, до того, чтобы видеть главную ценность художественного произведения в национальности его автора и национальном характере выбранного сюжета.

Антисемитизм Вагнера

Мы надеемся, что читатель, памятуя, о каком многогранном гении нам приходится говорить, и как у нашего персонажа тесно переплетались политические и эстетические проблемы, простит автору то, сколько внимания было до сих пор уделено проблеме национального начала в искусстве. Конечно, национальная проблема у Вагнера, не ограничивается только областью искусства. И тут

¹⁷⁹ Там же. С. 377.

¹⁸⁰ Ницше Фридрих. Эссе Homo \ \ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996. С. 737

¹⁸¹ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 358

многое заставляет нас опять-таки затронуть болезненные вопросы германского империализма и антисемитизма. Тем более что для Вагнера обе темы порой оказывались нераздельными. Одной из черт (причём черт не всегда конструктивных в своём практическом приложении), собственно, немецкой психологии он считал желание жить в сильном национальном государстве. «Немецкая поэзия, немецкая музыка, немецкая философия, - писал он, - сейчас уважаются и почитаются всеми нациями в мире, но в своей тоске по «немецкой славе» немец, как правило, ни о чем другом так не мечтает, как о восстановлении Священной Римской Империи, и эта мысль внушает даже самому уравновешенному немцу... жажду господства и тоску по верховенству над другими нациями. Он забывает, каким вредным для германских народов в свое время оказалось такое понимание Римской Империи»¹⁸². В чем же состоит, согласно Вагнеру, соотношение эстетического и политического начал применительно к немецкой нации? Никогда не отказываясь от мечты о великой политической организации, немцы были способны сохранить «гений» своей нации в искусстве, пока эта самая политическая организация испытывала глубочайший кризис. То, что оказалось невозможным делом для политиков, смог реализовать в своем творчестве великий Бах. «Он – история сокровенной жизни немецкого духа в то ужасное столетие, когда полностью исчез немецкий народ». Вагнер даже предполагает, что только благодаря Баху немецкий дух на пути своего возрождения смог породить те самые поэзию, музыку и философию, которые пользуются всемирным уважением¹⁸³. Задача правителей Германии - взять в свои руки сохранение «немецкого духа». Не будет смысла в спасении нации, если дух будет потерян. Для выполнения этой задачи, нужно прекратить заимствовать французские формы демократии, ограничить «еврейские» спекуляции, прекратить превращать проблему национального духа в словоблудие¹⁸⁴. Таким образом, политическая проблематика оказывается у Вагнера тесно связанной с национальным вопросом, а последний неотделим у него от антисемитизма.

Поэтому очевидно, что в чём-то, мысли Вагнера по национальному и расовому вопросам, конечно, предвосхищают

¹⁸² Wagner Richard. What is German? \ Art and Politics. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 4. 1895. P. 154-155

¹⁸³ Там же. P. 162-163

¹⁸⁴ Там же. P. 166

гитлеризм. Вагнер, испытавший некоторое влияние трудов Гобино, задолго до Гитлера полагал, что одной из причин вырождения белой расы было ее смешение с прочими расами. Теодор Адорно, не без основания, отмечал, что принцип неравенства рас был одним из ведущих принципов драматургии «Кольца Нибелунга»¹⁸⁵. Действительно, одна из пружин конфликта – деление персонажей на расы: боги, великаны, люди, нибелунги. Не чужд ему был и «арийский» идеал. Не без огорчения мы вынуждены констатировать и антисемитизм Вагнера. «Одна чужестранная раса, в особенности, представляет опасность исключительной важности для белой расы: это – раса еврейская. «Еврейская опасность», указанная Вагнером в 1850 г. в его известной брошюре «Иудаизм в музыке», до последних дней его жизни не переставала тревожить его ум»¹⁸⁶. Вагнер констатирует опасные последствия вторжения «еврейского духа» в европейскую цивилизацию. В этой части вагнеризм, некоторым образом предвосхищает гитлеровскую тираду: «еврейского искусства никогда не было на свете и нет и теперь;... два главных вида искусства – архитектура и музыка – решительно ничем не обязаны евреям. Подвиги евреев в области искусства сводятся только к сомнительным «усовершенствованиям» чужих произведений, либо к прямым плагиатам. Но это и значит, что евреям не хватает, прежде всего, тех важнейших дарований, без которых нет культурно одаренной и творческой расы. Еврей умеет только подражать чужому искусству, а точнее будет сказать – искажать его... В культурном отношении евреи ведут борьбу против государства тем, что вносят разложение в сферу искусства, литературы, театра, извращают здоровые вкусы, разрушают все правильные понятия о красивом, возвышенном, благородном и хорошем, внушают людям свои низменные идеалы»¹⁸⁷. Однако этим сходство ограничивается. Вагнер не призывает к уничтожению еврейства (как это сделает в свое время Гитлер). Лиштанберже, в отличие от многих исследователей, оказался способным увидеть главное в этой части вагнеровских рассуждений: Вагнер находит мистическое решение проблемы. Добровольная жертва Христа – не только дверь душевного спасения, но и дверь очищения крови. Обряд святого причастия очищает испорченную чужеродным влиянием кровь европейца.

¹⁸⁵ Adorno Teodor W. Essai sur Wagner. – Gallimard. 1993. P. 27

¹⁸⁶ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 389

¹⁸⁷ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 255, 273

Говоря о «двери очищения крови», Лиштанберже, конечно, имеет в виду статью Вагнера «Героизм и Христианство». Однако, точности ради, следует заметить, что там речь идет не об очищении, собственно, еврейской крови, а о преодолении результатов смешения более развитых рас с менее развитыми вообще¹⁸⁸.

Что же касается главного антисемитского труда Вагнера – «Иудаизм в музыке» - то и здесь не следует примитивизировать вагнеровских идей. Авторы одного из интернетовских сайтов (а представленный на нём анализ совершенно адекватно отражает тенденцию поверхностного восприятия вагнеровской мысли) выделяют семь базовых положений этой брошюры:

1. Евреи повсюду ненавистны.
2. Иудаизм порочен в своей основе, как религия ненависти.
3. Еврейские композиторы подобны червям, пожирающим тело искусства.
4. Евреи враждебны к европейской цивилизации.
5. Еврей управляет миром через деньги.
6. Культурный еврей – самый бессердечный из всех людей.
7. Евреи должны скитаться подобно Агасферу»¹⁸⁹.

И тем самым, и культурный, и политический смысл антисемитизма Вагнера при таком подходе упрощается и опошляется. Для того чтобы понять подлинный смысл этих положений, необходимо исследовать внутреннюю логику этого вагнеровского труда.

Обратимся к первоисточнику. Прежде всего, Вагнер констатирует, что неприязнь, которую многие испытывают по отношению к евреям – факт, который бессмысленно отрицать¹⁹⁰. Он подчеркивает, что эта неприязнь редко доходит до прямого столкновения, и даже признает, что враждебность иудаизма в отношении христианства производна от враждебности христианства к иудеям. Далее он подвергает сомнению ценность современного движения за освобождение евреев, говоря, что это движение проистекает не из симпатии к евреям (которых европейцы, по существу, мало понимают), а из общих либеральных принципов. На самом деле, считает он, вовсе не евреи, завоевавшие значительную власть в финансовой сфере – ведущей жизненной сфере

¹⁸⁸ Wagner Richard. Hero-dom and Christendom \\\ Religion and Art. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 6. 1897

¹⁸⁹ Wasn't Wagner anti-semitic? – <http://WagnerGeneralFAQ.com>

¹⁹⁰ Wagner Richard. Judaism in Music \\\ The Theatre. Richard Wagner's Prose Works. Vol.3 1894. P. 79

капиталистического общества - сегодня не нуждаются в освобождении. Напротив, европейская цивилизация нуждается в освобождении от этого финансового господства, которое опасно в том числе и для культуры, поскольку страдания и вдохновение деятелей искусства «евреи превращают в художественный базар»¹⁹¹. Еврей – считает Вагнер, - чужд европейцу. Он не имеет ничего общего с европейскими эстетическими идеалами. Например, смешным бы показалось, если бы в европейском театре, еврею была бы отведена роль героя, или любовника. Более того, по природе своей еврей совершенно неспособен к любому виду артистического самовыражения¹⁹². Они не могут органично влиться в культуру стран своего проживания, поскольку в основе любой культуры лежит язык. Но, для евреев любой из европейских языков, как бы хорошо они им не владели – язык иностранный. «Первое, что представляется нашему уху весьма диковинным и неприятным в еврейской манере говорить – это звуки, производимые голосом еврея, весь этот скрежет, писк, и гнусавое сопение. Добавьте к этому использование слов, в некотором смысле, чуждых нашему национальному языку, произвольное искажение структуры наших предложений – и такая манера говорить сразу приобретет характер невыносимо смешанной болтовни». Вагнера раздражает и еврейская манера больше узнавать от собеседника, чем раскрываться самим¹⁹³. Далее логика Вагнера очень проста. Если еврей неспособен нормально выразить свои чувства в речи на «чужом» языке, это значит, что еще менее он способен выразить их в пении. Вагнер подчеркивает, что евреи никак не проявили себя ни в пластическом искусстве, ни в архитектуре, ни в живописи. Остается проанализировать их роль в сфере сочинения музыки. Тут выясняется, что еврей, неспособный к выражению чувств ни речью, ни пением, тем не менее, оказался способным кое-чего достичь в инструментальной музыке, в музыкальном сочинительстве и привлечь широкое внимание публики. Как это возможно? Оказывается, благодаря все тому же финансовому влиянию! Современный образованный еврей не удовлетворяется простым ростовщичеством. В сферу своих материальных интересов он хочет включить и искусство¹⁹⁴. Естественно, он выбирает музыку, как

¹⁹¹ Там же. Р. 82

¹⁹² Там же. Р. 83-84

¹⁹³ Там же. Р. 85

¹⁹⁴ Там же. Р. 88

искусство, которому достаточно легко обучиться вне зависимости от владения языком. Но, беда в том, что, поскольку у самих евреев традиции музицирования ограничиваются примитивным – по мнению Вагнера – синагогальным пением, а глубокое проникновение в чуждые им национальные истоки европейской музыки невозможно, то евреям остается только заимствовать внешние формы европейской музыки, причем в меру своего примитивного «синагогального» мышления. Поэтому творчество евреев-композиторов отличается поверхностностью. Оно сконцентрировано на исключительно внешней эффектности¹⁹⁵. Далее, пройдясь, в этой связи, по Мендельсону и Мейерберу, Вагнер признает художественный талант Генриха Гейне, при этом, оговариваясь, что он расцвел благодаря его искреннему отречению от иудейской традиции. Вывод – еврей должен отказаться от себя, перестать быть евреем, и тогда он станет одним из нас. В противном случае для него единственный способ избавиться от проклятия – последовать примеру вечно странствующего Агасфера¹⁹⁶.

Антисемитизм Вагнера проявлялся и в чисто физиологической неприязни к евреям. Его рассуждения о еврейской манере говорить и вести себя очень напоминают то, что позже писал по этому поводу Гитлер. Тот же Адорно тонко подметил, что антисемитизм светится и в чертах отрицательных персонажей музыкальных драм Вагнера: «Альберих – узурпатор, невидимый и тайный эксплуататор; Миме¹⁹⁷, вечно пожимающий плечами, суетливый болтун, вероломный без всякой меры; умный, но неспособный к творчеству критик Ганслик-Бекмессер¹⁹⁸, все отталкивающие персонажи произведений Вагнера – это карикатуры на евреев»¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Там же. Р. 91-92

¹⁹⁶ Там же. Р. 100

¹⁹⁷ Миме – нибелунг, младший брат Альбериха. Этот слабый и трусливый карлик вырастил в лесной чаще сироту Зигфрида, с помощью которого надеялся завладеть волшебным кольцом, скованным из Золота Рейна. Попытка чуть было не удалась. По наущению Миме Зигфрид убил великана Фафнера, и карлику оставалось только отравить своего воспитанника. Однако, случайно слизнув с руки кровь поверженного великана, Зигфрид получил способность понимать язык птиц, и был предупрежден о коварном замысле своего воспитателя. Этот неожиданный поворот событий стоил Миме головы.

¹⁹⁸ Бекмессер – отрицательный персонаж «Нюрнбергских мастерзингеров». В корпорации мастеров пения ему поручена должность «счётчика», отмечающего ошибки певцов. Знающий все правила мастерзингерского пения, и умеющий замечать формальные ошибки других, он сам совершенно не способен к творчеству. Большинство биографов полагают, что «прототипом» Бекмессера

Сам Вагнер понимал, что эта брошюра не слишком благоприятствует его репутации. В своей автобиографии он счел необходимым дать некоторые разъяснения, относительно возникновения этой работы. Из его пояснений вытекает, что она явилась попыткой внесения ясности в проблему на фоне бессистемного использования терминов, типа «иудейские мелизмы», или «синагогальная музыка». Вагнер пишет: «Мне хотелось разобрать поглубже вопрос о роли современных евреев в области музыки, об их влиянии на нее и вообще отметить характерные особенности явления в целом... Хотя я и не намерен был отречься от своего авторства, я все-таки счел за лучшее подписать статью псевдонимом. Я не хотел, чтобы вопрос, к которому я относился очень серьезно, обратился в предлог для сведения личных счетов, чтобы истинное значение его ничем не было заслонено. Шум, который произвело появление этой статьи, ужас, который она вызвала, не поддаются описанию. Вся тревога печати, все неслыханные враждебные выходки, которые до сих пор позволяет себе по моему адресу газетная пресса Европы понятны лишь тому, кто, внимательно ознакомившись с моей статьей, вспомнит момент ее появления, вспомнит, что все газеты Европы находятся почти исключительно в руках евреев. Но тот, кто захочет искать причины этой беспощадной ненависти и травли в теоретическом или практическом несочувствии моим взглядам, моим работам по искусству, будет далек от истины»²⁰⁰.

Вагнера чрезвычайно расстраивали обвинения в «средневековой юдофобии», выдвинутые против него в связи с упомянутой статьей²⁰¹. Похоже, что он всерьез полагал, что его принципиальная критика еврейских злоупотреблений не имеет ничего общего с антисемитизмом, как таковым.

Через год после опубликования этой скандальной брошюры, Вагнер писал Листу: «Я очень долго питал злобу на евреев и их махинации, и злоба эта так же неотделима от моей натуры, как

был старый недруг Вагнера критик Ганслик. Это предположение вряд ли может быть подвергнуто сомнению, хотя бы, потому, что в первоначальной редакции либретто «Нюрнбергских мастерзингеров» этот персонаж носил имя «Ганс Ликк».

¹⁹⁹ Adorno Teodor W. Essai sur Wagner. – Gallimard. 1993. P. 23

²⁰⁰ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 547

²⁰¹ Wagner Richard. Some Explanations Concerning “Judaism in Music” \ The Theatre. Richard Wagner’s Prose Works. Vol.3 1894. P. 102

желчь от крови. Величайшее раздражение, вызванное во мне чтением их недостойной пачкотни... должно было, в конце концов, вырваться наружу. Похоже, эта вспышка напугала их, и меня это весьма удовлетворяет, потому что, на самом деле, ничего иного, кроме как напугать их, я не желал»²⁰².

Лиштанберже дает очень глубокую оценку вагнеровского антисемитизма, с которой трудно не согласиться: «Вагнеровскую точку зрения совсем не должно смешивать с точкой зрения большинства антисемитов. В самом деле, для последних еврейский вопрос прежде всего – вопрос экономический: они видят в евреях опасного и мало добросовестного в борьбе за деньги конкурента и стремятся избавиться от него... Напротив, Вагнер упрекает евреев вовсе не за то, что они лучше, чем христиане, применяют на практике жизненную конкуренцию, а за то, что они гораздо сильнее *желают* ее, чем другие народы... Следовательно, он нападает не на евреев, как на индивидуумов, но нападает на *еврейский инстинкт* – разумея под ним то, несомненно, вечно человеческое стремление, которое заставляет человека эгоистично желать для себя материальных благ не ради удовлетворения непосредственных нужд, а ради удовольствия обладать и быть сильным. Вот почему он не приходит, как антисемит, к необходимости крестового похода против иудаизма. Он охотно призывает всех людей соединить свои силы для возрождения – как евреев, так и христиан... Чтобы стать «человеком», еврей должен уничтожить в себе «еврея»; другими словами – нужно, чтобы он смог победить в себе главный инстинкт своей расы»²⁰³. Таким образом, антисемитизм Вагнера не аналогичен антисемитизму Гитлера, хотя бы, потому, что он не принимает формы антигуманизма. Вместе с тем он, всё же остаётся антисемитизмом, причём очень многогранным в своих истоках и проявлениях. Грегор-Деллин по этому поводу высказался совершенно ясно: «Антисемитизм Вагнера требует глубокого изучения, поскольку он сочетал в опасной псевдо-идеологии личные, экономические и расистские элементы. Зло – это собственность, собственность – это еврей, следовательно, еврей – корень зла...». Далее, в качестве иллюстрации, приводятся слова самого Вагнера: «Больше не будет немцев. Белокурая немецкая кровь не настолько сильна, чтобы сопротивляться этой щелочи. Мы знаем, как норманны и франки стали французами, а еврейская кровь

²⁰² Письмо Листу от 18 апреля 1851. Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 298

²⁰³ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 395

еще более едкая, чем романская. Я надеюсь только на то, что эти молодчики окажутся достаточно спесивыми для того, чтобы не породниться с нами, и может быть, даже оставят в покое немецкий язык. Да, для того, чтобы остаться немцами, мы готовы будем хоть иврит выучить!...». В этой же работе приводится и довольно резкое высказывание Вагнера по поводу появления евреев на улицах города в день иудейской Пасхи: «Если я однажды стану муниципальным советником, я за это возьмусь! Так задевать народное сознание, демонстрируя свою радость и лучшие наряды, в то время, как мы в скорби!»²⁰⁴. После пожара в Придворном театре в Вене, Вагнер радостно заметил, что во время представления оперы «Натан» должны были сгореть евреи²⁰⁵.

Последнее высказывание Вагнер вызывает у меня лично невеселую ассоциацию: «Я следил за фельетонами после гибели «Титаника». В двух фельетонах об этом говорилось, как о настоящей катастрофе. Один журнал радовался тому, что утонули «жидочки», другой взглянул на события с точки зрения социальной»²⁰⁶.

Далее Грегор-Деллин переходит к анализу причин антисемитской ориентации композитора. Личные мотивы антисемитизма Вагнера, как он считает, прежде всего, связаны с Мендельсоном и Мейербером. Такого рода антисемитизм в отношении успешных евреев Грегор-Деллин считает типичным для людей, лишенных стабильного социального положения, родительской поддержки, самостоятельно прокладывая себе дорогу. Его приступы свойственны самым лояльным людям в период неудач. Одновременно, Вагнер чувствовал искреннее дружеское расположение к тем евреям, которые оказывали ему деятельную поддержку, или, по крайней мере – к тем, с кем ему нечего было делить. Характерно и то, что, питая антипатию к евреям, он одновременно испытывал искреннюю неприязнь к активным антисемитам²⁰⁷.

В этом ключе, правы авторы интернетовской статьи «Политические и расовые идеи Вагнера», указавшие, что «Вагнер никогда не был защитником насилия против евреев, или против

²⁰⁴ Иудейская Пасха (Песах), как известно, в большинстве случаев, совпадает по времени с христианским Великим постом, а часто – и со Страстной неделей.

²⁰⁵ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 751-752

²⁰⁶ Гашек Я. Фельетон \\\ Бравый солдат Швейк в плену. Юмористические рассказы. – М., 1959. С. 261

²⁰⁷ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 751-755

какого-либо другого расового или этнического меньшинства»²⁰⁸. Прав и Г. Галь, охарактеризовавший антисемитизм Вагнера, как «историко-культурный антисемитизм»²⁰⁹.

Что до моей точки зрения, то мне представляется, что антисемитизм Вагнера так заметен только потому, что заметен сам Вагнер. По существу же он не внес ничего нового в европейский антисемитизм девятнадцатого века, бывший тогда обычным явлением. Грегор-Деллин находит его следы даже у Маркса. Более того, этот исследователь видит некоторое сходство между идеями, высказанными Вагнером в «Иудаизме в музыке» и Марксом – в «Еврейском вопросе»²¹⁰.

В конечном счете, не станем забывать о том, что универсальное гуманистическое начало у Вагнера всегда преобладало над его расовыми предрассудками. Тот же Гитлер оказался неспособным к такому сочетанию данных начал. Исключительно важно и то, что, незадолго до своей смерти Вагнер практически отрекся от некоторых из идей, которые его компрометировали. Уже вдумчивые исследователи конца прошлого века избегали поверхностного осуждения Вагнера. Лиштанберже, например, пришел к верному заключению: «Он не более галлофоб, чем антисемит, и равно как он не побуждает к расовой войне, так он и не стремится к поддержанию ненависти народа к народу... Наконец, не нужно забывать, что физиологические и этнографические теории Вагнера, при ближайшем их рассмотрении, имеют лишь второстепенное значение в учении о возрождении...»²¹¹.

От себя добавлю: нельзя не заметить и того, что, даже в период увлечения взглядами Гобино, Вагнер сохранял самостоятельность своей мысли в расовом вопросе. Так в статье «Язычество и христианство» он «вынужден был констатировать, что жизнеспособность благороднейшей расы основана на «порабощении и эксплуатации низших рас», а это привело к созданию «безусловно аморального мира». Вагнер пытался противопоставить этому обстоятельству «обретение всеобщей моральной гармонии» –

²⁰⁸ Wagner's political and racial ideas. – <http://WagnerGeneralFAQ.com>

²⁰⁹ Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \ Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-Дону, 1998. С. 326

²¹⁰ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 299

²¹¹ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 398

причем «морали истинной, а не рассудочной»²¹². Было бы величайшей несправедливостью не заострить на этом внимание. Можно как угодно относиться к самому факту деления мыслителем человеческих рас на высшие и низшие, но признание абсолютно аморальным мира, основанного на порабощении низших рас высшей расой, это не только несходство с гитлеризмом; это – антигитлеризм! Это отрицание того, что составит после смерти Вагнера практическую часть гитлеровского расизма!

Следует, мне кажется, также, принимать во внимание, что антисемитизм, Вагнера, как это указывалось выше, отчасти был связан с личными обидами. Г. Грей по этому поводу пишет: «Мендельсон и Мейербер занимали в Берлине официальные должности, но даже влияние последнего не помогло «Летучему Голландцу», а обращения Вагнера к Мендельсону натолкнулось на стену равнодушия. Лишения, которые Вагнер перенес, пытаясь завоевать себе место под солнцем в Париже и Берлине, лишь усилили его неприязнь к Мендельсону, Мейерберу и другим композиторам-евреям: он считал, что их популярность преграждает путь к признанию его собственного уникального таланта. Вагнера до глубины души возмущал успех, с его точки зрения, второсортной музыки, написанной для увеселения и ради денег. Эта обида, к которой примешивалась и зависть, привела к злобным нападкам на Мейербера, а позднее – к выдвигению оскорбительной для евреев теории: якобы они виноваты во всем, что бездарно в современной музыке»²¹³. Можно, конечно, сказать, что мыслитель в своём творчестве должен быть выше личных обид. Можно упрекать Вагнера в том, что личный негативный опыт он сделал частью идеологии. Однако не следует забывать, что мы имеем дело с мыслителем особого рода. Вагнер – художник, Вагнер – личность с чрезвычайно обострёнными эмоциями. Наконец, Вагнер – романтик, склонный как все романтики к преувеличению пережитого, к мифологизации собственного опыта, как в хорошем, так и в плохом.

Важно, наконец, что Вагнер сам не отождествлял себя с антисемитами. Вернер Вольф приводит любопытный фрагмент из письма композитора Людвигу II, в котором Вагнер пишет королю с нескрываемой досадой: «Не проходит дня, чтобы я не получал нелепых писем. Вегетарианцы, юдофобы, сектанты – все пишут мне и все думают, что я заодно с ними». Далее, сам Вольф приходит к

²¹² Вольф В. К проблеме идейной эволюции Вагнера \ \ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 69

²¹³ Грей Г. Вагнер. – «Урал LTD», 2000. С. 51-52

справедливому выводу: «несмотря на всю половинчатость, ошибочность взглядов Вагнера, а в расовом вопросе – опасность быть объективно полезным нараставшему в стране шовинизму, было бы неверно ставить его на одну доску с «мелкотравчатыми реформаторами». Для Вагнера как художника речь шла о реальном изменении общества в пользу всех угнетенных и эксплуатируемых...»²¹⁴.

По свидетельству Г. Грея, «в 1879 г. он отказался подписать антиеврейскую петицию к рейхстагу, сказав, что «не имеет ничего общего с современным антисемитским движением»²¹⁵.

В связи с антисемитизмом Вагнера часто поднимается и один любопытный вопрос. Это загадка появления на свет самого Вагнера. Существует предположение, что отчим Вагнера – Людвиг Гейер – на самом деле являлся его родным отцом. Полагают также, что Гейер (фамилию которого Вагнер, кстати, носил до пятнадцатилетнего возраста) якобы имел еврейские корни. Во всяком случае, самого Вагнера эта проблема весьма беспокоила²¹⁶.

Эта версия не находит всеобщей поддержки. Так Мартин Грегор-Деллин серьезно сомневался в том, что благородный Людвиг Гейер, до конца жизни Фридриха Вагнера друживший с ним и пользовавшийся его покровительством, мог предать друга. К тому же сходство между Вагнером и Гейером, которое отмечал сам Вагнер, это только предполагаемое доказательство. Ведь портрета Фридриха Вагнера не сохранилось²¹⁷. Может быть, друзья просто были похожи друг на друга? Грегор-Деллин указывает на то, что проблема происхождения Вагнера отягощается тем, что его сводные братья и сестры были похожи на его родных братьев и сестер. Его старший брат, несомненно родившийся от Вагнера-отца, поскольку он родился до знакомства старших Вагнеров с Гейером, был, судя по портрету, поразительно похож на внука Вагнера – Виланда. То есть, налицо несомненная генетическая близость Вагнера и его брата, чье законное происхождение не вызывает сомнений.

Однако даже если Рихард Вагнер в действительности был сыном не Фридриха Вагнера, а Людвиг Гейера, то его тревоги всё

²¹⁴ Вольф В. К проблеме идейной эволюции Вагнера \ \ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 70

²¹⁵ Грей Г. Вагнер. – «Урал LTD», 2000. С. 159

²¹⁶ Подробности читатель может найти в только что упомянутой работе Г. Грея. С. 12-13

²¹⁷ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 20-21

равно были напрасными. Грегор-Деллин (а речь идёт о человеке, который изучил массу документов, касающихся Вагнера) указывает на то, что не существует никаких документальных подтверждений еврейского происхождения Гейера. Наконец, если бы Гейер действительно был евреем, то не следует искать в этом корни вагнеровского антисемитизма хотя бы потому, что Вагнер был искренне привязан к своему отчиму, который без преувеличений заменил ему родного отца. Грегор-Деллин приходит к выводу, что все беспокойства Вагнера по этому поводу происходят только от подсознательной потребности человека потерявшего и отца и отчима в раннем возрасте, знать тайну своего происхождения, и какой либо национальный подтекст здесь вообще ни имел места²¹⁸.

Теперь, как мне кажется, самое время разобраться в самой истории происхождения вагнеровского антисемитизма. Юный Вагнер вряд ли был антисемитом. Его первая влюбленность в этом плане весьма показательна. В пятнадцать лет он горячо влюбляется и предмет его страсти – Леа Давид, дочь еврейского банкира, о которой он грезит до того момента, пока ему не был представлен жених девушки²¹⁹.

Точный момент возникновения вагнеровского антисемитизма – вопрос открытый для исследователей. Грегор-Деллин связывает его с началом магдебургского периода его жизни, когда Вагнер познал нужду, и, конечно, значительная часть осаждавших его кредиторов, могла состоять из евреев-торговцев. По крайней мере, именно тогда в его переписке впервые возникает оборот «еврейский сброд»²²⁰. Конец же этого периода ознаменовался еще одним неприятным впечатлением: Вагнер отправил партитуру своей симфонии в Лейпциг Феликсу Мендельсону. Последний не только не отреагировал на просьбу ее исполнить, но и, похоже, потерял партитуру²²¹.

Однако, относительно вскоре – в период первого пребывания в Париже Вагнер сводит близкое знакомство с евреем-филологом Самуэлем Лером. Позже он охарактеризует эти отношения, как «самую прекрасную дружбу» в своей жизни²²².

²¹⁸ Там же. Р. 33-39

²¹⁹ Там же. Р. 64

²²⁰ Там же. Р. 105

²²¹ Там же. Р. 112

²²² Там же. Р. 138

Уже в зрелом возрасте Вагнер сводит дружбу с Карлом Таузигом. Несмотря на национальность Таузига, «он относился к молодому человеку, как к сыну... Вагнер забыл, что в соответствии с его брошюрой евреи ненавистны и отвратительны»²²³.

Да и сами евреи – коллеги Вагнера – относились к нему с большим уважением. Герман Леви писал своему отцу-раввину: «Вагнер – лучший и благороднейший из людей... Я ежедневно благодарю Бога за счастье быть приближенным к такому человеку. Это самый прекрасный опыт в моей жизни... Вагнер настолько добр ко мне, что это меня трогает...»²²⁴. Обычно евреи не пишут такого об антисемитах!

Из этого следует, что антисемитизм Вагнера не был частью того в его мировоззрении, что он впитал с детства «с молоком матери». Возникновение этого антисемитизма связано с неприятным совпадением в силу которого именно в один из тяжелейших периодов своей жизни он столкнулся с недружественными поступками в отношении него евреев. Причем, подчеркнем ещё раз, этот антисемитизм не стал тотальным. Вагнер продолжал дружить и сотрудничать с евреями на протяжении всей своей жизни. Эту политику в отношении музыкантов еврейского происхождения, как мы помним, будет продолжать и его сын Зигфрид Вагнер.

Мне кажется важным обстоятельством, что антисемитизм не поощрялся и покровителем Вагнера – Людвигом Баварским. В одном из своих писем венценосный ученик и благодетель композитора писал ему: «Это хорошо, возлюбленный друг, что вы не делаете различия между христианами и евреями, когда дело касается вашей высокой и священной работы. Нет ничего более одиозного и неприятного, чем такой антагонизм. Независимо оттого, что наши религии различны, все мы люди, и все мы братья – не так ли?»²²⁵. Причем нельзя не заметить, что король в этом письме не призывает Вагнера не делать различия между евреями и христианами, а хвалит Вагнера за то, что он как раз и не делает этого.

Вообще, с учётом всей этой информации создается устойчивое впечатление, что антисемитизм Вагнера на самом деле никак не проявлялся в его действительных отношениях с окружающими, а

²²³ Там же. Р. 429

²²⁴ Цит. по: Strahan Derek. Was Wagner Jewish? An old question newly revisited. – <http://AustralianClassicalMusic.com>

²²⁵ Цит. по: Strahan Derek. Was Wagner Jewish? An old question newly revisited. – <http://AustralianClassicalMusic.com>

был только элементом позерства и эпатажа в его теоретических сочинениях.

Наконец, когда говорят о теоретических истоках вагнеровского антисемитизма, обычно затрагивают вопрос об имевшем, вроде бы, место серьезном влиянии на композитора трудов Гобино. Некоторые исследователи вообще доходят до утверждения о том, что именно под впечатлением работ Гобино Вагнер стал антисемитом. За этими заявлениями стоит плохое знание вагнеровской биографии, или же упрямое нежелание учитывать в аргументации простую хронологию событий. На мой взгляд, влияние Гобино на Вагнера не следует абсолютизировать. Дело в том, что когда был написан главный труд Гобино «Опыт о неравенстве человеческих рас», Вагнер уже был зрелым человеком, имеющим собственное мировоззрение, и уже успевшим написать подавляющее большинство своих собственных теоретических работ. Более того, сам Вагнер в своей статье «Искусство и климат» отрекается от одного из базовых постулатов научного расизма – от признания определяющего влияния климата и природных условий на творческие способности различных народов. Согласно Вагнеру, искусство доступно человеку на определенной стадии исторического развития - тогда и постольку, когда и поскольку он уже освобождается от фатальной зависимости от климатических условий, когда они становятся частными обстоятельствами его жизни, а не определяют саму человеческую природу. Климат может негативно повлиять на творческие способности народа только в случае, если определяемые им жизненные условия невыносимы, если жизнь сводится к борьбе с природой за существование. В обществе же будущего братство народов будет стоять выше климатических условий той или иной части Земли²²⁶.

Гобино, к тому же – еще не Гитлер. Его расизм это пока еще разновидность цивилизационного учения, а не «руководство к действию». Гобино говорит о разнообразии рас, их особенностей и способностей, и не более того. Он еще не доходит до антигуманизма. Известно, что теория Гобино, также как и концепции Ницше, Гегеля и самого Вагнера, стала одной из жертв национал-социалистической фальсификации и искажения. Между тем, еще вопрос, следует ли считать графа антисемитом! Вряд ли заслуживает этого прозвания человек, в своем основном труде охарактеризовавший евреев как «народ, талантливый во всем, за что он брался, свободный, сильный, мудрый народ, который до того, как

²²⁶ Wagner Richard. Art and Climate \ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895. P. 251-265

с оружием в руках утратил звание независимого, дал миру столько же врачей, сколько и торговцев»²²⁷.

Наконец, чтобы закончить эту часть нашего исследования, вспомним о том, что национальный вопрос, как известно тесно связан с проблематикой внешней политики. Внешнеполитические же идеи Вагнера также не переступают тех границ, которые решился перейти гитлеризм. С одной стороны, Вагнер признает: «Патриот подчиняет себя государству, чтобы возвысить его над другими государствами... Несправедливость и насилие по отношению к другим государствам и народам поэтому всегда были справедливым движущим законом во все времена. Самосохранение все еще предстает здесь как реальная движущая сила... и, таким образом, могущество собственного государства может быть обеспечено лишь бессилием других государств...». Однако тут же Вагнер оговаривается: «Но тем самым открывается дверь для несправедливости и насилия в собственном государстве. Действия, враждебные по отношению к внешнему миру, всегда отражаются на нас самих». Вместе с тем, Вагнер не верил в торжество международного права. Он призывал к реализму, указывая на то, что на фоне прекрасных речей о всеобщей гармонии, европейские государства не спешат распустить свои постоянные армии, и реальная международная жизнь представляется чередованием периодов войны с периодами перемирия²²⁸.

Теперь мы вправе обобщить сказанное выше. Несомненно, национальный вопрос занимает важное место в учении Вагнера. Несомненно также, что его рассуждениям по этому поводу присущи некоторые реакционные черты. Вместе с тем ясно, что реакционность эту не следует преувеличивать. Вагнер, считавший бытие национального начала в искусстве и в политике необходимым условием реализации впоследствии универсального начала, прежде всего, отталкивался от необходимости сохранения культурной идентичности своего народа, в связи с чем считал на определенном историческом этапе культурного развития объективно необходимым ограждение национальной культуры от всего, что бы могло дурно на нее повлиять. При этом он не доходил до примитивной ксенофобии, приветствуя заимствование подлинных культурных и политических достижений других народов. Связывая культурный и политический кризис современного ему общественного состояния с пороками

²²⁷ Гобино Ж. А. Опыт о неравенстве человеческих рас. – М., 2001. С. 66

²²⁸ Wagner Richard. On State and Religion \ Art and Politics. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 4. 1895. P. 17

капиталистического общества, он одновременно преувеличивал значение чужих этносов в построении системы капитализма и индустриализации культуры. Отсюда проистекали шовинизм и антисемитизм Вагнера. Реакционность Вагнера не доходила ни до абсолютизации принципа национального и расового неравенства, ни, тем более – до антигуманизма и милитаризма. Поскольку проблема построения универсального искусства и универсальной человеческой организации будущего в концепции Вагнера имела первичное значение по отношению к проблематике национальной политики и национального искусства, он, допуская определённые крайности в теории, на практике никак не проявлял себя шовинистом, или антисемитом. Поверхностное осуждение вагнеризма, как мне представляется – это такая же эмоциональная крайность, как и те самые неосторожные высказывания нашего героя, которые и привели к возникновению рассматриваемой проблемы. Для верного понимания вагнеровской мысли, для её адекватного объяснения, необходимо воспринимать отдельные положения и высказывания в общем контексте его сложного и многоаспектного учения, и никак иначе! Только этот путь изучения творчества Вагнера может уберечь исследователя от ошибок, искажений и преувеличений.

Развитие человека и развитие человечества

Торжество универсалистского начала в теоретическом творчестве Вагнера было, как нам представляется, неизбежным, поскольку оно было обусловлено его особой, «многослойной» концепцией человеческой общественности. Общественная природа человека, по Вагнеру, проявляется не только в политическом общении и даже не столько нём, сколько в общении эстетическом. Последнее является наиболее естественным. Если Аристотель, трактуя человека как общественное существо, прежде всего, имел в виду потенциального гражданина, то для Вагнера «общественное существо» значит, прежде всего, существо коллективно «эстетствующее». В этом смысле он не только различает, но и противопоставляет «естественное государство» как изначальное, но в месте с тем должное и неизбежное «политическому государству», как вторичному и «низменно необходимому».

Первая форма человеческого общения – родовой союз – была, по мысли Вагнера, сцементирована чувством родства, сознанием общности происхождения. Память об этом родстве хранится в преданиях, обычаях и религии рода. Коллективное эстетическое действие – религиозные обряды – бывшие колыбелью человеческого искусства, давало живое чувство общественности. Эта общественная

роль сохранялась и в более развитых формах искусства: «испытывая потребность сохранить предельно живым и ясным уходящее прошлое, они воплощали свои национальные воспоминания в памятниках искусства, и, прежде всего в наиболее совершенном произведении искусства – в трагедии»²²⁹. Парадокс исторической диалектики состоял в том, что в этом национальном самоутверждении эстетическая общественность одновременно отрицала саму себя в качестве подлинно эстетической. Ограниченность национального начала низвела общественность к политической форме, но этот кризис был одновременным началом движения к возрождению эстетической общественности, которая, освободившись от национальной ограниченности, в будущем неминуемо найдет свое окончательное утверждение в универсальном общечеловеческом начале. «С этого момента, - пишет Вагнер, - гибели греческой религии, разрушения греческого естественного государства и превращения его в политическое государство, распада целостного художественного произведения – трагедии – начинается во всемирной истории человечества новый, безгранично великий этап пути от естественно-родовой национальной общности к чисто человеческой всеобщности. Узы, которые разорвал осознавший себя в эллине совершенный человек, ощущавший по мере пробуждения самосознания их стеснительность, - узы эти теперь должны объединить все человечество. Период, начавшийся с того момента, и продолжающийся до наших дней, представляет собой историю абсолютного духа; концом этого периода будет наступление коммунизма (термин, употребляемый Вагнером как «понятие, противоположное эгоизму» – Н.К.)»²³⁰.

В этой системе взглядов, кстати, проявляется некоторое сходство с идеями Гобино, в трудах которого началом политического общения также объявляется инстинкт сохранения родовой идентичности. Гобино придавал особенную важность тому моменту, когда племя, «поддавшись инстинкту жизнестойкости, придумывает себе законы и начинает играть какую-то роль в этом мире»²³¹.

²²⁹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978. С.221

²³⁰ Там же. С. 222-223

²³¹ Гобино Ж. А. Опыт о неравенстве человеческих рас. – М., 2001. С. 38

Мы видим, что в концепции Вагнера естественное государство сменяется политическим государством, наиболее отвратительной разновидностью которого является государство буржуазное. Этот отвратительный тип государства должен быть, согласно Вагнеру, уничтожен во имя более гармоничных форм человеческого общения. Идея смены буржуазного государства новой организацией духовной общественности – конечно, не изобретение Вагнера. Это один из благороднейших мотивов общественной мысли девятнадцатого века. Да и сама мечта о сокрушении ограниченного буржуазного общества – универсальная мечта интеллигента того времени, в которой социалисты и марксисты вовсе не обладали монополией. Не менее ярко, чем Вагнер, или Маркс, эту идею выражал, например, Ренан: «Когда новейший индивидуализм принесет свои последние плоды, когда измельчавшее, униженное, обессиленное человечество, снова обратится к великим учреждениям и к могучей дисциплине, когда наше жалкое буржуазное общество, - вернее говоря, - наш мир пигмеев, изгнан будет ударами бича героической и идеалистической частью человечества, тогда снова получит свою прежнюю цену общинная жизнь... Главнейший закон современного человеческого общества, эгоизм, перестанет удовлетворять великие души. Исходя из самых противоположных отправных пунктов все они соединятся в один общий союз против пошлости»²³². К слову сказать, эта декларация Ренана очень напоминает вагнеризм. Здесь также подчёркивается тесная связь между капитализмом и крайностями индивидуализма. Здесь – отождествление духа буржуазного государства с пошлостью. Наконец, здесь, как и у Вагнера – надежда на «героическую и идеалистическую» часть человечества, как на силу, которой предстоит однажды сокрушить буржуазный мир. Впрочем, проблема капитализма, революции и общества будущего в вагнеровском творчестве будет подробно рассмотрена нами ниже. Здесь мы коснёмся её только в самых общих чертах, в той степени, в которой она имеет отношение к вагнеровскому политическому и художественному универсализму.

Философия истории Вагнера, как мы видим, предполагает ни что иное, как движение от естественного человека через человека политического к высшей стадии духовного развития – артистическому человеку. Переход к этой высшей стадии может обеспечить, согласно Вагнеру, уже не великий политик, а только великий артист: «там, где государственный человек приходит в отчаяние, где у политика опускаются руки, социалист мучается бесплотными системами, где сам философ может только объяснять,

²³² Ренан Э. Апостолы – Ярославль, 1991. С. 106-107

но не предвещать, ибо все, что предстоит нам, может сказываться только в произвольных явлениях чувственного выражения, которых нельзя себя представить, - там выступает художник, который ясным взором видит образы как они представляются тому стремлению, которое ищет единственной истины – человека!»²³³.

Итак, искусство, приходящее на смену политике, преследует гуманистический идеал – в конечном счете. Однако тут возникает проблема: для реализации такого общественного идеала само искусство должно оставаться гуманным. Относительно же гуманизма вагнеровского творчества никогда не утихали споры.

Шоу видел в нем гуманизм, и воспевание героического человечества: «В «Золоте Рейна», представляется, что на земле еще нет людей. Есть карлики, гиганты, и боги. Опасность состоит в том, что Вы можете прийти к заключению что боги, по меньшей мере, являются более высоким рангом, чем человеческий ранг. Напротив, мир ждет Человека, чтобы избавиться от неловкого и ограниченного правления богов. Однажды поймите это, и аллегория представится достаточно простой. В самом деле, карлики, гиганты, и боги - драматизация трех главных рангов людей: люди находчивые, инстинктивные, хищные, похотливые, жадные; люди терпеливые, работающие, недалекие, почтительные, склоняющиеся перед богатством; и люди интеллектуальные, нравственные, талантливые, изобретательные, которые управляют Государством и Церковью. История показывает нам только один ранг выше, чем наиболее высокий из них всех: а именно, ранг Героев»²³⁴.

Напротив, Пьер Лассер отрицал гуманизм Вагнера. Для доказательства этого он тоже, как и Шоу, обратился к миру вагнеровских героев. Но вывод Лассера оказался неутешителен. Критик написал о действующих лицах вагнеровских драм: «он не смог ни одному из своих персонажей, даже тем, кого он надеялся сотворить наиболее величественными, вдохнуть подлинно благородную душу, воистину чистые помыслы. Его Тетралогия – продукт ложного гуманизма; откровенно говоря, она антипатична и оскорбительна для человечества»²³⁵. Лассер в связи с этим даже сравнивал Вагнера с Мусоргским явно в пользу последнего. Это

²³³ Вагнер Р. Опера и драма \ \ Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы – М., 2001. С. 942

²³⁴ Shaw George Bernard. The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring. – <http://gutenberg.net>

²³⁵ Lasserre Pierre. Des romantiques a nous. – Paris. 1927. P. 157

притом, что сам французский критик никогда не был склонен преуменьшать величие Вагнера, как художника.

Я привел здесь только две иллюстрации полярных точек зрения. Вопрос о гуманизме Вагнера остаётся открытым. Что до моей собственной точки зрения, то мне представляется, что нельзя судить о гуманизме, или антигуманизме Вагнера только на основании анализа его сюжетов и его героев. Для этого следует оценивать его творчество во всех аспектах, не забывая ни о теоретическом наследии, ни о политической деятельности этого человека. Кажется, что было бы величайшей несправедливостью, на основании отдельных только сторон его творчества объявить антигуманистом человека, который мечтал о преодолении бесчеловечной государственной машины, во имя духовного объединения человечества, который мечтал о переходе всего человечества на качественно более высокий интеллектуальный и эстетический уровень, который мечтал сделать искусство достоянием всех, общедоступным и понятным. Не гуманист ли человек, который всегда был способен отказаться на практики от своих национальных антипатий ради общественно полезного дела? Не гуманист ли человек, который не испугался ни баррикад, ни гонений, который поставил крест на своей придворной карьере, став в один ряд с угнетенными во время революции?

Другое дело, конечно, что речь шла зачастую о несбыточных мечтах, которые сам Вагнер не смог во всей их полноте реализовать на практике. Безусловно, можно упрекать Вагнера за абсолютный идеализм его эстетики и политической философии, но этот идеализм был не беспочвенным, и именно этот идеализм определял привлекательность творчества Вагнера в сверхрациональном девятнадцатом веке. Французский учёный Виржилъ Россель совершенно верно заметил: «Вагнер желал, чтобы его творчество венчало реакцию на позитивизм в науке, и реализм, торжествующий в литературе»²³⁶. И уже в одной только этой позиции, которая объединяет Вагнера с другими гуманистами его эпохи, как мне кажется, проявлялась творческая и духовная сила великого немца.

²³⁶ Rossel Virgile. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne. – Paris. 1897. P. 237

КАПИТАЛИЗМ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

*Весь мир властно
наследует смелый,
Золото Рейна
в перстень сковав:
в том перстне – безмерная мощь!...
Тот кто отвергнет
Власть любви,
кто сладких ласк
лишит себя –
лишь тот волшебною силой
из золота перстень скуёт!*

Рихард Вагнер. «Золото Рейна»

Вагнер и Гитлер как критики капитализма

В нашем исследовании мы, разумеется, не можем пройти мимо критики капитализма у Вагнера и у Гитлера, поскольку этот элемент является важным и в той, и в другой идеологии. В конце концов, Гитлер, хоть и «национал-», но все же «-социалист». Вагнера же исследователи, (по крайней мере, имея в виду ранний период его творчества) всегда называли в числе пионеров социалистической мысли XIX века. В одной из своих предсмертных работ – «Путь Рихарда Вагнера» – А. Луначарский подчеркивал: «обо многом он /Вагнер/ думал приблизительно так, как у нас десять-двадцатью годами позднее думал Чернышевский»²³⁷. Да и не случайно, что на пороге смерти, догадываясь о ее приближении, один из крупнейших деятелей большевистской революции отдал свои иссякающие силы делу создания этюда именно о Вагнере!

Вагнер – один из мыслителей и, разумеется, деятелей культуры XIX века, осуждавших капитализм. При беглом взгляде в этом осуждении, прежде всего, бросается в глаза неприятие им эксплуатации пролетариата, которую он рассматривает как причину интеллектуальной деградации трудящихся. Вагнер сам писал по этому поводу: «Такова судьба раба Индустрии; наши современные фабрики являют нам жалкую картину самой глубокой деградации человека: труд непрерывный, убивающий душу и тело, без любви, без радости, часто даже почти без цели... Раб и сейчас не свободен,

²³⁷ Луначарский А.В. Путь Рихарда Вагнера \ \ В мире музыки. Статьи и речи. – М., 1971. С. 405

но свободный человек стал рабом»²³⁸. Обращает на себя внимание то, что Гитлер, говоря о тяжелой судьбе пролетариата в буржуазном обществе, также большое значение придает проблеме деградации личности в результате тяжелого однообразного труда. Но при этом Гитлер гораздо большее внимание придает физической деградации, видя в ней один из симптомов физического вырождения нации вообще, под тяжким гнетом еврейского капитала.

Может создаться впечатление, будто Вагнера и Гитлера объединяет ненависть к буржуазным устоям. Здесь, впрочем, не все так просто. Антибуржуазная позиция Гитлера – это, скорее поза. Это народническая уловка. Но при этом, конечно, можно поверить в искренность Гитлера, читая его патетические рассуждения о жалкой доле немецких рабочих. В этом разделе «Mein Kampf», в целом даже недурно написанном с литературной точки зрения, конечно, чувствуется неподдельное сочувствие угнетенным. Любопытно, что эти наблюдения Гитлера действительно во многом схожи с тем описанием положения пролетариата, которое изложил в своих поздних политических работах Вагнер. Последний возмущался тем, что пролетариат, «создает все полезное, чтобы извлечь для себя наименьшую для себя пользу».

По поводу интереса Вагнера к жизни пролетариата, немецкий исследователь В. Вольф указывал: «Насколько серьезно он (т.е. – Вагнер – Н.К.) был озабочен этой проблемой, явствует из письма Людвигу II от 25 августа 1879 года. Узнав, что на одном большом заводе уволили стариков-рабочих, лишив их всяких средств существования, Вагнер тотчас задумался над тем, не сможет ли он помочь им своими концертами. Он успокоился лишь тогда, когда в пользу уволенных были приняты иные меры»²³⁹.

Одновременно мы видим, что Вагнер питал отвращение к репрессивному аппарату капиталистического общества даже в тех случаях, когда репрессии направлялись против представителей угнетенного класса вполне справедливо. Другой немецкий исследователь – Мартин Грегор-Деллин свидетельствует об эпизоде, относящемся к пребыванию Вагнера в Риге: «Однажды в Риге была похищена одежда Мины²⁴⁰. Обескураженная служанка Лизхен немедленно разоблачила своего поклонника. Полиция поставила

²³⁸ Вагнер Р. Искусство и революция \ \ Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы – М., 2001. С. 687-688

²³⁹ Вольф В. К проблеме идейной эволюции Вагнера \ \ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 69

²⁴⁰ Имеется в виду Мина Планер – первая жена Вагнера

Вагнера в известность, что, если стоимость похищенного превышает 100 рублей, обвиняемый будет сослан в Сибирь. Вагнер обозначил столь низкую стоимость, насколько это было возможно, однако ему не удалось спасти этого человека, поскольку тот оказался рецидивистом. Вагнеру довелось увидеть его в цепях и обритым наголо при отправке в Сибирь. Он был ужасно впечатлен и дал себе слово, никогда больше никого не разоблачать»²⁴¹.

Однако справедливость требует, чтобы, говоря о критике Вагнером капитализма, мы помнили: в течение определенного времени (в 50-е годы) он, подобно тому, как позже это станет делать Гитлер, отождествлял капитализм со всевластием еврейского капитала. Но, при этом, подобно Гитлеру, он, мечтая об антикапиталистической революции, меньше всего имел в виду революцию экономическую, как это ни кажется парадоксальным нам, воспитанным, в своё время, на марксовской теории революции.

Однако внешнее сходство – это не более чем внешнее сходство, и факт остается фактом: Гитлер и по воспитанию и по образу мыслей все же сам всегда был типичным выражением ограниченного буржуа. Несмотря на стремление к эстетической неординарности своего политического действия, он никогда не достигал вершин подлинного эстетизма, да и не мог их достичь. Слишком ограниченным был его интеллектуальный багаж, слишком узок был и его художественный кругозор.

Всегда следует иметь в виду, говоря о различии между вагнеризмом и гитлеризмом, что гитлеровская концепция революции была неотделима от принципиального антиинтеллектуализма, и в теории и на практике. В вагнеровском же плане великого преобразования мира интеллектуалам, деятелям искусства отводится чуть ли не решающая роль. Его антибуржуазный настрой – это сознательная позиция подлинного аристократа духа. Сложное и изумительно богатое художественное мышление Вагнера действительно было несовместимо с буржуазной пошлостью. Политическая действительность раздражала его, главным образом, не потому, что для него было отвратительным угнетение пролетариата, не потому, что он видел какую либо опасность для будущего Германии в неразумной внутренней или внешней политике. Просто бюргерство самой манерой своего мышления противостояло его художественным идеалам. Не зря в первом варианте «Нюрнбергских мастерзингеров» сообщество мастеров пения трактовалось Вагнером как символ ограниченного бюргерства, сковавшего искусство в цепи цеховой структуры,

²⁴¹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 126

совершенно закрытой для новых веяний. Над омертвевшими канонами этого общества должен был одержать абсолютную победу Вальтер. В окончательном плане оперы, её концепция была значительно усложнена и смягчена, но сам по себе первоначальный замысел очень знаменателен в плане вагнеровского отношения к бюргерству.

Универсальное и интернациональное искусство, близкое каждому в силу своей интеллектуальной полноты, а вовсе не в силу примитивно понимаемой «популярности», подобное синтетической драме у древних греков – это идеал Вагнера. Идеал этот был, по его справедливому мнению, недостижим в условиях торжества буржуазных вкусов. Б. Левик отмечал: «как и другие передовые художники, он был настроен оппозиционно по отношению к капиталистическому строю. Но им владели не столько политические, сколько художественные соображения, все более крепнущая уверенность в невозможности свободного развития искусства и осуществления прекрасных идеалов в таких условиях»²⁴².

Единственная форма народничества, к которой имеет способности буржуа – будь то в политике, или искусстве - это популизм. Но до популизма вагнеровское народничество никогда не опускается. Важно помнить, что Вагнер в позднем периоде своего творчества все чаще высказывается против ложно понимаемой «демократизации» искусства, против диктата моды в искусстве.

Однако при этом весьма любопытно, что некоторые критики, а среди них - и поверхностный Ганслик и вдумчивый Галь - фактически обвиняли самого Вагнера именно в популизме. Галь, например, писал: «Демагог воздействует на людей зажигательной фразой, а Вагнер – своей неотразимой, стихийно-первозданной фантазией»²⁴³. Подобного рода обвинения мы считаем совершенно беспочвенными. Способность к гениальному эмоциональному воздействию на публику – это ещё не популизм. Если мы не правы, тогда популистом был Моцарт, и высшее проявление его популизма – “*Lacrimosa*”! Популизм состоит в заигрывании с массой, в потакании её мнениям и вкусам, в способности к ним приспособиться любой ценой. Вагнер никогда не был популистом в искусстве. Напротив, он всю жизнь посвятил борьбе именно с тем, что было наиболее популистским в канонах итальянской оперы, и

²⁴² Левик Б. Рихард Вагнер. - М., 1978. С. 49

²⁴³ Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \ Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-Дону, 1998. С. 368

французской «большой оперы». Вагнер не был популистом и в политике. Напротив, его политические идеалы всегда стояли выше «обиходного», общепонятного, само собой разумеющегося. Когда мы будем иметь возможность подробно рассмотреть тот идеал человеческой общественности, который предложил Вагнер, читатель будет иметь возможность убедиться в том, насколько этот идеал далёк от обиходных представлений об общественном процветании, насколько он возвышен, и насколько он обречён на непопулярность среди народных масс именно в силу своей возвышенности. Что популистского мы могли бы усмотреть в самой вагнеровской концепции развития человечества, провозглашающей высшей стадией развития «артистического человека», ставящей во главу угла не благосостояние трудящегося, а эстетические ценности?!

Буржуазный популизм был чужд, не мог не быть чуждым Вагнеру именно исходя из системы его жизненных ценностей. В самом деле, может ли проистекать из буржуазного популизма какая-нибудь польза, если не устраняется главное – зависимость искусства от торгашества, которую мы повсеместно наблюдаем в царстве Индустрии? А. Ф. Лосев с восторгом писал о Вагнере: «никто не мог так виртуозно бороться с пошлостью в музыке и искусстве так, как это удавалось Вагнеру. Мещанин никогда не простит того убийственного для него внутреннего надлома, который был совершен творчеством Вагнера. В этом смысле Вагнер никогда не мог стать музейной редкостью; и до сих пор всякий чуткий музыкант и слушатель музыки никак не может отнестись к нему спокойно-академически и исторически-бесстрастно. Эстетика Вагнера – всегда вызов всякому буржуазному пошляку, все равно – музыкально образованному или музыкально необразованному»²⁴⁴. Этот протест Вагнера особенно понятен сейчас. Сегодня в России искусство это не просто «слуга Меркурия». В нашей стране буржуазная пошлость достигла гораздо больших высот. Популярная музыка сама становится формой торгашества, сама становится Индустрией. Но и это кажется недостаточным одуревшим от ежедневных «тусовок» представителям «творческой интеллигенции». Они ставят свое травестированное «искусство» на службу божкам политики, будучи готовыми участвовать в любой предвыборной кампании. В результате происходит неизбежное: искусство, ставшее формой торгашества однажды обязательно становится формой проституции.

²⁴⁴ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера \ Вагнер Р. Избранные работы. - М., 1978. С. 8

Аллегория капитализма в «Кольце Нибелунга»

Многие авторы, исследовавшие творчество Вагнера, приходили к выводу, что его знаменитой тетралогии «Кольцо Нибелунга», помимо прочего, выведена аллегория капиталистического общества. У нас в России подобной точки зрения придерживался Э. Ильенков. Он с особым удовольствием цитировал одну знаменательную фразу из вагнеровской переписки: «Представь себе в руках Альбериха вместо золотого кольца биржевой портфель с акциями — и ты получишь образ современного мира...»²⁴⁵. Далее он продолжает свой анализ: «Присутствует в “Кольце” и пролетариат — в виде народа нибелунгов. Эстетически он рисуется очень непривлекательным, грязным, тупым: в музыке слышится металлический грохот молотов, визжащие, стонущие звуки и пр. И по нравственной своей природе нибелунги очень непривлекательны; они вовсе не собираются ликвидировать власть золота, они хотят только захватить его каждый для себя, чтобы использовать против других. Притом они же сами и куют свои собственные золотые цепи, делают их все толще и крепче, и на них нельзя возлагать никакой надежды. Они сами нуждаются в освободителе, а когда он приходит, коварно пытаются использовать его в своих целях, а потом убить... Похожи на них и тупые великаны—строители Валгаллы...»²⁴⁶. Далее весь свой неоконченный аналитический набросок Ильенков сводит к тому, что основная сюжетная линия «Кольца Нибелунга» сводится к патетики борьбы против власти золота.

Среди крупных западных авторов творчества Вагнера подобную точку зрения на вагнеровскую тетралогия разделял Освальд Шпенглер. В своём главном труде «Закат Европы» он счёл необходимым подчеркнуть: «Рихард Вагнер вложил в свою поэму о Нибелунгах, главным образом в её первоначальной редакции, датированной около 1850 года, собственные социально-революционные идеи, а Зигфрид, обойдя все художественные и внехудожественные влияния, в законченном «Кольце» остался символом четвёртого сословия, клад Фафнера — символом капитализма, Брунгильда же — символом «свободной женщины»²⁴⁷.

²⁴⁵ Ильенков Э.В. Заметки о творчестве Вагнера \ архивные материалы - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

²⁴⁶ Там же.

²⁴⁷ Освальд Шпенглер. Закат Европы – М., 1998. Т. 1. С. 563

К такому пониманию сюжета «Кольца Нибелунга» был очень близок и Бернард Шоу. Далее мы приведем краткое изложение его весьма пространной и во многом остроумной расшифровки «скрытого смысла» вагнеровской Тетралогии. Согласно Шоу, первая сцена «Золота Рейна» (игры Дочерей Рейна) - картина золотого века, когда золото оценивается не коммерчески, а только из-за его красоты и блеска. Появляющийся Альберих – типичный «интеллектуальный карлик», стремящийся к благосостоянию в самом физическом понимании этого слова. Это простолюдин, которому Дочери Рейна отказали в его желании разделить с ними их «аристократические» радости. Теперь уважение «высшего круга» может быть им приобретено только через обладание богатством. Завладев Золотом Рейна, как «первоначальным капиталом», он порабощает своих сородичей-карликов для преумножения своих богатств. Мир власти, однако, не ограничивается властью капитала. Согласно Шоу, в образах богов представлена законодательствующая воля власти интеллектуальной, освящающей свои законы с помощью власти духовной. Власть, основанная только на капитале, не идет ни в какое сравнение с властью, действующей на чувство, страх и воображение. Однако парадокс состоит в том, что ничтожная власть разбогатевших «интеллектуальных карликов», не может просто игнорироваться аристократической властью. Как только джин финансового господства оказывается выпущенным из бутылки, он становится реальной силой. С этой силой аристократия обязана считаться. Соперник делается опасным, и равновеликим. И для того, чтобы ввиду опасной конкуренции, сохранять свою власть под сенью закона, «олимпийцы» должны заплатить за нее ту же цену, что и «карлики» - отказаться от любви, наслаждения красотой и нравственно-свободной жизни. Во второй сцене, Вотан²⁴⁸ спорит с

²⁴⁸ Вотан – один из центральных персонажей тетралогии «Кольцо Нибелунга». Он – верховный бог, сделавший своё копьё из дерева Священного Ясеня, и начертавший на нём священные руны, разграничившие добро и зло. Отказавшись отдать дочерям Рейна похищенное у них золото, он, тем самым допустил возможность того, что золото окажется во власти низших рас – великанов или нибелунгов, что создало опасность для благоденствия мира и власти богов. Для того, чтобы спасти мир от проклятия, Вотан в связи со смертной женщиной породил сына Зигмунда и дочь Зиглинду, кровосмесительная связь которых явилась вызовом священным законам и дала надежду на то, что человек, свободный от законов верховного бога, сокрушит зло. Однако, опасаясь ревности своей супруги богини Фрикки, Вотан допустил гибель Зигмунда. Сын Зигмунда – Зигфрид, родившийся от кровосмесительной связи родителей и выросший в неведении оказался ещё более нравственно свободным героем, чем его отец. Именно он сокрушил копьё Вотана своим мечом, а также, поразив великана Фафнера, и убив Нибелунга Миме, оставил

великанами, построившими для него воздушный чертог. Он готов отказаться от своего обещания отдать им за титанический труд свою сестру – богиню молодости и красоты Фрейю. Коварный Логе рассказывает о том могуществе, которое приобрел Альберих, завладев Золотом Рейна²⁴⁹. И тут, великаны поступают, как типичные ограниченные пролетарии, разочаровавшиеся в своих высокопоставленных работодателях и их законах: они осознанно начинают стремиться к власти и богатству, хотя небольшое нравственное усилие над собой позволило им достичь самого ценного божественного достояния – вечной красоты и молодости, и тем самым совершить бы подлинную революцию. Богиня Фрейя – источник молодости и красоты, становится для них просто залогом. А боги, для которых сохранить ее в своих рядах – жизненная необходимость, теперь должны снизойти до того же воровства, с которого началось величие карлика – им нужно похитить у него украденное им же золото. Вотан и Логе спускаются в подземелье, слыша оглушительный гул тысяч наковален – картина, в которой любой современный слушатель сможет узреть подобие гигантского концерна времен дикой капиталистической эксплуатации. Даже в волшебной шапке, которую Миме изготовил для Альбериха, Шоу видит социальный символ: «Эта шапка – обычное дело для наших улиц... Она делает человека невидимым, как акционера, и позволяет ему принимать различные обличья: набожного христианина, попечителя больниц, помощника бедных, образцового мужа и отца, проницательного, практически независимого Англичанина, в то время как в действительности – он жалкий паразит на теле государства, много потребляющий, и ничего не производящий, бесчувственный, невежественный и ни во что не верующий...»²⁵⁰. Видя разбогатевшего зарвавшегося карлика, во всей полноте его нравственного и интеллектуального ничтожества, боги-аристократы отрешаются от угрызений совести и в своем собственном воровстве

золото Рейна при себе, чем спас мир от власти злых сил. Нравственно обанкротившийся и отчаявшийся верховный бог Вотан, вместе с прочими богами погиб в пламени, вышедшем из погребального костра Зигфрида и уничтожившем обитель богов Валгаллу.

²⁴⁹ Логе – бог огня, воплощение хитрости и изворотливости. Трагические ошибки, допущенные верховным богом Вотаном, во многом имели место из-за того, что Вотан имел несчастье прислушиваться к советам коварного мудреца Логе.

²⁵⁰ Shaw George Bernard. The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring. – <http://gutenberg.net>

видят только акт борьбы со злом. Но воровство это остается воровством, ибо боги не возвращают украденное дочерям Рейна, а расплачиваются им с великанами. Шоу видит в этом параллель реальным историческим событиям, когда церковь и закон, внешне защищая простолюдинов от преступников и ростовщиков, по внутреннему смыслу, вторично грабили их. Великаны получают золото. Пролетариат оказывается владельцем капитала. Однако, не имея ни опыта улаживания споров, ни достаточно интеллекта, ни способности к законодательству, они тут же приходят к кровавому столкновению друг с другом. Победивший Фафнер недостаточно опытен и умен, чтобы, получив капитал, основать на нем империю, как это сделали бы карлики и боги. Теперь он будет просто его алчным хранителем. Не господином, а рабом своего достоинства становится ограниченный пролетарий, ставший капиталистом. Шоу отмечает, что эта картина капиталиста глубоко ошибочна. Капиталист – это не просто накопитель богатств, скряга. Он – предприниматель, человек действия. Однако добавим от себя, что Вагнера вряд ли возможно упрекать в непонимании истинного образа капиталиста, если даже Ленин опускался до примитивного: «капиталисты – люди глупые и жадные».

Верховный бог-интеллигент Вотан понимает, что его благих намерений недостаточно для восстановления мировой гармонии. Он связан собственными законами, он не свободен, он вынужден идти на компромиссы, и оправдывать неблагоприятные средства для достижения благородных целей. Нужен Герой, свободный и смелый, который поможет ему. Философская завязка драмы свершилась.

Вотан не может чувствовать себя в безопасности, поскольку хранителем кольца стал всего лишь тупоголовый Фафнер. Однако, как верховный бог – творец и хранитель закона – он не может вновь пойти на обман и отобрать кольцо у великана, которому оно досталось не путем кражи, как Альбериху, а на основании договора с ним же, Вотаном. Отобрать кольцо у Фафнера может только свободный человек, причем свободный и от власти закона. Таким может быть только незаконнорожденный сын Вотана от земной женщины – Зигмунд. Оградить же престол Вотана от мрачных сил должны его фанатичные дочери – валькирии и души героев, вознесшихся в Валгаллу. Однако Вотану недостает мужества для того, чтобы привести свой план в жизнь. Свободный акт свободного героя Зигмунда – его кровосмесительный брак с сестрой ужасает жену верховного бога, Фрикку. Она требует свершения Закона. Вотан подчиняется и все мольбы его любимой дочери Брунгильды, в которой воплотилось его духовное начало тщетны. Закон побеждает духовность. Власти недостает мужества стать союзником героя-

бунтаря. Герой повержен, ставшая на его сторону Брунгильда погружена в вечный сон, а ее ложе охраняет волшебное пламя зажженное по приказу Вотана хитрым и коварным Логе. Шоу видит в этом аллегория лжи и пугающих сказок, к которым прибегают власть и церковь, чтобы скрыть истину.

Однако род героев продолжается в сыне Зигмунда – Зигфриде. Он еще свободнее, чем отец: выросший в неведении, он не знает ни закона, ни страха. Само его рождение от кровосмесительной связи родителей – вызов закону. Но ситуация становится все более сложной. Зигфрид воспитан карликом Миме – братом Альбериха, мечтающим завладеть Золотом Рейна с помощью могучего воспитанника. Теперь «аристократия» и «буржуазия» будут озабочены тем, чтобы сделать героя своим союзником. Сам Шоу не слишком симпатизирует подобному «герою»: «отец был человеком преданным и благородным, сын же не знает никакого закона, кроме собственного настроения; он терпеть не может уродливого карлика, который нянчил его... Короче говоря, он – полностью безнравственный человек, бакунинский идеал, предвестие ницшеанского «сверхчеловека». Он чрезвычайно силен, полон жизни и весел; он опасен и разрушителен для всего, что он не любит, и нежен к тому, что любит»²⁵¹. Надо признать, что Шоу действительно остроумен, видя в анархисте-революционере вагнеровских времен потомка интеллектуальной аристократии, вскормленного буржуазным обществом!

Герой, в каком то смысле, остается вне влияния иных «социальных слоев». В наследство от Вотана ему остались лишь обломки меча, которые он переплавляет сам, игнорируя искусство своего наставника-гнома. Он убивает хранителя золота – Фафнера, но не ради золота, а из желания познать страх. И став обладателем этого золота, он не знает его значения. Для него это только боевой трофей. Зигфрид, воспитанный «буржуа»-Миме, сам, таким образом, не становится буржуа. Без малейшей жалости он обезглавливает своего коварного воспитателя, пытавшегося его отравить. Но и своих предков-аристократов он игнорирует. Копье Вотана сокрушено его мечем. Огонь хитреца Логе ему не страшен. Герой пробуждает Брунгильду от сна. Любопытно, что в любовной сцене Зигфрида и Брунгильды Шоу отказывается видеть какую либо аллегория, и рассматривает ее, как «чисто оперный элемент». Хотя, его метод искусственных аналогий мог бы и здесь дать пищу для размышления. Если Зигфрид герой-революционер, а в Брунгильде было воплощено духовное, благородное начало аристократической

²⁵¹ Там же.

власти, то их союз вполне можно было бы рассматривать, как стремление революционеров к построению либеральной системы правления! Четвертую часть тетралогии Шоу анализирует исключительно, как любовную драму в ибсеновском духе.²⁵²

Та аллегория капитализма, которую Шоу видит в «Кольце» может быть отнесена к старой доброй Англии, где аристократия сохранила свою политическую власть, и силой, или хитростью не допускала к ней запросто буржуазию, к Франции времен Реставрации, к Баварии времен Людвига II, но уж, конечно, не к капитализму вообще. Вагнер еще считает капитализм силой враждебной аристократическому государству, он верит в государство, которое станет борцом с индустрией. И он не замечает того, что процесс слияния власти и капитала уже начался. Шоу замечает эту ограниченность вагнеровских представлений. По существу, английский писатель видит, что Вагнер, как и Маркс во многом ошибались относительно исторических перспектив развития капиталистического общества. Очень остроумен его анализ тех результатов, к которым привело европейское революционное движение во второй половине XIX века, в терминах вагнеровских аллегорий: «Альберих вернул себе кольцо, и породнился с лучшими фамилиями Валгаллы. Он отказался от своего давнего желания отстранить от власти Вотана и Логе. Он убедился в том, что, поскольку его Нибельхайм – место неприятное, и поскольку он желает жить красиво и благополучно, он не только должен позволить Вотану и Логии взять на себя заботы об организации общества, но и щедро платить им за это. Ему захотелось роскоши, военной славы, законности, энтузиазма и патриотизма»²⁵³. (Из среды этих Альберихов позже и вырастит нацизм!). Что же Зигфрид и ему подобные герои-анархисты? Они либо были расстреляны среди парижских коммунаров, либо утонули в словопрениях Первого Интернационала!

При всей ценности и остроумности подобных аналитических разборов «Кольца Нибелунга», при всём моём уважении и к Ильенкову и к Шпенглеру, и к Шоу, замечу, всё же, что было бы нелепостью видеть в «Кольце...» исключительно политический трактат, изложенный в драматической форме. Ошибался, таким образом, Г. Крауклис, написавший, что «главной идеей тетралогии

²⁵² Там же

²⁵³ Там же

было обличение современного Вагнеру капитализма»²⁵⁴. Вообще, применительно к «Кольцу...», как и, например, к «Войне и миру» Толстого, или к «Фаусту» Гете, довольно трудно говорить об «основной идее». Более качественным представляется, например исследование Лосева, который обнаружил в «Кольце...» не только социологическое учение а (причем – главным образом) изложение вагнеровской онтологии и гносеологии²⁵⁵.

Вагнеризм и марксизм

Слишком смелые параллели между Вагнером и Марксом, впрочем, кажутся мне неуместными. Уж очень разными были подходы Маркса и Вагнера к анализу социальной среды. Там, где у Маркса – историзм, у Вагнера – фатализм и волюнтаризм. Маркс исходит из экономического детерминизма. Вагнер же, прежде всего, отталкивается от проблем нравственного порядка. Золото в «Кольце Нибелунга» - изначально безобидная игрушка дочерей Рейна. Оно становится опасным только ввиду нравственной ограниченности Альбериха, способного из-за алчности отречься от любви. Все бы было иначе, если бы Фафнер и Фазольт²⁵⁶ не были тупы и ограниченны, а законы Вотана не покоились на принципе позитивной нравственности. Здесь Вагнер близок к либерализму восемнадцатого века, который видел в богатстве что-то вполне безобидное, и все проблемы, связанные с ним сводил к проблеме злоупотреблений, проистекающих из человеческой нравственной испорченности. В этом плане Альберих – сценическое воплощение того первого негодяя, который, согласно Руссо, «огородив участок земли, придумал заявить: «Это – моё!»²⁵⁷. Ведь этот негодяй стал

²⁵⁴ Крауклис Г. В. Увертюра к опере «Тангейзер» и программно-симфонические принципы Вагнера // Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М., 1974. С. 140

²⁵⁵ Лосев А. Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера. - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

²⁵⁶ Фафнер и Фазольт – братья, представители расы великанов. По заказу Вотана они воздвигли для богов их небесный чертог Валгаллу, потребовав в виде вознаграждения отдать им богиню молодости прекрасную Фрейю. Взамен Фрейи Вотан отдал им похищенные у нибелунгов волшебный перстень и магическую шапку, выкованные из Золота Рейна. В ходе ссоры из-за обладания этими артефактами, Фафнер убил Фазольта, а сам удалился в пещеру, где превратившись с помощью волшебной шапки в громадного змея, стерёг своё сокровище до тех пор, пока не был убит юным героем Зигфридом.

²⁵⁷ Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о причинах и основаниях неравенства между людьми // Трактаты – М., 1969

таковым не оттого, что завладел землёй. Наоборот, земельная собственность представляет собой опасность, поскольку она есть изобретение негодяев.

Если Маркс рассчитывает на политическое движение, то Вагнер в конечном счете уповает на преодоление политического человека, как такового, на смену его артистическим человеком. Подробности этого мы увидим ниже. Зигфрид – скорее прообраз артистического человека, носителя интуитивной нравственности, чем революционер в политическом смысле этого слова. В этом плане Шоу, видящий в нем подобие анархиста бакунинского толка, как мне кажется, ошибается. Работу над «Кольцом» Вагнер начал уже в 1849 году, когда на его глазах и революционеры-социалисты, и анархисты потерпели сокрушительное поражение. Впрочем, подобная ошибочная трактовка этого образа была свойственна и национал-социалистам, с чего, собственно и начались все искажения вагнеровской идеологии, свойственные Третьему Рейху.

Тут, поскольку мы уж вспомнили о Зигфриде, нельзя не вспомнить о том любопытном совпадении, на которое указал в своё время Э. Ильенков: «В начале 40-х годов мысль сочинить иносказательную трагикомедию, главным героем которой был бы Зигфрид, преследовала и Ф. Энгельса. Вот что он писал в 1840 году, рассказывая о своем посещении городка Ксантена на Рейне, по преданию, родины Зигфрида: “Что захватывает нас с такой силой в сказании о Зигфриде? Не история сама по себе, не подлое предательство, жертвой которого становится молодой герой, а вложенная в него глубокая значительность. Зигфрид — представитель немецкой молодежи. Мы все, у которых бьется в груди еще не укрощенное условностями жизни сердце, мы все знаем, что это значит. Мы все чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против традиций... нам бесконечно противны вечные колебания, филистерский страх перед новым делом, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим забыть о благоразумии и бороться за венец жизни — подвиг. О драконах и великанах позаботились для нас филистеры, ими полна церковная и государственная жизнь»²⁵⁸.

Единственное, однако, что есть несомненно родственного в политических доктринах Маркса и Вагнера, это само по себе осуждение капитализма, как порочного общественного устройства, и признание зависимости сознания от бытия (хотя у Вагнера последний принцип не абсолютизируется). «В «Искусстве и

²⁵⁸ Ильенков Э.В. Заметки о творчестве Вагнера \ архивные материалы - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>

Революции» от утверждает, что искусство зависит от общественно-политической реальности современного мира. В «Произведении искусства будущего» он пытается показать, какое пагубное влияние оказывает эта зависимость на различные сферы искусства...»²⁵⁹. У Вагнера, как и у Маркса, мы видим осуждение собственности в той мере, в какой она становится главным принципом общественной организации. Вагнер в этой связи писал: «В нашем общественном сознании собственность сделалась почти что большей святыней, чем религия: нарушение религиозного закона встречает терпимость, но всякое посягательство на собственность влечет за собой безжалостное наказание»²⁶⁰. Однако дальше мысль о роли частной собственности в современных общественных отношениях Вагнером не развивалась. Это совершенно естественно. Вагнеру, как художнику, претило прежде всего то, что такая вполне низменная вещь как собственность в современном обществе приобретает, причём совершенно неосновательно, характер возвышенной социальной ценности. И для художника такого несоответствия вполне достаточно, чтобы осудить крайности частной собственности. Было бы наивным с нашей стороны ожидать, чтобы такой «мыслитель от искусства», как Вагнер стал углубляться в дебри политической экономии!

Вагнера сближает с Марксом и сам практический принцип отношения к истории, выраженный им в письме к Августу Рёкелю: «Желать неизбежного и самим осуществлять его»²⁶¹.

Строго говоря, Вагнер осуждал не капитализм сам по себе, а любое общество, посягающее на духовную свободу человека. Тот же Крауклис справедливо отмечал, что в «Тангейзере», помимо прочего, заметна критика нравственной ограниченности феодального общества²⁶². Можно поставить вопрос и шире. Вагнер против любого противопоставления позитивной нравственности интуитивному нравственному выбору свободной личности. В этом

²⁵⁹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 314

²⁶⁰ Wagner Richard. Know Thyself \ Religion and Art. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 6. 1897. P. 267

²⁶¹ Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 242

²⁶² Крауклис Г. В. Увертюра к опере «Тангейзер» и программно-симфонические принципы Вагнера» \ Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М., 1974. С. 139

смысле Вагнер близок к Дешану, осудившему «состояние законов» в любых его проявлениях²⁶³.

В принципе не соглашаясь с любой попыткой сведения вагнеровской идеологии к критике эксплуататорского общества, мы все же не можем не отметить, что не только антибуржуазный настрой, но и определенная солидарность с идеологией социализма у Вагнера несомненно имели место.

В гимне, написанном накануне баррикад 1848 года, Вагнер вкладывает в уста Богини Революции следующие слова: «Я разрушу власть человека над другими, власть мертвых над живыми, материи над духом; я уничтожу силу власти, законов и собственности. Я разрушу установившийся порядок, который разделяет единое человечество на враждебные народы, на сильных и слабых, на тех, кто под сенью закона и тех, кто вне закона, на богатых и бедных, ибо этот порядок делает несчастными всех. Я разрушу установленный порядок, который делает миллионы рабами немногих, а этих немногих – рабами собственного могущества и богатства. Я разрушу установленный порядок, который отделяет труд от удовольствия, который превращает труд в пытку, а порок – в наслаждение, который делает одного несчастным от нужды, другого – от пресыщения. Я разрушу установленный порядок, который заставляет людей тратить понапрасну силы, служа власти мертвецов, бездушной материи, который половину человечества обрекает на бездействие, а другую половину – на бесполезные деяния...»²⁶⁴.

На закате своих лет Вагнер сказал в частной беседе о социал-демократии: «будущее принадлежит этому движению, и наши абсурдные репрессивные меры будут только способствовать его распространению»²⁶⁵.

Не случайно большевики на первых порах безоговорочно принимали творчество Вагнера. Более того, они не менее активно, чем два десятилетия спустя это делали немецкие национал-социалисты, провозглашали композитора одним из своих предтеч, а себя – его законными мировоззренческими наследниками. По свидетельству Л. Поляковой, в последние предреволюционные годы к вагнеровскому наследию обращались «русские революционеры, видевшие в композиторе своего соратника. Так большевистская газета «Путь правды» (1914, 4 апр.) посвятила целый газетный

²⁶³ Дешан Дом Леже-Мари. Истина, или истинная система – М., 1973. С. 259-260

²⁶⁴ Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 248-249

²⁶⁵ Там же. P. 757

«подвал» изложению литературной драмы Вагнера «Кузнец Виланд» (1850) – произведения ярко революционного, в котором выведен символический образ поработанного народа, восстающего и взлетающего ввысь на выкованных им волшебных крыльях свободы»²⁶⁶. Она же приводит любопытную цитату из доклада Клары Цеткин «Искусство и пролетариат»: «лишь тогда, когда труд сбросит ярмо капитализма и тем самым будут ликвидированы классовые противоречия в обществе, лишь тогда мечта о свободе искусства обретет реальность и гений художника сможет свободно совершать свой полет ввысь. Это давно понял и возвестил миру один избранник искусства – Рихард Вагнер. Его статья «Искусство и революция» до сих пор остается классическим выражением этой мысли»²⁶⁷. Да и сам вождь большевиков, по свидетельству Крупской, «очень любил Вагнера. Как правило, уходил после первого действия как больной»²⁶⁸.

Вообще – о «реакционных» чертах творчества Вагнера советские исследователи начали писать довольно поздно – где-то с тридцатых годов. Для первых же идеологов революции Вагнер бесспорно – «свой». Если мы возьмем труды того же Луначарского, созданные до ужесточения большевистской цензуры, мы увидим, что его революционный романтизм не в меньшей степени вскормлен Вагнером, чем Марксом. В первые годы советской власти музыка Вагнера исполнялась во время массовых мероприятий, а его произведения активно ставились на советской оперной сцене.

В годы Великой Отечественной войны, как и ранее в годы Первой мировой войны, музыка Вагнера почти не исполнялась. Но, что любопытно, несмотря на официальные ограничения, и в противовес тому бытовому отождествлению вагнеризма с гитлеризмом, о котором мы говорили в самом начале этой работы, профессиональные музыковеды не только не проводили здесь никаких параллелей, но и, напротив, старались доказать принадлежность Вагнера к другому лагерю. Замечательный музыковед Д. Гачев в статье «Вагнер и Фейербах» писал: «Фашистская Германия чествует в лице Вагнера реакционера, официального королевского композитора, мистика и национал-шовиниста. Вагнер – фейербахианец, реформатор оперы и

²⁶⁶ Полякова Л. Вагнер и Россия \\\ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 20

²⁶⁷ Там же. С. 26

²⁶⁸ Крупская Н.К. Из ответов на анкету института мозга в 1935 г. \\\ Воспоминания о Ленине. – М., 1979. С. 607

музыкального театра, создатель музыкальной драмы – этот Вагнер принадлежит пролетариату, этого Вагнера мы чествуем»²⁶⁹. В статье «Наследство Вагнера» он подчеркивал: «попытки фальсифицировать и присвоить себе наследство Вагнера тщетны... Несмотря на реакционные стороны творчества Вагнера, великое дело, созданное им в искусстве, - его музыкальная драматургия, так же как и его мечты о народном искусстве, о народном музыкальном театре, - является крупнейшим завоеванием художественной культуры человечества. Поэтому единственным преемником наследства Вагнера является социалистическая культура»²⁷⁰. Ясно, что при всём желании советских исследователей рассматривать Вагнера как «своего» это бы не было возможным, если бы вагнеровское творчество не давало для этого никаких объективных оснований.

В этом плане любопытно и сделанное в 1933 году высказывание Томаса Манна о том, что Вагнера «в наши дни, несомненно, признали бы большевиком в области культуры»²⁷¹.

Вопрос о том, насколько сам Вагнер был осведомлен о марксизме, достаточно сложен. Нет никаких свидетельств о том, что Вагнер изучал работы Маркса, или, хотя бы, был знаком с ними. Более-менее ясно одно. Во время швейцарской эмиграции Вагнер свел тесное знакомство с поэтом Георгом Гервигом. Последний был близким другом Маркса и активным деятелем рабочего движения. Грегор-Деллин не допускает мысли о том, чтобы Гервиг в беседах с Вагнером не упоминал о Марксе и его учении²⁷². Однако, тут надо иметь в виду, что знакомство с Гервигом состоялось тогда, когда Вагнер уже успел написать свои основные политические работы. И вряд ли может идти речь о существенном влиянии этих бесед на его политическое сознание.

При этом заметим, что вагнеровский «социализм» своеобразен. Прав Грегор-Деллин, когда подчеркивает, что Вагнеру был присущ социализм элитарный, предполагающий установление всеобщего счастья «сверху», неотделимый от некоторого презрения к социальным низам, тот социализм при котором «все равны, но

²⁶⁹ Гачев Д. Вагнер и Фейербах \ \ Статьи, письма, воспоминания. - М., 1975. С. 40

²⁷⁰ Гачев Д. Наследство Вагнера \ \ там же. С. 133-134

²⁷¹ Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера \ \ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961. С. 172

²⁷² Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 346-347

интеллектуалы и деятели искусства немного более равны, чем другие»²⁷³.

Вагнер и революция

Склонность Вагнера к революционности была очевидной для всех, кто писал о его творчестве. «Вагнер половину своей жизни верил в революцию, как верил в нее только какой-нибудь француз... «Откуда происходят все бедствия в мире?» - спросил себя Вагнер. От «старых договоров» - ответил он, подобно всем идеологам революции. По-немецки: от обычаев, законов, моралей, учреждений, от всего того, на чём зиждется старый мир, старое общество. «Как устранить бедствия из мира? Как упразднить старое общество?» Лишь объявлением войны «договорам» (обычаю, морали)»²⁷⁴.

Итак, Вагнер желал общественных преобразований. Какова же была его реакция на реальные исторические попытки этих преобразований? Первое впечатление Вагнера от французской революции – отвращение: «Помню, что описания французской революции наполнили меня искренним отвращением к ее героям. Я совершенно не знал предыдущей истории Франции, и естественно, что нежное чувство человечности возмутилось во мне ужасной жестокостью революционеров. Это чисто человеческое негодование было во мне столь сильно, что и впоследствии мне приходилось делать над собой большие усилия, чтобы заставить себя внимательно вдуматься и понять чисто политическое значение этих могучих событий»²⁷⁵.

Боязнь восставшей толпы преследовала Вагнера и намного позже - во время революции 1848 года, когда он написал «Как и всем, кто печется о благе, насильственные инициативы толпы... это наибольшее несчастье, какое только может произойти в истории. Недавнее прошлое дало нам достаточно ужасающих примеров такого дикого и примитивного поведения»²⁷⁶.

Однако его реакция на июльскую революцию – совершенно иная – радостное юношеское возбуждение. «С этого дня передо мной вдруг раскрылась история, и, конечно я встал всецело на

²⁷³ Там же. Р. 340

²⁷⁴ Ницше Фридрих. Казус Вагнер \\\ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996. С. 532-533.

²⁷⁵ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 56

²⁷⁶ Р. Вагнер. Письмо королю Саксонии от 21 июня 1848 г. Цит. По: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. Р. 230

сторону революции: это была, в моих глазах, смелая и победоносная борьба, свободная от тех ужасных излишеств, которые запятнали первую французскую революцию»²⁷⁷. Вагнер включается в уличные события. Главным образом, его участие в революции совершается через участие в студенческих корпорациях, притом, что «политическая жизнь в Лейпциге выражалась только в одном: в антагонизме между студентами и полицией». Вагнер, в свое время напуганный ужасами первой французской революции, теперь поддается действию всеобщего безумия и участвует в погромах: «С ужасом вспоминаю то опьяняющее действие, которое производила на окружающих эта бессмысленная, неистовая ярость толпы, и не могу отрицать, что и сам, без малейшего личного повода, принял участие в общем разгроме и как одержимый в бешенстве уничтожал мебель и бил посуду... Меня как сумасшедшего закружило в общем вихре чисто демонское начало, овладевающее в таких случаях яростью толпы»²⁷⁸.

Причем, что весьма характерно, Вагнер никогда не живет ожиданиями грядущей бури. Он включается в революцию как в неожиданный спектакль, а не как в долгожданное сражение. Всего за четыре года до революции 1848 года, Вагнер устраивает демонстрацию преданности саксонскому королю по возвращении последнего из Англии. В автобиографии по этому поводу елей лется рекой: «на маленькую Саксонию повеяло из Англии ласковым теплым воздухом, что наполняло нас гордой радостью и любовью к королю... Сердечная любовь к немецкому монарху, подвигшая меня на это предприятие...», и прочее...²⁷⁹. Совсем уже накануне революции, Вагнер даже не предчувствует ее наступления: «Среди моих знакомых, я принадлежал к тем, которые меньше всего верили в близость и даже вообще в возможность мирового политического переворота». Европейские новости вызывают у Вагнера сомнения в их революционном значении. Даже, когда он узнает о свержении Луи-Филиппа, он не верит в серьезность происходящего. «Это не только удивило, но прямо поразило меня, хотя сомнение в серьезности событий вызвало на моем лице скептическую улыбку». В Саксонии революция началась сверху – с образования по инициативе короля либерального правительства. Реакция Вагнера – вновь экзальтация в отношении короля. «Король разъезжал по улицам в открытой коляске. С величайшим

²⁷⁷ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 57

²⁷⁸ Там же. С. 58

²⁷⁹ Там же. С. 336-340

возбуждением следил я за его встречами с народными массами и даже иногда спешил бегом туда, где, мне казалось, особенно необходимо было восторженной манифестацией обрадовать и утешить сердце монарха. Жена моя была поистине испугана, когда поздно ночью я вернулся домой совершенно обессиленный и охрипший от крика». События более радикального порядка, происходившие параллельно в Европе он воспринимает только «как интересные газетные новости». Причем на этом этапе его интересует не столько революционный пафос событий, сколько «зарождение общенемецкой идеи»²⁸⁰.

Именно в это время Вагнер-теоретик считает нужным дать свой ответ на вопрос, волновавший умы: республика, или монархия? О подробностях оригинального вагнеровского ответа мы расскажем в следующей главе. Здесь же позволим себе процитировать самого Вагнера, разъясняющего мотивацию своего воззвания: «Внимание людей, способных отнестись к этой теме с полной серьезностью, я старался отвлечь от внешних форм государственного управления к внутреннему его содержанию. Разобрав все нужды и требования общественной жизни, и отметив необходимость усовершенствования на почве политических и социальных отношений, согласно известным идеальным критериям, я ставил вопрос: возможно ли достижение нового строя с королем во главе государства? Я высказал мнение, что просвещенному монарху для осуществления собственных высших целей самому должно быть важно управлять государством, построенном на истинно республиканских началах. Такому королю я рекомендовал стать к своему народу в отношения более доверительные, выходящие за грань той придворно-аристократической атмосферы, которою он окружен. В заключение я высказал мысль, что король Саксонский является как бы избранником судьбы, способным дать другим немецким государям высокий пример»²⁸¹. Вагнеровская публикация, и речь, произнесенная им по ее мотивам, были поверхностно восприняты публикой, испорченной революционным брожением умов. В результате Вагнер завоевывает незаслуженную репутацию политического радикала. «Впечатление получилось ужасающее. У публики из всей речи осталось в памяти только одно: яростный выпад против придворных льстецов. Известие об этом неслыханном происшествии распространилось по городу с быстротой пожара... Меня поздравляли, восхваляли мою самоотверженную

²⁸⁰ Там же. С. 431-436

²⁸¹ Там же. С. 438

смелость...»²⁸². Начинаются нападки на Вагнера ретроградов. Таким образом, в ходе этой революции Вагнер втягивается в ее авангард волею самой судьбы, чуть ли не помимо собственного желания. В соответствующем разделе вагнеровских мемуаров, заслуживает внимания и реверанс в сторону Саксонского короля: «на все советы... примерно наказать меня он ответил решительным отказом, запретив разговаривать на эту тему. Факт этот меня очень ободрил и доказал, что... мою статью король понял правильнее, чем многие другие»²⁸³.

Любопытно, что в это время проблема революции артистической жизни интересует Вагнера чуть ли не больше, чем проблема политических преобразований. Он предлагает проекты организации театра и реформы придворной капеллы. В связи с этим интересно одно из высказываний, которые мы встречаем в разделе автобиографии Вагнера, относящемся к революционным событиям. «Я много думал о будущих формах человеческих отношений, когда исполнятся смелые желания и надежды социалистов и коммунистов. Их учения, которые тогда еще только складывались, давали мне лишь общие основания, так как меня интересовал не самый момент политического и социального переворота, а тот строй жизни, в котором мои проекты, относящиеся к искусству, могли бы найти осуществление»²⁸⁴.

В автобиографии «Моя жизнь» Вагнер постоянно стремится отрицать свою активную роль в революционных событиях. Он подчеркивает, что просто был унесен бурным потоком в самую гущу событий. «В ближайшем будущем можно было ожидать решительных схваток. Я не испытывал страстного желания принять в них деятельное участие, но без оглядки готов был броситься в поток движения, куда бы он не привел меня»²⁸⁵. Возбуждение почти детское: «Я почувствовал особенное оживление. Хотелось вдруг поиграть чем-нибудь таким, чему обыкновенно придаешь серьезное значение»²⁸⁶. Террор реакции усиливает возбуждение: «Зрелище это сильно потрясло меня, и я как-то сразу понял смысл со всех сторон раздававшегося крика: «На баррикады! На баррикады!».

²⁸² Там же. С. 439

²⁸³ Там же. С. 439-440

²⁸⁴ Там же. С. 450

²⁸⁵ Там же. С. 465

²⁸⁶ Там же. С. 467

Увлекаемый толпой, я вместе с ней двинулся к ратуше... С этого момента, помню совершенно ясно, ход необыкновенных событий глубоко заинтересовал меня. Я не испытывал прямого желания вмешаться в ряды борцов, но возбуждение и участие к происходящему росло во мне с каждым шагом»²⁸⁷. Следующий шаг – негодование при виде грозящей опасности прусской оккупации. Вагнер пишет воззвания к солдатам саксонской армии, требуя поддержать патриотов. Однако большую часть последующих действий, старательно подчеркивает Вагнер, он все же совершал, «гонимый страстным интересом наблюдателя».

Некоторое время революция действительно представляется ему чем-то вроде невинной игры. «Меня охватило благодушное настроение, не лишенное юмора. Казалось, что все это несерьезно, что миролюбивая прокламация от лица правительства приведет все в порядок»²⁸⁸. Однако с непосредственным нападением прусских войск, все меняется. «С этого мгновения мое участие в событиях стало принимать более страстную окраску»²⁸⁹. Впрочем, несмотря на постоянные контакты с руководителями восстания и приятельство с вездесущим Бакуниным, действия Вагнера лишены какого либо четкого направления, либо, по крайней мере, внутренней логики. Он с восторгом наблюдателя носится по баррикадам, совершенно как делал это в аналогичной ситуации Берлиоз. (С последним все было несколько анекдотично: пока он разыскал себе оружие для участия в революции, последняя успела завершиться). «То, что прежде возбуждало во мне сочувствие, не лишенное иронии и скептицизма, а потом вызвало большое удивление, - вспоминает Вагнер - расширилось в событие важное и полное глубокого значения. Я не чувствовал никакого желания, никакого призвания взять на себя какую-либо определенную функцию, но зато я совершенно махнул рукой на всякие соображения о личном положении и решил отдаться потоку событий: отдаться настроению с радостным чувством, похожим на отчаяние»²⁹⁰.

Однако, неправы те, кто на основе этих строк пытается рассматривать участие Вагнера в революционных событиях именно как бессознательный порыв, не основанный на каком-либо четком

²⁸⁷ Там же. С. 468

²⁸⁸ Там же. С. 472

²⁸⁹ Там же. С. 473

²⁹⁰ Там же. С. 478

политическом мировоззрении. Авторы, придерживающиеся подобной трактовки, забывают, что автобиография «Моя жизнь» писалась в то время, когда Вагнер был уже обласкан властью и оправдан консервативной немецкой политической элитой, и ему совсем не было выгодно подчеркивать осознанность своих революционных выходов. Но его попытка скрыть истинный смысл своего участия представляется весьма наивной. В 1848 «Вагнеру было тридцать пять лет. Он прожил уже половину своей жизни. Это был зрелый человек, полностью отдающий себе отчет в своих словах и поступках; он не был юным безумцем... Таким образом, участвуя в революции, он прекрасно осознавал и свои цели и средства их достижения»²⁹¹.

Сразу после фиаско, постигшего саксонское движение, Вагнер в швейцарской эмиграции возвращается к мыслям об артистической революции. Одновременно он остается еще оптимистом в том, что касается перспектив радикального переустройства общественной жизни. «Я был убежден, - писал он, - что как в сфере искусства, так и во всей нашей социальной жизни вообще наступит скоро переворот огромной важности, который неминуемо создаст новые условия существования, вызовет новые потребности... В самом скором времени установится новое отношение искусства к задачам общественной жизни. Эти смелые ожидания... возникли у меня под влиянием анализа тогдашних европейских событий. Общая неудача, постигшая предыдущие политические движения, нисколько не сбивала меня с толку. Наоборот, их бессилие объясняется только тем, что их идейная сущность не была понята с полной ясностью, не была выражена в определенном слове. Эту сущность я усматривал в социальном движении, которое, несмотря на политический разгром, нисколько не утратило своей энергии, а напротив, становилось все интенсивнее». Тут же выясняется, что речь идет о социал-демократии²⁹².

«Дрезденская революция и ее окончательный результат заставили меня понять, - писал Вагнер в другом месте, - что я в любом случае не настоящий революционер. Печальный исход восстания ясно научил меня тому, что настоящий... революционер не должен ни перед чем останавливаться в своих действиях: он не должен думать ни о жене, ни о детях, ни о благосостоянии. Его единственная цель – разрушение... Я же принадлежу к породе людей, которая неспособна к этой ужасающей цели; такие, как я –

²⁹¹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 232

²⁹² Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 559-560

революционеры только в том смысле, что мы можем воздвигнуть что-то на новом основании; нас привлекает не разрушение, а перемены»²⁹³.

Отказ Вагнера от революции произошел не от разочарования в ней и ее целях, а от неверия в возможность ее осуществления. Вдобавок, он, похоже, пришел к выводу, что его проекты в области искусства могут быть реализованы помимо осуществления целей тогдашних революционеров.

В конце концов, Вагнер оказался не единственным романтиком, отрекшимся от революции. Другой гений романтической эпохи – Гектор Берлиоз также совершил этот путь. Ромен Роллан, для которого сравнение Вагнера и Берлиоза приобрело особую исследовательскую важность (как олицетворение противостояния французского и немецкого романтизма), негодовал: «подобно тому, как этот зачинатель свободной музыки во второй половине своей жизни испугался, по-видимому, самого себя, отступил перед выводами из своих принципов и вернулся к классицизму, - так Берлиоз-революционер начинает брюзгливо поносить народ и революцию, «республиканскую холеру», «грязную, тупую республику крючников и тряпичников», «подлую людскую сволочь, во сто раз более тупую и кровожадную в своих революционных прыжках и гримасах, чем павианы и орангутанги на Борнео». Неблагодарный! Этим революциям, этой бурной демократии, этим человеческим штормам он был обязан лучшими сторонами своего гения – и он отрекается от них! Он был музыкантом нового времени – и возвращался к прошлому!»²⁹⁴.

Вагнер никогда не доходил до таких поношений Революции. Вдобавок, в отличие от Берлиоза, став консервативнее в политике, он не сделался консерватором в музыке. Как раз наоборот – поздний Вагнер в своем искусстве предельно революционен.

Тот же Роллан, рассуждая о значении публичного отречения Вагнера от самого факта своего деятельного участия в революционных событиях, мудро замечает: «если верно, что впоследствии Вагнер заявлял, будто «находился тогда во власти заблуждения и был увлечен страстью», то для данного исторического периода это не имеет значения. Заблуждения и страсти являются составной частью всякой жизни; и мы не имеем

²⁹³ Письмо Вагнера жене от 14 мая 1848 года. Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 262

²⁹⁴ Роллан Р. Музыканты наших дней \ \ Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. – М., 1989. С. 57

права устранять их из чьей бы то ни было биографии под тем предлогом, что двадцать или тридцать лет спустя герой их отверг. Ведь они в продолжение некоторого времени руководили его поступками, вдохновляли его помыслы»²⁹⁵.

Говоря о революционности Вагнера, явно поостывшей в зрелом периоде его творчества, мы не должны упускать из вида и специфику этой революционности. В «Истории теоретической социологии верно подчеркивается: «Ни революция, ни общество будущего, ни коммунистический человек не имели, согласно вагнеровской концепции, цели и смысла в самих себе. И то и другое они получали от искусства, от эстетической реальности, которая одна только и была самодовлеющей, самозаконной и самоцельной. Революция волновала Вагнера как эстетическая революция, общество будущего - как общество художников, коммунистический человек - как художник, а все это вместе - как воплощение вековых идеалов искусства... Но тем не менее эта социальная реальность все время имела в виду, и перспектива развития искусства - высшей реальности - связывалась с перспективой общественного развития, политической борьбы, с перспективой революции»²⁹⁶.

Сам Вагнер писал по этому поводу: «Я никогда не занимался политикой в строгом смысле этого слова... Я обращал свое внимание на явления политического мира исключительно в той сфере, в которой в них проявлялся дух Революции, то есть - восстания чистой Человеческой Природы против политико-юридического Формализма»²⁹⁷.

Эту специфику вагнеровской революционности исследователи заметили достаточно рано. Во всяком случае, Чемберлен в своё время совершенно определенно сказал по этому поводу: «Своеобразие его точки зрения заключалось в том, что он не верил в то, что политическая революция способна исцелить больное общество... Восстание было для него феноменом внутреннего, морального порядка; это чувство возмущения против современной

²⁹⁵ Там же. С. 64-65

²⁹⁶ История теоретической социологии. Том 1. - М., 1997. С. 469

²⁹⁷ Wagner Richard. A Communication to my Friends \ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895. P. 355

несправедливости: и этот священный гнев - первый этап на пути к «возрождению»²⁹⁸.

Мартин Грегор-Деллин придерживался той же точки зрения. По его мнению, «Вагнер никогда не был «политическим деятелем»; если он принимал участие в революционных событиях, то только по «чисто человеческим» соображениям. Это революционер из любви к искусству»²⁹⁹. Далее, раскрывая истоки, из которых происходила специфика революционности Вагнера, Грегор-Деллин справедливо продолжает: «Он никогда не был способен к терпеливому и основательному проникновению в экономические, научные и социальные теории. Он запоминал, главным образом, лозунги, заключительные положения, основания которых были ему неизвестны... Какой бы экстремизм Вагнер не проявлял в своих социальных, революционных и анархистских идеях, ясно одно: он укоренился в нем благодаря личному опыту бедности, ввиду отвращения, питаемого им при виде коррумпированной артистической общественности, в которой он видел отражение государства и общества в целом».³⁰⁰

Слова самого Вагнера, похоже, великолепно подтверждают сказанное выше: «Я... развивал в уме представления о таком состоянии человеческого общества, основанием к которому мне служили самые дерзкие пожелания и устремления тогдашних социалистов и коммунистов, столь деятельно строивших в те годы свои системы, причем эти устремления приобретали для меня смысл и значение лишь тогда, когда достигали своих целей политические перевороты и построения, - тогда-то я со своей стороны мог приступить к перестройке всего искусства»³⁰¹.

Важно то, что на склоне лет, в статье, написанной в 1870 году, Вагнер идёт ещё дальше. Он уже не просто отказывается самого себя считать революционером, но по существу провозглашает революционность чертой, несвойственной немецкому национальному характеру: «Немец, на самом деле, ничуть не революционер, но новатор; и принимая все возможные формы, улучшая их все, ничего не разрушая, он, в конце концов,

²⁹⁸ Chamberlain Houston Stewart. Richard Wagner et le Genie francais \\ Revue des deux mondes. Tome 136. Paris. 1896. P. 445

²⁹⁹ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 330

³⁰⁰ Там же. P. 150-151

³⁰¹ Цит. по: Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \\ Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-Дону, 1998. С. 259

подготавливает для пробуждения своего внутреннего существа все богатство средств, недоступных для представителей других наций»³⁰². Поразительно, что делается это заявление в статье, посвященной Бетховену. Только такой великий парадоксалист как Вагнер мог отрицать немецкую революционность в своём панегирике великому немцу, осуществившего не просто ряд новаторств, но истинную революцию в музыкальном искусстве!

Революционность Вагнера остывала постепенно. Неправы те, кто видит этот процесс, произошедшим мгновенно, после крушения восстания 1848 года. В 1851 году, работая уже вплотную над «Кольцом Нибелунга», Вагнер писал: «Только революция может предоставить мне артистов и слушателей, которых я жду; ближайшая революция должна с необходимостью положить конец всему этому маразму театральной жизни... Моим произведением я покажу революционерам значение этой революции в самом благородном смысле этого слова. Эта публика поймет меня; сегодняшняя же публика на это не способна³⁰³».

В другом письме его высказывания не менее ярки: «Вся моя политика это ни что иное, как самая яркая ненависть ко всей нашей цивилизации, презрение ко всему, что из нее проистекает, и ностальгия по природе... Несмотря на все вопли трудящихся, все они – самые жалкие из рабов... Склонность к услужению глубоко укоренилась в нас... В Европе, в целом, я предпочитаю собак этим людям, которые не более чем псы. Я, однако, не теряю надежды на будущее. Только самая ужасная и опустошительная революция сможет снова сделать нас из цивилизованных скотов, какие мы есть – людей»³⁰⁴.

Только, получив деятельную помощь от баварского короля, Вагнер окончательно откажется от своего бунтарства. Но только от бунтарства, ибо говорить о полном отказе его от революции нельзя, учитывая, какая именно роль отводилась королю в политической мысли позднего Вагнера. В подробностях мы поговорим об этом ниже. Сейчас скажем только, что, не отказываясь от революции, как от процесса глобального общественного переустройства, Вагнер перестает отождествлять ее с мятежом, с кровопролитием, с

³⁰² Wagner Richard. Beethoven \ \ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886. P. 109

³⁰³ Письмо Вагнера Улигу от 12 ноября 1851 года. Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 337

³⁰⁴ Письмо Вагнера Эрнсту Бенедикту Китцу от 30 декабря 1851ю Цитю по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 339

насильственной ломкой существующей организации. Таким образом, отказ Вагнера от революции есть не отказ от цели, а пересмотр средств для ее достижения. Монархизм позднего Вагнера явился новой формой его революционности. Ту же, по смыслу и значению, революцию, которую в молодые годы он рассчитывал увидеть происходящей «снизу», пожилой Вагнер надеялся провести «сверху».

Окончанием эволюции вагнеровской мысли, касательного этого вопроса, было то, что на склоне лет Вагнер внезапно почувствовал отвращение к либеральным ценностям эпохи. В 1873 году он говорил о французской революции: «Она отвратила нас от нашего собственного развития, чтобы повести нас чуждыми нам путями – парламентаризм, свобода печати – в то время как все интересы должны быть представлены корпорациями; надо однажды удовлетворить их, и тогда решения будут приняты безо всякого резонерства людей, который в этом ничего не смыслят»³⁰⁵.

Вагнер и мещанство

Однако и здесь рано ставить точку. Признавая революционность мысли Вагнера (особенно в раннем периоде его творчества), признавая антибуржуазный настрой его искусства, мы не можем одновременно не замечать парадоксального сочетания этих начал в его личности с началами чисто буржуазными, вполне бюргерскими – и это при всей его личной ненависти ко всему бюргерскому и буржуазному! Достаточно хотя бы в общих чертах ознакомиться с обстановкой, в которой Вагнер провел последние годы своей жизни на вилле Ванфрид, где ему, наконец, улыбнулось семейное счастье с Козимой Лист и их детьми³⁰⁶, чтобы поразиться насколько буржуазным, насколько мещанским был быт, в котором композитор существовал как раз в то время, когда создавал свои последние – наиболее универсалистские сочинения!

Не менее интересно, что определенное тяготение к мещанскому укладу Вагнер испытывал не только в последние, благополучные годы, но и в течение всей своей жизни. По этому поводу интересно высказывался Т. Манн: «Этот человек – не бюргер в смысле какой-либо размеренности и приспособленности, но... его окружает атмосфера бюргерства, притом не только в... общем ее

³⁰⁵ Цит. по: Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 747

³⁰⁶ Подробности быта семьи Вагнеров в последние годы жизни композитора читатель может в обилии почерпнуть в работе: Wagner N. Les Wagner. Une histoire de famille. - Gallimard. 2000

значении, а еще и в другом, гораздо более личном плане... Как педантичный порядок, так и бюргерская элегантность окружения, необходимые ему для работы, соответствуют тому элементу обдуманности и мудрого усердия в созидании, которого его творчество, при всем своем демонизме, отнюдь не лишено и который является подлинно бюргерской его чертой... Его личность как человека и художника отмечена не только старо-бюргерскими, но и современно-буржуазными свойствами: тяготением к изобилию и роскоши, к богатству, к шелкам, к бархатам – черта прежде всего его частной жизни, но сильно сказавшаяся в сфере духовного и художественного... Его убеждения как реформатора в области культуры были враждебны искусству как роскоши, направлены против роскоши в искусстве... Но разве эта... ненависть, это отвращение нашли себе вполне соответствующее выражение в самом его искусстве и в приемах его воздействия, в том, посредством чего оно пленило... буржуазное общество Европы и всего мира? Разве не было все... изысканно роскошное, что есть в его музыке... именно тем, что неудержимо привлекало к нему буржуазную публику?»³⁰⁷.

Само собой разумеется, что эту характеристику личности Вагнера разделяли далеко не все исследователи. Так, Грегор-Деллин считает подобный подход чрезмерно упрощенным. Сам он в стиле близком к психоанализу предлагает учитывать обстоятельства жизни Вагнера, начиная с его детства. Вагнер родился и вырос в Европе, потрясенной наполеоновскими войнами. Рано потерял отца. Постоянные переезды и неустроенность семьи Вагнера, недостаток покоя и материнской ласки в первые годы, скитания и бедность в зрелом возрасте – все это заставляло его на склоне лет искать покоя и уюта³⁰⁸. Мы бы к этому прибавили обстоятельства первой женитьбы Вагнера. Минна Планнер не стала его настоящим другом и так и не смогла оценить масштаб личности своего мужа. Поэтому понятно, что, решив свои финансовые проблемы, найдя верную подругу в лице Козимы, он захотел спокойной старости, теплоты, хорошего дома. Подсознательно его душа желала того, чего он был так часто лишен почти всю свою жизнь.

Тема «Вагнер и мещанство» была остроумно затронута и Александром Блоком в его известной статье «Искусство и революция», написанной по поводу одноименного сочинения

³⁰⁷ Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера \ \ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961. С. 154-159

³⁰⁸ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 25

Вагнера. Блок отмечает: «Звезда художника увела Вагнера от нищеты парижских чердаков и от искания помощи на стороне. Слава и удача стали его преследовать. Но и слава и удача искалечены европейской мещанской цивилизацией. Они выросли до чудовищных размеров и приняли уродливые формы. Задуманный Вагнером и воздвигнутый в Байрейте всенародный театр стал местом сборищ жалкого племени – пресыщенных туристов всей Европы. Социальная трагедия «Кольцо Нибелунгов» вошла в моду; долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туго набитые щебечущими барыньками и равнодушными штатскими и офицерами...»³⁰⁹.

Вместе с тем Блок отмечает, что соприкосновение в славе с мещанством не смогло опошлить Вагнера, поскольку тот «носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью»³¹⁰.

³⁰⁹ Блок А. Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера) \\\ Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. – М., 1962. С. 23-24

³¹⁰ Там же. С. 24

НАРОД И ЕГО ВОЖДЬ

Вагнер и король

По большому счету, если мы отвлечемся от эстетических моментов, все сходство непосредственно политических идей Вагнера и Гитлера, главным образом, сводится к высокой оценке единовластия и в признании его непротиворечивости началам народовластия (в широком смысле последнего термина). Анри Лиштанберже очень верно писал о Вагнере: «Он не был ни республиканцем, ни демократом, потому что, оставаясь верным одному из древнейших инстинктов германской расы, желал иметь во главе свободного народа сильного могущественного короля, облеченного доверием своих подданных, видимого представителя нации и расы... Он весьма горячо осуждал самый принцип конституционной монархии, где короля контролирует и парализует народное представительство, тем самым уничтожая его монаршее и человеческое достоинство»³¹¹. И далее: «королевство и монархия – не синонимы. Постоянный враг демократии – это монарх, так как, стоя во главе горсти аристократов, он претендует на то, чтобы ему пользоваться личной властью к выгоде меньшинства и держать под опекой своих подданных; между монархией и республикой существует неизбежный антагонизм, который необходимо кончится поражением монархии. Но между республикой и королевством нет такой противоположности. Во главе свободного народа, думается, можно было бы иметь государя-короля, который являлся бы первым гражданином нации, был бы выбираем на этот высокий пост по согласию и любви всех свободных граждан, и который сам смотрел бы на себя не как на господина, повелевающего своими подданными, а как на представителя нации, как на первого гражданина в государстве»³¹².

Немаловажно, что Вагнер в этом вопросе – не кабинетный доктринер, а активный деятель социального реформирования. Используя свое духовное влияние на молодого короля Людвига II, Вагнер много практических сил приложил для того, чтобы сделать Людвига «первым республиканцем», чтобы в Баварии было сформировано либеральное правительство, чтобы были разрешены оппозиционные газеты, введена многопартийность и ограничен

³¹¹ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 159

³¹² Там же. С. 166

милитаризм³¹³. Разумеется, результат этих попыток был несовместим с масштабами вагнеровских замыслов. Слабые реформы Людвига провалились, либеральное правительство продемонстрировало свою полную беспомощность, придворные не откликнулись на призыв отказаться от праздности и эгоизма... В конечном счете Вагнер разочаровался в Людвиге, подобно тому как в свое время Платон разочаровался в Дионисии, а Вольтер – во Фридрихе Великом. Идет ли, однако, речь о полном провале? По крайней мере, из уважения к Вагнеру Людвиг Баварский много сделал для организации его театра фестивалей и для постановки его музыкальных драм в прочих театрах³¹⁴.

Помощь короля даже дала оружие в руки недругам Вагнера. Уже упоминавшийся нами ярый враг вагнеризма Макс Нордау в своё время язвительно писал: «Людвиг Баварский создал культ Вагнера. Только когда король сделался его защитником, Вагнер стал Вагнером. Не потому что король предоставил средства для воплощения самого грандиозного из его артистических замыслов, а потому, что он поставил престиж короны на службу вагнеровскому движению... Музыка Вагнера временно стала королевской баварской музыкой... чтобы впоследствии стать музыкой имперской»³¹⁵.

Несмотря на то, что язвительные замечания современников и исследователей последующего времени по поводу тесной дружбы баварского короля и Вагнера в чём-то не лишены оснований, их острота, всё же, в основном направлено не против композитора, а против монарха, в своём почитании Вагнера доходившего до слишком уж эксцентричных действий. Практический же успех Вагнера, сам тот факт, что он «поставил престиж короны на службу вагнеровскому движению», на наш взгляд, достоин восхищения. В самом деле, далеко не всегда деятелям искусства удавалось извлечь из расположения власть имущих столько практической пользы, хотя бы для сообщества артистов!

³¹³ О подробностях этих событий см.: Вольф В. К проблеме идейной эволюции Вагнера // Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 53-59

³¹⁴ Преданность Людвига Вагнеру была такова, что порой вызывала насмешки современников. Тиссо свидетельствует: «Людвиг II не строит церквей; он не покупает ни картин, ни старинного фарфора; он содержит только Рихарда Вагнера и коллекционирует только фортепиано». Tissot Victor. Les prussiens en Allemagne. – Paris. 1877, P. 377

³¹⁵ Nordau Max. The Richard Wagner Cult. – London. 1895. P. 206

Впрочем, когда речь идет об этом эпизоде вагнеровской жизни, далеко не все разделяют подобный оптимизм. И речь идёт уже не о колкостях противников Вагнера, а о пессимизме вполне доброжелательных и вдумчивых исследований. Так уже неоднократно цитировавшийся нами Мартин Грегор-Деллин, не был склонен высоко оценивать этот период жизни Вагнера. «Его дружба с королем Баварии, - писал он, - которую обычно расценивают как самый невероятный, яркий и триумфальный эпизод, как реализацию самой сокровенной мечты и апогей его карьеры, на самом деле был самым жалким интермеццо, самой постыдной интригой в жизни Вагнера»³¹⁶. Далее он подчеркивает: «В страстном энтузиазме короля было что-то детское... Стремление Людвига II жить в воображаемом мире обрекало артиста... на то, чтобы принять в этой игре участие, и вести дорогой Грааля не только своего юного воспитанника, безраздельно ему преданного, но и все баварское королевство... Правил не король, но министерская бюрократия»³¹⁷.

Мне, однако, кажется совсем не обязательным полагать, будто Вагнер здесь действовал в компромиссе со своей совестью. Ведь, как мы увидим ниже, он действительно полагал, что главная задача короля - быть союзником артистического человека. А возможности выбирать короля, который пожелал бы стать таким союзником и страну, в которой это произойдёт у Вагнера, разумеется, не было. Самой истории было угодно, чтобы этим королём стал Людвиг, а этой страной Бавария. Ясно, что композитор, которому представился уникальный шанс для реализации его программы политических и творческих преобразований, не мог этим шансом не воспользоваться, несмотря на то, что он, конечно, осознавал некоторую двусмысленность ситуации и отчётливо, как и все прочие немцы, видел насколько чрезмерным своеобразием отличался молодой король, с его горячими романтическими порывами и совершенно безграничным идеализмом. Притом, не будем забывать о том, что при всех странностях своего характера, при всём своём романтическом абсолютизме, Людвиг был, несомненно, хорошим человеком. Его ошибки проистекали не от презрения к своей стране и её народу, не от неуёмного желания власти, а от неизлечимого донкихотства. Не зря этот монарх – один из последних абсолютных монархов в истории Европы, несмотря на трагический конец своего правления, вошёл в историю как легенда – как последний романтик на троне, как последний представитель, пусть и в чём-то доходящий до карикатурности, коронованного рыцарства.

³¹⁶ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 523

³¹⁷ Там же. P. 527

Опять же, не будем забывать, что другом короля стал не «замаскированный демократ», а истинный поклонник единовластия, каким всегда в глубине души был, а в этот период – и осознанно стал Вагнер. Можно предположить, что приверженность принципу единовластия во многом определялась авторитарным характером самого Вагнера, который неоднократно подчеркивался его современниками. Виктор Тиссо характеризовал этот авторитаризм очень ярко: «Доминирование и деспотизм – основа его пламенного и противоречивого характера. Ему необходимо мучить и тиранить; он бьет музыкантов, а затем слезно просит их прощения; он оскорбляет певцов, а затем умасливает их подарками. Одним словом, он невыносим. Он порвал со всеми друзьями, он оказался не в состоянии поладить ни с одним директором театра, и, желая быть единственным, абсолютным сувереном, он вынужден был построить театр для самого себя... Он был готов съесть всю Баварию из рук короля. У этого северного немца вкусы набоба и запросы Сарданапала... У него есть свой экипаж, своя челядь... В Байрейте у него самый настоящий двор. И на сегодняшний день я не знаю в Германии более блестящего двора»³¹⁸.

Об этих чертах вагнеровского характера, был, кстати, прекрасно осведомлён Гитлер, который, вспоминая о Вагнере, говорил, что «Вагнер по образу жизни был типичным князем»³¹⁹.

При этом, авторитаризм Вагнера проявлялся не только в личных амбициях, что можно было бы справедливо осудить, но и в той абсолютной, даже – абсолютистской решительности, с которой он воплощал в жизнь свои грандиозные творческие планы, в его способности подчинить своей воле тех, от кого реализация его планов зависела – от короля до артистов и рабочих сцены.

Младший современник Вагнера Франц Хюффер был одним из первых исследователей, указавших на эту особенность вагнеровской личности. В своём эссе о Вагнере, всего через год после смерти композитора, он писал: «Немцы привыкли проводить различие между гениальным человеком и человеком с характером. В них редко уживаются оба этих качества... Вагнер являет собой исключение из этого правила – он деятелен и прогрессивен... Если бы судьба поместила его в иные жизненные условия, он возможно стал бы крупным государственным деятелем, национальным лидером... К счастью для нас, его энергия не вышла за рамки того, способностями к чему природа наградила его наиболее щедро –

³¹⁸ Tissot Victor. Les prussiens en Allemagne. – Paris. 1877, P. 199

³¹⁹ Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. С. 243

поэзии и музыки»³²⁰. Заметим, что автору кажется благодеянием самой судьбы то, что авторитаризм Вагнера не нашёл своего применения в сфере политики.

Французский исследователь А. Боссер также указал на эту черту личности Вагнера, когда в своём капитальнейшем исследовании по истории немецкой литературы написал: «Изумляет та энергия, с которой Вагнер приводил в жизнь свои идеалы и та повелительная сила, с которой он воздействовал на свой век. Он был одним из самых любопытных образцов того, что его современник Ницше... называл «волей к власти»³²¹.

Тут, конечно, важна и еще одна деталь. Политика Вагнера в Байрейтском театре заключалась в абсолютном доминировании его над происходящим. Он был и автором либретто, и композитором, и архитектором, и механиком сцены. Французский вагнерист Л. Бурго-Дюкорде свидетельствовал о его работе: «Вагнер отказался от какого либо сотрудничества и взвалил на себя полную ответственность»³²². Но дело в том, что абсолютная власть предполагающая абсолютную личную ответственность – это и есть (в теории) *Führerprinzip!* Вагнер, по существу, как бы странно не звучало это определение, был фюрером байрейтского театра! Далее тот же автор писал: «для дирижера, оркестрантов, певцов и хористов маэстро – это религия; всех объединяет пылкость, воля и вера!»³²³. Это вызывает ещё более однозначные ассоциации! Фюрер тоже стал для своей нации религией, объединившей всех пылкостью, волей и верой.

Дело конечно не только в личной авторитарности Вагнера, не только в его несомненном личном вождизме. Высокая оценка единовластия вообще, и монархии, в частности, была почти неизбежной, и исходя из жизненного опыта Вагнера. Его личные встречи с монархами всегда завершались для него вполне благоприятно. Первая же, например, встреча с саксонским королем (сразу после назначения его придворным капельмейстером) свидетельствовала об открытости, искренности монарха, и, что еще важнее – о его несомненно развитом художественном вкусе. Сам

³²⁰ Hueffer Franz. Richard Wagner \\\ Scribners Monthly, an illustrated Magazine for the people. Vol. 9. Issue 1. 1874. P. 81-82

³²¹ Bossert A. Histoire de la litterature allemande. – Paris. 1904. P. 960

³²² Bourgault-Ducoudray L.-A. Wagner a Bayreuth \\\ Revue des deux mondes. Tome 115. Paris. 1893. P. 78

³²³ Там же. P 80

Вагнер вспоминал об этом: «Король высказал свое одобрение моим двум, поставленным в Дрездене, операм. Единственно, чего бы ему хотелось по отношению к моим музыкальным драмам, это, как он выразился с дружескою нерешительностью, более рельефной характеристики отдельных фигур. Он находил, что элемент стихийный заслоняет в них интерес к личностям: в «Риенци» - народ, в «Летучем голландце» - море. Мне казалось, что я хорошо его понял, и я открыто радовался как этому доказательству его серьезного внимания ко мне, так и оригинальности его суждений»³²⁴. В самом деле, даже искушенный театральным критик не мог бы дать более точной оценки драматическим недостаткам этих двух относительно ранних сочинений Вагнера. Когда мы говорили об участии Вагнера в революции, мы приводили и прочие примеры из жизни Вагнера, которые давали ему поводы для восторженного отношения к монархам.

Дух «фюрерства» присутствовал у Вагнера не только в его собственной деятельности. В его политической концепции сам король – это, конечно, в большей степени, *Fuhrer*, чем *Kaiser*. Для читателя, знакомого с текстом “*Mein Kampf*” здесь не может не возникнуть совершенно оправданных аналогий. Задача короля, по мысли Вагнера, быть выше буржуазной пошлости. Он – как и в старину – первый из рыцарей, аристократ, который должен обуздать буржуазную пошлость и приготовить явление «артистического человека». Монархия, таким образом, не самоцель. Он лишь союзник «артистического человека» в его фатальной борьбе с Индустрией. Не правы те, кто называет Вагнера монархистом. Королевство, сильная государственная власть для него – только идеал переходного периода. Это подобно тому, как большевики, не считая себя сторонниками государственной диктатуры, идеалом переходного периода были вынуждены провозгласить диктатуру пролетариата. Благосуществование же Левиафана не слишком заботило Вагнера.

Выше я заметил, что высокая оценка единовластия – это главная точка пересечения вагнеровской и гитлеровской политических доктрин. Позиция Вагнера должна быть уже вполне понятна читателю, поэтому здесь можно перейти к изложению того, что по этому поводу говорил Гитлер. В “*Mein Kampf*” мы также встречаемся с принципиально высокой оценкой монархического правления: «Монархическая форма управления обеспечивала известную стабильность всего государственного руководства. Она изымала по крайней мере высших носителей власти из круга

³²⁴ Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003. С. 305

честолюбивых политиков. Институт монархии издавна пользовался уважением и авторитетом. Вторым нашим преимуществом было то, что Германия обладала превосходным корпусом государственного чиновничества. И, наконец, третьим и главным преимуществом являлось то, что армия наша стояла над уровнем каких бы то ни было партийно-политических обязательств. К этому надо прибавить еще и то преимущество, что образ единоличного монарха все еще будил и укреплял чувство личной ответственности - во всяком случае, в гораздо большей степени, нежели в тех странах, где носители власти сменялись с кинематографической быстротой. Все это вместе взятое и придавало немецкой администрации порядочность и чистоту, признававшуюся всеми. Наконец и культурное значение монархии для немецкого народа было очень велико. Оно вполне перевешивало все ее недостатки. Немецкие резиденции все еще являлись крупными художественными центрами, чего совершенно нельзя сказать о нашей нынешней погрязшей в материализме, эпохе. То, что немецкие князья сделали для искусства и науки в течение XIX в., было образцово. Во всяком случае, наша современность совершенно не может идти в этом отношении ни в какое сравнение»³²⁵. Следует особо обратить внимание читателя на то, что Гитлер, подобно Вагнеру, концентрируется не только на политической эффективности монархии, но и ведет речь о её культурном значении. Причём приведенную здесь выдержку из “Mein Kampf” вполне можно трактовать как противопоставление культурного значения монарха (а точнее – монархов, поскольку речь идет о немецких князьях) общему культурному уровню буржуазного общества.

Высокая оценка Гитлером единовластия сочеталась у него с концепцией «германской демократии» – весьма близкой к концепции Луначарского, который, как мы помним, полагал, что истинная демократия может держаться только на героях, и исключительных людях.

В гитлеровском понимании, подлинная демократия, понимание которой присуще только германской нации, есть ни в коем случае не народоправство. Издеваясь над пониманием демократии, как власти народа, или власти большинства, Гитлер писал: «сравните с этим истинно германскую демократию, заключающуюся в свободном выборе вождя с обязательностью для последнего - взять на себя всю личную ответственность за свои действия. Тут нет места голосованиям большинства по отдельным

³²⁵ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

вопросам, тут надо наметить только одно лицо, которое потом отвечает за свои решения всем своим имуществом и жизнью. Если мне возразят, что при таких условиях трудно найти человека, который посвятит себя такой рискованной задаче, то я на это отвечу: - Слава богу, в этом и заключается весь смысл германской демократии, что при ней к власти не может придти первый попавшийся недостойный карьерист и, моральный трус; громадность ответственности отпугивает невежд и трусов»³²⁶.

Мы уже говорили, что тот абсолютизм, который Вагнер проявлял в подготовке фестивалей, и вообще в работе с подчиненными, основывался именно на этом принципе сочетания абсолютной власти с абсолютной же личной ответственностью за всё. Это вообще – принцип вполне художественный. Личная ответственность за творчество неотделима от истинного творческого процесса. И Гитлер, воспринимавший себя как художник от политики просто не мог предложить ничего иного. Вместе с тем, полное отождествление того, что писал Вагнер с гитлеровской концепцией вождизма и «немецкой демократии» было бы совершенно некорректным. Если мы даже оставим за скобками вагнеровский идеал общества будущего, предполагающий полное крушение государственности, а ограничимся его промежуточной программой политического реформирования, то мы не увидим у него ничего даже приблизительно напоминающего программу построения тоталитарного государства. Достаточно обратить внимание хотя бы на то, что и в вагнеровской теории, и в том, что он практически пытался сделать, став неформальным лидером Баварии, важное место занимали и многопартийность, и оппозиция, и свобода слова.

В целом, выходит, что монархизм Вагнера есть ни что иное, как органическое продолжение его революционности, и как таковой он совершенно не противоречит принципам политического свободомыслия, и не несёт в себе ровным счётом ничего реакционного. Просто, глубоко разочаровавшись в плодотворности революции снизу, в тех действительных результатах, которые принесли оба стихийных революционных движения, в которых ему самому довелось участвовать, Вагнер вполне органичным образом сделался монархистом. Причём монархистом, но во имя монархии самой по себе, а прежде всего, ради революции сверху.

³²⁶ Там же

Государство и интуитивная нравственность

Абсолютное сходство политических доктрин Вагнера и Гитлера невозможно, уже исходя из различия их взглядов на происхождение и смысл государства. Сам момент происхождения государства Вагнер, скорее всего, оценивал без особого восторга. Его мысли по этому поводу изложены в художественной форме в неоконченной драме «Иисус из Назарета». Поскольку это сочинение практически неизвестно отечественному читателю, мы считаем уместным привести здесь выдержку из исследования Анри Лиштанберже, в которой он излагает политический смысл этой вагнеровской драмы: «Вагнер допускает, что Бог и человек вначале составляли одно, что первые люди жили поэтому бессознательно невинными по божественному закону, или, что то же самое, по закону природы. Мало-помалу к ним пришло сознание, они стали различать полезное от вредного и назвали полезное добром, вредное злом. Тогда они противоположили добро злу; они уверовали, что от Бога исходит одно добро, что зло происходит от несовершенства человеческой природы, и вместо того, чтобы следовать божественному закону, который бы вел их непрерывными переменами шаг за шагом вплоть до самого высокого блаженства, они основали человеческие законы, по которым точно захотели определить добро и зло, справедливое и несправедливое; они создали государство, которое бы следило за соблюдением среди них этих законов. Но эти законы, неполные и несовершенные, при всей своей строгости сделались причиной горчайших скорбей человечества, ибо ослабили в людях сознание божественного закона, с которым часто шли вразрез...»³²⁷.

Итак, политическое законодательство – результат совершения людьми волюнтаристского акта. И, похоже, что Вагнер осуждает этот волюнтаризм. Парадокс, однако, состоит в том, что самому Вагнеру был присущ волюнтаризм правопонимания. Теодор Адорно в своё время, верно подметил, хотя и не сформулировал с необходимой четкостью этот волюнтаризм, когда говорил о совпадении справедливого и несправедливого в художественном символизме «Кольца Нибелунга»: «автору «Кольца...», - писал он - представлялось, что Хаос, борьба всех против всех, должны быть сглажены позитивными законами. Поэтому руны Вотана справедливы, хотя бы потому, что они устанавливают договорный порядок. Однако сам Вотан волеположивший законы, не связан собственной волей, не считает себя связанным договорами и готов на проявление любой степени насилия. Для него же законы

³²⁷ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 168

предстают как цепи, разрыв которых не менее справедлив, чем их создание. Если справедливость сглаживает несправедливость, а видимость последней условна, зависит от конкретных обстоятельств места и времени, и требует, в конечном счете, акта личной воли, то в этом случае действительно грань между справедливостью и несправедливостью растворяется в чистом волюнтаризме³²⁸.

Позиция Вотана тем более важна, что большинство исследователей видит в этом персонаже обобщённый образ интеллигента девятнадцатого века, с которым Вагнер отождествляет, в том числе и самого себя. Этот разрывающийся внутренними противоречиями волюнтаризм, доходящий и до нравственного, и до правового релятивизма, этот неустрашимый внутренний трагизм вагнеровской этики, вылившийся в трагическую фигуру Вотана, замечательно передал несколькими фразами известный нам Чемберлен в своём исследовании, посвящённом вагнеровской драматургии: «Вотан жаждет мирового господства, и его мировой порядок должен быть единственно возможным, и в самом благородном смысле этого слова "нравственным"; однако, любая власть, и любой закон основываются в конечном счете на преступлениях; так как подлинное нравственное качество является ничем иным как любовью, и власти достигает только тот, кто проклинает любовь. В сознании благородности своих намерений Вотан хотел бы обманываться, тем не менее, он сам говорит об этом: „ мое мужество стремится к власти..., но не к любви“; он хочет разрешить это противоречие: „ к тому, что никогда не свершалось еще, стремится мой разум!“ он хотел бы убедить себя, что свободный герой, не преступен... Однако, он не может простить обмана по отношению к самому себе»³²⁹.

Исходя из этого трагического волюнтаризма, со всеми вытекающими из него идеологическими последствиями, изменяются и традиционные христианские представления о добре и зле. С точки зрения христианской морали, Вагнер, как и его хороший знакомый Ницше, становится «по ту сторону добра и зла». В связи с этим сам смысл «христианского мифа» приобретает у Вагнера политический оттенок, к которому прибавляется излюбленный Вагнером мотив нравственного интуитивизма. Сам Вагнер излагал своё понимание христианства так: «Христианский миф получил свое воплощение в человеке, который из-за преступления против закона и государства

³²⁸ Adorno Teodor W. Essai sur Wagner. – Gallimard. 1993. P. 160-161

³²⁹ Chamberlain Houston Stewart. Das Drama Richard Wagner's. – Leipzig. 1921. S. 121

погиб мученической смертью. Подчинением этому наказанию он оправдал закон и государство, как внешнюю необходимость, но своей добровольной смертью уничтожил закон и государство ради внутренней необходимости – освобождения индивида путем искупления в боге»³³⁰. Христианство, в понимании Вагнера есть, таким образом, освобождение нашей нравственной интуиции от оков позитивной нравственности, находящей свой оплот в государстве, но освобождение, которое первоначально опирается, ввиду внешней необходимости, именно на то, что подлежит разрушению. Здесь мы видим совершенное совпадение политической стратегии самого Вагнера с тем, как он видел стратегию христианского спасения человечества. Очевидно, что Вагнер предполагал возможность, через подчинение артистического человека единовластию просвещенного короля, а, стало быть - и государственной власти, как внешней необходимости, преодолеть в союзе с этой властью инертность буржуазной среды, преодолеть всевластие Индустрии, но именно для того, чтобы сокрушить это самое государство, которое после падения златого тельца окажется совершенно излишним для артистического человека.

Здесь мы вообще то могли бы задать Вагнеру один вопрос: если христианское мирозерцание само по себе способно освободить нашу интуицию, не является ли оно само по себе достаточным? Нужна ли, с учетом этого, концепция освобождения нравственной интуиции через искусство, которую он сам предложил, и о которой мы подобно станем вести речь ниже? Вагнер поясняет: христианство есть не только форма мировоззрения. Оно неотделимо от социальной организации – церкви. Церковь же, как и само христианское мирозерцание, существует благодаря нашему внутреннему психологическому разладу, обусловленному самим фактом существования государства. Вагнер пишет: «сила, которая всегда доставляла жизнь христианской церкви, есть государство. Государство было настоящим источником жизни церкви; если церковь боролась с ним, она восставала против самой себя... Христианская церковь должна была... сама содействовать укреплению собственной противоположности – государства, чтобы в этом дуализме получить возможность существовать; она сама сделалась политической силой, ибо чувствовала, что может существовать только в политическом мире. Христианское мирозерцание, которое по своей внутренней идее, собственно, отвергало государство, обратившись в церковь, не только стало

³³⁰ Вагнер Р. Опера и драма \ \ Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы – М., 2001. С. 538

оправданием государства, но довело его существование, стесняющее свободную индивидуальность, до столь ощутимой тяжести, что стремление людей к освобождению от внешнего давления направилось одновременно на освобождение от церкви и государства...»³³¹. То есть церковь, как внешняя организация противоречит по своему смыслу внутреннему мирозерцанию христианства, являясь организацией внешнего объединения людей, в этом смысле неотличимой от прочих организаций, сопутствующих бытию политического государства, и в силу этого не достигающая той тотальности в освобождении человеческого духа, которая будет достигнута с преодолением всякой внешней политичности на той ступени истории, когда преобладающим человеческим типом станет артистический человек.

В связи с таким пониманием христианского мифа и христианской церкви, немаловажно, как мне кажется, что сама парадигма «Кольца Нибелунга» есть зеркальное отражение христианской парадигмы. Если в христианстве бог искупает своей смертью на кресте прегрешения человечества, то в «Кольце...» «грешный бог спасается смертью невинного человека»³³².

Противопоставление позитивной и интуитивной нравственности, выраженной в «Иисусе из Назарета», фактически изначально стало главной темой вагнеровского музыкально-драматического творчества. Уже в первой опере Вагнера «Феи» от главного героя требуется не отречься от любимой, в каком бы неприглядном виде он её не увидел. Неспособность героя к этому является завязкой драматической кульминации. То есть, для гармоничного развития линии (исключившего бы любой драматизм) герою понадобилось бы во имя чувства перешагнуть через все условности восприятия устойчивых антиномий, вроде «прекрасное – безобразное», или «добро – зло». Основная пружина действия следующей ранней оперы «Запрет любви» - противопоставление естественного желания людей радоваться жизни и глупейшего позитивного закона, запрещающего веселиться и любить. Все главные герои последующих музыкальных драм Вагнера бросают вызов позитивной нравственности во имя свободной интуиции. Сента в «Летучем Голландце» разрывает тихий круг своей обыденной жизни во имя безумной любви к загадочному моряку-скитальцу, жертвуя собой ради его спасения. Мятежный Тангейзер

³³¹ Там же. С. 544-545

³³² Mendes Catulle. Sur la theorie et l'oeuvre wagneriennes \\\ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886. P. 33

своим интуитивно-свободным отречением от Венеры во имя безнадежной любви к умершей Елизавете спасает свою душу и оказывается выше позитивной нравственности римского папы, отказавшего ему в отпущении грехов. Трагедия Эльзы в «Лоэнгрине» заключается в том, что она не смогла стать выше позитивного предписания – закона имени – в то время как Лоэнгрин требовал от нее только любви и веры. Вальтер в «Мейстерзингерах» складывая свою песню для состязания, выходит, ради выражения чувств, за рамки строгих канонов, и оказывается победителем. Простец Парсифаль в одноименной драме побеждает злобного волшебника, против которого оказался бессильным весь мистический опыт мудрых рыцарей Грааля. Наконец в грандиознейшем творении Вагнера – тетралогии «Кольцо Нибелунга» самым очевидным, постоянно бросающимся в глаза является противопоставление двух мотивов. Первый – тяжелый нисходящий мотив, символизирующий копьё верховного бога Вотана, его «священные руны», его позитивный закон, тяжесть которого оказывается невыносимой для самого законодателя. Второй мотив – восходящий и фанфарно яркий. Это – меч Зигфрида, «светлого отрока», ничем не благодарного богам и свободного от условностей их позитивной нравственности. Об этот меч разобьется копьё Вотана. В финале Зигфрид и его возлюбленная гибнут, но гибнут победителями: племя богов находит свой конец в огне мирового пожара; мир свободен от их бесполезных законов.

Тема абсолютной нравственной свободы, сводимой, в конечном счёте к нравственному интуитивизму, конечно достигает высшей точки своего развития в образе Зигфрида. «Зигфрид представляется у Вагнера типом революционера по определению. Дело не только в том, что самим своим рождением Зигфрид бросает вызов установленным законам, поскольку его рождение было результатом убийства, супружеской измены и инцеста. Чтобы привести свою жизнь в соответствие со своим рождением, он выступает как эмансипатор женщины... Зигфрид и Брунгильда прославляют свободную любовь; на пепелище старой морали они положат начало золотому веку...»³³³. Чрезвычайно важно, что свободное проявление интуитивной нравственности в понимании Вагнера, по существу, тождественно героизму. В этом смысле Зигфрид – герой ещё до того, как им был совершён первый подвиг. Героизм понимается Вагнером не как форма внешнего поведения, проявляющаяся в совершении нечеловеческих по своей смелости

³³³ Bellaigue Camille. Un probleme musical \\ Revue des deux mondes. Tome 110. Paris. 1892. P. 223

поступков, а как особая форма психической организации личности. Иными словами, герой является таковым не потому, что он практически совершил нечто из ряда вон выходящее; напротив выдающиеся деяния предопределены самим типом личности, он с неизбежностью вытекают из этого типа. Зигфрид герой потому, что ему неизвестен страх, и он пребывал бы таковым, если бы даже ему не пришлось столкнуться с ситуацией, предполагающей возникновение чувства страха.

Здесь уместно указать и на различие между вагнеровским и гитлеровским пониманием героизма. Вагнеровский герой, как мы это сейчас отметили – носитель свободно-интуитивной нравственности. Гитлеровский же герой – носитель нестигаемой воли. Но гитлеровский герой при этом пленник именно той позитивной нравственности, против которой как раз и была направлена вагнеровская этика. Он нестигаем за рамками этой позитивной нравственности, но он скован этой нравственностью, направляющей его волю: он пленник законов патриотизма, расы, и прочего, что составляет непререкаемый кодекс чести национал-социалиста. Это заставляет снова сказать о том, что нацистское самоотжествление с Зигфридом глубоко ошибочно. Оно проистекает либо из непонимания вагнеровского этического идеала, либо из его сознательного искажения. Гитлеровский сверхчеловек – скорее, помесь Вотана с Альберихом. Поэтому с точки зрения вагнеризма он мог бы быть оценен только как враг эстетического человека, а значит – не как провозвестник будущего человечества, а как его враг, не видящий подлинного смысла того, в чём состоит истинное самоутверждение нравственно свободной воли.

Также следует заметить, что вагнеровское понимание героизма не знало половых ограничений. Да, Зигфрид – идеал нравственно свободной личности, и на его фоне меркнут прочие вагнеровские герои, вне различия их пола. Однако если мы возьмем творчество Вагнера в целом, то увидим, что героини почти равноправны героям. Брунгильда³³⁴, к примеру – великолепный

³³⁴ Брунгильда – одна из валькирий, дочерей Вотана. Получив приказ отца способствовать в сражении поражению Зигмунда, она, почувствовав сострадание к герою, отказалась его выполнять, после чего, вдобавок, спасла от гнева Вотана сестру и возлюбленную Зигмунда - Зиглинду, понесшую от него ребёнка. За это ослушание Вотан усыпил Брунгильду волшебным сном, от которого она (почти как Белоснежка) была разбужена годы спустя повзрослевшим сыном Зигмунда и Зиглинды – Зигфридом. После пробуждения Брунгильда стала женой Зигфрида. Именно она, когда герой погиб от вражеского копья, вернула принадлежащее ему волшебное кольцо дочерям Рейна, после чего на прекрасном боевом коне бросилась в пламя погребального костра своего мужа.

образец героического типа, прекрасная подруга совершенного героя, ставящая точку в его деле после его гибели. В идеологии же Третьего Рейха герой это в принципе только мужчина. «Нацистский идеал женщины... свидетельствует о традиционализме самой революции. Нацистские лидеры полагали, что им надлежало руководствоваться идеалами древней германской расы, на самом деле следуя буржуазным идеалам XIX века: женщина – простая, но верная домашняя хозяйка и мать, которая жила только заботами о семье и была покорной своему мужу»³³⁵.

Таким образом, вагнеровский героический тип не шаблонно героичен, и даже не обязательно картинен в своём геройстве. Преклонение перед интуитивной добродетелью, противопоставляемой добродетели позитивной, мы ясно видим особенно в позднем музыкально-драматическом творчестве Вагнера. «Идеальным образом» (по выражению Н. Виеру) в его поздних драмах становится не только бесстрашный Зигфрид, но и «престец» Парсифаль, героизм которого вырастает именно из неопишуемой внутренней простоты. Парсифаль блажен, как все «нищие духом», поскольку в его образе христианский идеал «духовной нищеты» соприкасается с вагнеровским идеалом нравственной свободы. Поэтому престец Парсифаль становится как герой, не знающий границ в своих духовных и физических возможностях, на одну доску с горячим дикарём Зигфридом: «и тот и другой выросли на лоне природы, вдали от людей, от общества с его законами и предрассудками. Оба ничего не знают о человеческих страстях, вражде, зле и пороках. Оба чисты сердцем, наивны и простодушны. Оба инстинктивно противостоят злу, совершая героические поступки естественно, без тени тщеславия, оба не осознают своего места в мире, не знают ни своего прошлого, ни своих отцов, ни даже собственного имени. Как и Зигфрид, Парсифаль наделен необычайной силой и смелостью. Ему не знакомо чувство страха. В своих действиях он непосредственен, импульсивен, живет настоящим моментом, не обдумывая заранее своих поступков и их последствий»³³⁶. Опять же мы должны констатировать, что – Гитлер – полная противоположность такому образу героизма. Вопреки своим амбициям. Гитлер выращен законами и предрассудками своей среды, он знает много, слишком

³³⁵ Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 57

³³⁶ Виеру Н. «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера \\\ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987. С. 205

много и о страстях, и о вражде, и о зле, и о пороках. Сердечная чистота, наивность и простодушие – это вовсе не штрихи к его портрету. О совершении великих дел без тщеславия говорить было бы и вовсе смешно. Наконец, нельзя вести речи и об импульсивности героического действия, вне обдумывания поступков и их последствий. У Гитлера, напротив, всё продумано: программа, цели, и порядок их совершения.

Если вагнеровская доктрина в этом ключе и может быть сравнима с чем-либо в европейской политической мысли, то, скорее, она представляет собой индивидуалистский вариант руссоизма. По существу у Вагнера преклонение Руссо перед абсолютной самоценностью народной воли, безошибочной именно в силу её стихийной интуитивности, переводится на уровень отдельной выдающейся личности.

Исследователи, кстати давно находили и иные точки соприкосновения Вагнера и Руссо. Герман Ларош, например, указывал: «Тетралогия «Ниbelунгов» есть не что иное, как... идеализация первобытного человека... Задолго до Рихарда Вагнера у романтиков, задолго до романтиков в лице Руссо складывалось это поклонение первобытному дикому человеку, которого мы тем склоннее идеализировать, чем менее мы знакомы с современными представителями его типа. Не следует упускать из виду, что эта тоска по первобытной дикости является только на вершинах цивилизации, что нас тянет в палатку бедуина, в шалаш краснокожего из роскошных столиц, мощеных асфальтом и освещенных электричеством. Воспевая патриархальную эпическую простоту, мы поем на изысканном языке, на отделке которого изощрялись десятки поколений. Все это особенно справедливо тогда, когда речь идет о Рихарде Вагнере»³³⁷.

Политическое государство и общество будущего

Политическая мысль Вагнера к концу его жизни претерпела некоторые изменения, однако, пессимистическое отношение к государству он, в той или иной мере, сохранял всегда. Для позднего Вагнера характерен вариант договорной теории происхождения государства в ее почти «просвещенческой» редакции. По его мнению, страх перед фактическим ограничением свободы при ее формальной неограниченности в естественном состоянии заставляет людей отказаться от некоторой части своих индивидуальных естественных прав и создать политическое сообщество, которое,

³³⁷ Ларош Г. «Ниbelунгов перстень», тетралогия Р.Вагнера \ Избранные статьи. Выпуск 3. – Л., 1976. С. 322-323

таким образом, именно в силу особенностей своего происхождения является порождением страха. Ясно, что в этом смысле политическое сообщество стоит несколько ниже по своему нравственному значению, нежели, к примеру, религиозное сообщество, могущее быть основанным на любви, или корпорация деятелей искусства, объединенная благородным влечением свободной интуиции. Не слишком возвышенна и цель государства, которую Вагнер видел в обеспечении индивидуальных интересов его членов. Невозможность реализовать эту цель в полной мере очевидна. Отсюда следует необходимое разделение населения государства на лиц довольных (чьи индивидуальные интересы реализуются в максимально возможной степени) и недовольных (чьи интересы государство вольно, или невольно игнорирует). Это в свою очередь влечет необходимость устойчивой централизованной власти, которая по предпочтению должна быть монархической, и обязана поддерживать равновесие между различными партиями населения. Государство есть, таким образом, царство необходимости. Это организация, которая, по определению не может быть совершенной и к тому же, склонная в преувеличенной форме отражать пороки составляющих ее индивидов и ассоциаций. Никакая форма политической организации не в состоянии исправить пороков цивилизации в целом и отдельных людей.

Вместе с тем всегда, а в особенности - ближе к позднему этапу своего творчества, Вагнер был склонен признавать необходимость государства на определенном историческом этапе, и даже признавал необходимость поддержания на этом этапе стабильности государственной власти. Согласно его формулировке, государство «это контракт, посредством которого отдельные люди стремятся оградить себя от взаимного насилия, практикуя некоторое взаимное сдерживание... В государстве отдельный человек жертвует своим эгоизмом ровно в той части, которая ему необходима для того, чтобы удовлетворять его в большей части». Вагнер указывает, что такое положение вещей возможно и в рамках более узких соглашений, образующих партии. Однако, безопасность возможна, только если поддерживаются общие условия ее сохранения, а не интересы какой либо отдельной партии. Поэтому, чем меньше общественная поддержка партии, тем менее общество должно заботиться об осуществлении ее интересов. Государство стоит выше частных интересов. Самый совершенный закон – тот, который обеспечивает стабильность государства³³⁸. Из этого следует, что

³³⁸ Wagner Richard. On State and Religion \ Art and Politics. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 4. 1895. P. 11-12.

высший государственный закон должен устанавливать наследственную монархическую власть, поскольку именно она может обеспечить необходимую стабильность. «В личности короля государство достигает своего истинного идеала»³³⁹. Не имея ничего общего с отдельными политическими партиями, король способен улаживать между ними разногласия. «В противовес партийным интересам, он представляет интересы чисто человеческие, и потому в глазах гражданина... его положение, откровенно говоря, представляется сверхчеловеческим»³⁴⁰.

Этатизм Гитлера имеет совершенно иной внутренний смысл. По мысли фюрера, государство – не самоцель, но универсальное средство реализации социальных идей. «Государство, - пишет Гитлер, - является не целью, а средством к цели. Правда без государства нет высокой человеческой культуры, но само государство не является еще главным фактором культуры. Главным фактором последней является исключительно наличие расы, способной стать творцом культуры»³⁴¹. Вместе с тем, значение государства исключительно велико. Оно есть «могучее орудие в великой борьбе за существование – орудие, перед которым каждому придется преклониться, потому что дело в этом случае идет не просто о формально-механическом учреждении, а о выражении общей воли к сохранению жизни»³⁴².

Данное учение о цели государства неизбежно должно было привести и фактически привело Гитлера к выводу о том, что величие государства определяется только тем, насколько оно служит сохранению конкретного народа, а вовсе не его общим значением для человеческой культуры. Этот тезис изначально поставил гитлеровскую политическую эстетику (как и эстетическую политику) в чрезвычайно узкие рамки и уже по масштабам исповедуемого идеала сделал ее несопоставимой с концепцией Вагнера, чего как раз упорно не желают замечать любители подобных сопоставлений.

В конечном счёте, если Гитлер видит в качестве наивысшей перспективы политического развития создание несравненно могущественного Рейха, который обеспечит германской нации силы

³³⁹ Там же. Р. 12

³⁴⁰ Там же. Р. 12

³⁴¹ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 327

³⁴² Там же. С. 334

и средства к благосуществованию, то вагнеровская историческая перспектива предполагает преодоление политичности и переход человечества к качественно иной форме социальной самоорганизации. Уже у раннего Вагнера возникла идея о корпорации художников как прообразе любой корпорации. В знаменитой статье «Искусство и революция» он писал: «Искусство и его учреждения... могут... сделаться предвестниками и моделью будущих коммунальных учреждений: идея, объединяющая корпорацию художников для достижения своей истинной цели, может быть применена и во всяком другом социальном объединении, которое поставит перед собой определенную цель, достойную человечества; ибо вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер, который только и соответствует благодатным задаткам человеческой природы»³⁴³.

Впоследствии эта идея получила в теории Вагнера достаточно подробное развитие. Согласно более позднему варианту вагнеровской концепции, сообщества будущего, построенные по принципу корпораций деятелей искусства, будут выгодно отличаться от государства тем, что в их основе будет лежать не внешняя необходимость, которая только и цементирует политическое общение, а внутренняя необходимость. Это будет та самая внутренняя потребность в художественном общении, которая сплавливает публику вокруг художника ради понимания его эстетического дара. «В общественном единении людей будущего, - пишет Вагнер, - единственно определяющее значение будут иметь законы внутренней необходимости. Естественное ненасильственное объединение большего или меньшего числа людей сможет состояться только благодаря общей всем этим людям потребности. Удовлетворение этой потребности является единственной целью общих усилий... И эта цель определяет сама собой законы общего поведения... Естественные объединения поэтому существуют естественно лишь до тех пор, пока лежащая в их основе потребность продолжает оставаться всеобщей и не получила еще удовлетворения. Когда же цель достигнута, то это объединение вместе с вызвавшей его потребностью распадается; лишь с появлением новых потребностей лишь с появлением новых потребностей возникают новые объединения тех, для кого эти новые потребности являются общими. Наши современные государства являются, поэтому противоестественными объединениями людей, что они, возникнув в результате внешнего произвола... раз и

³⁴³ Вагнер Р. Искусство и революция \\ Избранные работы. - М, 1978. С. 141

навсегда впрягают в одну упряжку известное число людей ради целей, не соответствующих их общим потребностям...»³⁴⁴. Универсальная потребность, присущая всем людям – стремление к счастливой жизни – именно в силу своей универсальности не предполагает разделение человечества на государства, народы и сословия. Основой партикулярных объединений могут быть только особые потребности, которые как таковые не могут рассматриваться в качестве универсальных, и потому не требуют для своего удовлетворения создания общественных институтов, которым бы косность традиции сулила вековую незыблемость, подобно тому, как она сулит ее современному государству. Из этого следует, что партикулярные сообщества будущего, не грозящие универсальному единству человечества, могут быть только временными и свободными сообществами. Очевидно, что в современном мире только в союзах художников можно увидеть деятельный прообраз таких объединений. Только свободное братство художников, будучи скрепляемо общей целью, не нуждается в насилии для поддержания своего существования, изначально не планируемое на вековую перспективу.

Для Вагнера было несомненно, что подобная общественная организация, в отличие от организации религиозной или политической, будет способствовать раскрытию подлинной человеческой природы, поскольку она не будет покоиться на нивелировании, примитивно понимаемом единомыслии, а стало быть – не будет подавлять индивидуальность своих отдельных членов. Это чрезвычайно важно, поскольку, «истинная сущность человеческого рода состоит в разнообразии человеческих индивидуальностей»³⁴⁵.

Таким образом, политическая мысль Вагнера приобретает форму поэтического анархизма. В этом анархизме находит свое выражение своеобразный и опять же поэтический вариант разумного индивидуализма, находящийся в резком противоречии с механистическим коллективизмом, присущим многим из этатистских концепций³⁴⁶. Вместе с тем этот несомненно

³⁴⁴ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \\\ Избранные работы. - М, 1978. С. 252

³⁴⁵ Wagner Richard. A Communication to my Friends \\\ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895. P. 276

³⁴⁶ Этот поэтический индивидуализм, присущий вагнеровским социалистическим проектам, и придающий им яркую своеобразность многие исследователи просто не замечают, или же чудовищно искажают его смысл. Именно поэтому их так поражает резкий якобы переход у позднего Вагнера к

разрушительный для политической организации анархический индивидуализм содержит в себе зерно созидательного и опять-таки поэтического коллективизма, проецируемого на общественный идеал будущего и направленного уже не на цель чисто механического, насильственного объединения, а на понимаемую как неизбежную, перспективу инстинктивного и чувственного объединения людей на началах, стоящих несравнимо выше начал чисто политических. Знаменательно одно из высказываний Вагнера, сделанных как раз в этом ключе: «Наш фатум – это политическое государство, в котором свободная индивидуальность познала свою отрицающую судьбу. Но сущность политического государства – произвол, а сущность свободной индивидуальности – необходимость. Организовать общество индивидуалистов, которых мы должны признать правыми в тысячелетней борьбе против политического государства, – вот задача будущего, ставшая нам ясной. Организовать общество в этом смысле – это значит основать его на свободном самоопределении индивидуума, этом вечном неисчерпаемом источнике. Но сделать бессознательное человеческой природы сознательным в обществе и в этом сознании иметь в виду только общую необходимость свободного самоопределения личности для всех членов общества – это значит уничтожить государство, ибо государство при помощи общества идет к отрицанию свободного самоопределения личности; оно живет ее смертью»³⁴⁷. Мне лично кажется гениальной сама формула «общество индивидуалистов», которой Вагнер обозначает свой идеал будущего. В этом коротком сочетании слов с чрезвычайной простотой сочетаются два неустранимых идеала, без которых невозможно нормальное бытие разумного человека: социальность и индивидуальность.

Вместе с тем, по поводу данной концепции Вагнера, можно выразить одно, но как мне представляется, достаточно существенное сомнение. Не будет ли правильным сказать о художественных корпорациях будущего то же самое, что сам Вагнер говорил о христианской церкви? Да, художественное мирозерцание, как и христианское, подразумевает освобождение нашей нравственной интуиции, и как таковое направлено против государства. Однако очевидно, что эти самые корпорации деятелей искусства станут, хоть и достаточно своеобразной, но все же формой социальной

«безысходному» индивидуализму. См., например: История теоретической социологии. Том 1. – М., 1997. С. 474

³⁴⁷ Вагнер Р. Опера и драма \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 396

организации. И, подобно церкви, они смогут существовать благодаря своей противоположности – государству. Что позволит им, в этой ситуации, не становиться политической силой, организацией, осуществляющей совместно с государством внешнее давление, как это, по мнению Вагнера, произошло с церковью? На этот вопрос я так не смог обнаружить в работах Вагнера сколько-нибудь вразумительного ответа.

Это замечание тем более важно, что сам Вагнер отчётливо сознавал одно обстоятельство: «Индивидуальность, которую поэт призвал к борьбе с государством, в силу природы вещей не была чисто человеческой, а обуславливалась самим государством. Она была реакцией его крайнего развития, существовала, так сказать, внутри самого государства»³⁴⁸. В самом деле, не существует ли риска того, что в этом самом «обществе индивидуалистов» стремление человека к индивидуальности утратит свои внутренние импульсы именно по той причине, что исчезнет внешняя сила, сопротивляющаяся нашей индивидуальности? Не зря старый мудрый Стендаль говорил, что опереться можно только на то, что оказывает сопротивление!

Развивая дальше своё обоснование будущего идеала общественности, Вагнер замечает: «До тех пор будут у нас государства и религии, пока мы не создадим себе одной религии и пока совершенно не упразднится государство. Если же эта религия обязательно должна быть общей, то она не может быть ничем иным, кроме как истинной натурой человека, узаконенной его сознанием, и каждый человек должен быть способен бессознательно ее чувствовать и непосредственно осуществлять. Эта общая человеческая натура наиболее субъективно выразится как субъективное чувство индивида в потребности жизни и любви»³⁴⁹. Увы! мне представляется, что сказанного здесь Вагнером всё же мало, для опровержения социальных ценностей, которыми теперь живет человечество. Если по отношению к государству сказанное более или менее приемлемо, то с религией дело обстоит сложнее. Любая из великих религий претендует как раз на то, что сознание ее правоверного последователя узаконивает истинную природу человека. Любая из них претендует на истинное удовлетворение «потребности жизни и любви». Приходится признать, что у Вагнера невозможно найти достаточно подробного и взвешенного сравнения

³⁴⁸ Вагнер Р. Опера и драма \ \ Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы – М., 2001. С. 566

³⁴⁹ Там же. С. 570-571

религиозных ценностей настоящего дня с нравственными ценностями будущего – сравнения достаточно глубокого, чтобы убедить читателя в преимуществах последних.

Если Вагнер и пытается что-то сделать в этом направлении, так только то, что дает совсем небольшое разъяснение: «Чудо поэтического произведения отличается от религиозно-догматического чуда тем, что не является подобно этому последнему нарушением природы вещей, а наоборот делает ее понятной чувству... Что до поэтической мысли, то, для того, чтобы производить впечатление на других, она должна обращаться вовсе не к вере, а к восприимчивости чувства»³⁵⁰. Это разъяснение, притом что по существу в нем нет ничего принципиально неверного, всё же представляется недостаточным для надёжного обоснования вагнеровской позиции. Во-первых, определение религиозного чуда, как нарушения природы вещей – довольно скользкая платформа для рассуждений. «Нарушение природы вещей» - выражение весьма неопределенное, поскольку принципиально неопределенными и шаткими являются наши представления об этой самой «природе вещей». Во-вторых, «восприимчивость чувства» - сама по себе ни этической, ни социальной ценности не имеет. Искусство может делать наши чувства восприимчивыми к дурному. В противном случае никогда не возникали бы в истории политической философии те пространные рассуждения о влиянии искусства на нравы, и о необходимости ограждения нравов от дурного влияния низкокачественного искусства, которые мы в изобилии приводили в начале нашего исследования. Если же речь идет о восприимчивости чувства к дурному, то право же, лучше в этом конкретном случае перестать преклоняться чувству и признать, что вера в благое – пусть и находящаяся вне чувственности и эмоций – всё же гораздо предпочтительней!

Проблема неронизма

Несмотря на весь гуманистический заряд вагнеровской теории, следует признать, что по самой мотивации теоретизирования Вагнер, конечно, был эгоистом. Его идеал будущего – не подарок мыслителя человечеству, а мечта о той социальной среде, которая была бы для него самого, или, по крайней мере – для подобных ему, наиболее уютна. Человечеству повезло, что Вагнер с его энергией и непримиримостью не возжелал для себя, а следовательно – и для человечества, ничего изначально бесчеловечного. В этом, кстати,

³⁵⁰ Там же. С. 579

одно из различий вагнеризма и гитлеризма – различие очень простое и бесхитрое, но чрезвычайно важное.

Творя свой идеал будущего в рамках собственного творческого эгоизма, он, похоже, психологически не был способен рассуждать о том, какие опасности может принести эгоизм, или крайний индивидуализм в сфере эстетического общения, и в особенности – если эстетическое начало окажется тесно связанным с началом политическим.

Сама по себе мысль о том, что творческое самовыражение «артистического человека» обладает большей ценностью, чем политическая суэта, или буржуазное накопительство, абсолютно верна. Я и сам склонен рассматривать культурные достижения, как конечный продукт деятельности народа, а всё прочее – как продукт побочный³⁵¹. Проблема состоит в другом: если для перехода к новой стадии развития человечества мы заставим государство и (как это предполагал Вагнер) монархическую власть служить творческому началу, есть ли гарантии того, что человечеству вновь не явится монстр, облечённый громадными властными полномочиями, который не будет слугой индустрии, который будет сам, в каком то смысле артистическим человеком, но у которого при этом появится эгоистическое искушение поставить общественность на службу своему собственному творческому самовыражению, притом, что он сам будет совершенно искренне считать, что служит искусству и человечеству, как это уже случилось в истории, когда миру явился Нерон?!

Феномен Нерона иногда представляется чуть ли не единичным случаем в истории человечества, но на самом деле этот тип весьма распространён. Задолго до Нерона миру явился сицилийский тиран Дионисий Старший, который «считал себя талантливым поэтом и трагиком, но над его стихами смеялись, и лишь за одну трагедию он не без труда сумел получить в Афинах награду»³⁵². Не забудем и о тех, кто пришёл после Нерона? История помнит и о музыкальных изысках Фридриха Великого, и о театральной графомании Екатерины Второй...

А можем ли мы не вспомнить о том, что в каком то смысле неронизм был присущ и благодетелю Вагнера Людвигу Баварскому?

³⁵¹ Подробнее об этом см: Кравцов Н.А. Правовое регулирование культуры в России: анализ принципов // Правоведение, 2004, N 1. А также – Кравцов Н.А. Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник РГУ, 2005, Т.3. N 4.

³⁵² Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель – М., 2005. С. 42

Это абсолютный монарх считал себя абсолютно свободным во всём, что было необходимым для служения его эстетическим предпочтениям. Он был свободен тратить громадные средства из государственной казны, не только для того, чтобы помогать Вагнеру в осуществлении его замыслов, но и для того, чтобы, к примеру, построить для себя лично замок, всё украшение которого было связано с тематикой вагнеровских сочинений. Стать вторым Нероном, вместо того, чтобы оставаться последним романтическим рыцарем на троне, Людвиг не смог в силу всего лишь двух внутренних обстоятельств. Он был слишком добр и чувствителен, чтобы из эстетствующего абсолютного монарха сделаться эстетствующим тираном. Вдобавок, он изначально позиционировал себя как поклонник гения, его покровитель, его скромный ученик. Иными словами, счастливым обстоятельством явилось то, что у Людвиг Баварского не было собственных творческих амбиций. Если бы он имел несчастье быть графоманом, или пробовать свои силы в сочинении музыки, или возомнил себя великим актером и певцом, история его правления могла бы сложиться совершенно иначе.

Вагнер представлял себе общество будущего как сферу свободного творческого общения. Но, беда в том, что в той, или иной степени от неронизма не свободен ни один деятель искусства в частности, и культуры вообще. Стоит произойти грандиозной социальной катастрофе, как композитор уже помышляет о «Реквиеме», художник набрасывает большое полотно, поэт строчит поэму, документалист заканчивает монтаж, а политолог уже сдает в набор эффектную статью.

Тут уместно вспомнить изумительные в своей честной иронии слова Моэма, сказанные им о деятелях искусства: «Мы играем на кифаре, пока Рим горит. Нас могут презирать за то, что мы не спешим на помощь с ведрами, но мы бессильны: мы не умеем управляться с ведром. А кроме того, пожар захватывает нас как зрелище и рождает у нас в уме слова и фразы»³⁵³.

³⁵³ Моэм С. Подводя итоги \ \ Избранные произведения в 2-х томах. Т. I. – М., 1985. С. 512

РЕВАНШ УНИЖЕННЫХ

Национальное самоутверждение

Общей чертой вагнеризма и гитлеризма, на мой взгляд, следует считать сходство одного из побудительных мотивов, вызвавших к жизни обе идеологии. Величие целей, которые ставил перед собой Вагнер, осуществляя свою революцию в искусстве, это, помимо прочего, реакция на презрительное отношение к немецкому искусству, распространенное и среди европейских обывателей, и в сфере «официального европейского искусства». Это – попытка национального самоутверждения в музыке. Подобным образом, грандиозность целей, намеченных Гитлером в “Mein Kampf” была определенной реакцией на общеевропейское презрение к Германии, потерпевшей разгромное поражение в Первой мировой войне, и выразившееся с предельной ясностью в сфере «официальной европейской политики».

У Гитлера мы видим попытку национального самоутверждения, прежде всего, в политике. И, если у Вагнера национальное самоутверждение реализуется в «наднациональной» идее, то у Гитлера результат выступает в виде идеи «сверхнациональной». Вагнер имеет в виду великий вклад немцев в построение великого, универсального и, вместе с тем - общечеловеческого искусства будущего. Гитлер и прочие идеологи национал-социализма не поднимались выше идей «великого немецкого государства» и «великого немецкого искусства». Это капитальное различие идей определено именно различием основных сфер самоутверждения – искусства и политики.

Вместе с тем, культурную проблему Гитлер считал чрезвычайно важной. В одном из своих публичных выступлений, он счёл необходимым подчеркнуть: «Я был убежден, что первостепенная задача народа, попранного всем миром, - сохранить, несмотря на притеснения, свои ценности. К их числу в первую очередь относились достижения в области культуры»³⁵⁴.

Свою заботу о сохранении культурных достижений немецкой нации, вопреки всем тяготам и притеснениям, Гитлер выразил однажды и в частной беседе: «Со временем войны забудутся. Останутся только творения человеческого гения»³⁵⁵.

³⁵⁴ А. Гитлер. Из речи на открытии Дома германской культуры в Мюнхене 18 июля 1937. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 47

³⁵⁵ Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. С. 215

Гитлеровская попытка культурного реванша осуществлялась разными способами, и в том числе – путём вывоза культурных ценностей из оккупированных государств. На наш взгляд, видеть в этих акциях только грабительство, было бы чрезмерной примитивизацией. Нацисты, ведя свою завоевательную политику, таким образом отвечали унижением на унижение. Это был примитивный способ национально-культурного самоутверждения.

Байрейт, как символ национального возрождения

Что до Вагнера, то его практическая деятельность в русле культурного самоутверждения нации нашла своё выражение не только в создании собственно грандиозных музыкально-драматических сочинений, призванных радикальным образом изменить общемировое значение немецкого искусства, но и в осуществлении байрейтского проекта. Это был не только театр, в котором Вагнер замышлял реализацию собственных творческих проектов, но и живой памятник культурному величию страны.

Причём это значение байрейтского проекта было очевидным не только для самого Вагнера, но и для простых обывателей. Интересна в связи с этим эмоциональная реакция баварского буржуа на осуществление строительства в Байрейте, любопытное свидетельство о которой мы находим в путевых заметках Виктора Тиссо «Пруссаки в Германии». Случайный попутчик, встретившийся автору при въезде в Байрейт, с восторгом говорит о предстоящем открытии строящегося еще театра: «Ах, какой будет праздник! Император Вильгельм, господин Бисмарк, король Баварии и все немецкие принцы уже зарезервировали места!... Показав свое превосходство в вооружении, Германия теперь покажет его в искусстве; Вагнер – высшее проявление германского музыкального гения... Его оперы будут сражаться против французских и итальянских опер. Театр в Байрейте имеет такое же национальное и патриотическое значение, как памятник Арминию и памятник Лютеру; для будущих поколений он станет символом победы немецкой культуры – это будет Седан французского музыкального искусства! Вот уже шесть месяцев, как я ежедневно прихожу сюда с моими дочками, даже по воскресеньям, чтобы видеть, как камень за камнем воздвигается божественное святилище музыки, призванной править миром!»³⁵⁶. В этом живом свидетельстве чрезвычайно важно не только то, что простой обыватель понял общенациональное значение байрейтского театра. Ещё важнее, что обыватель сразу опознал вагнеровский замысел, переведя его

³⁵⁶ Tissot Victor. Les prussiens en Allemagne. – Paris. 1877, P. 192

общенациональный смысл в одну плоскость с немецким милитаризмом и империализмом. Именно такие восторженные обыватели позже станут с экзальтацией воспринимать националистическое прожектёрство и помпезную эстетику Третьего рейха. Именно они станут той средой, в которой под влиянием нацистских искажений, будет разрастаться опошлённое восприятие творчества и личности Вагнера. Многие из исследователей также падут жертвой искушения увидеть слишком многое в историческом совпадении, благодаря которому деятельность Бисмарка и байрейтский отрезок жизни Вагнера стали одновременными событиями.

Вдумчивый и глубокий исследователь Мартин Грегор-Деллин на эту удочку не попался. Он отказывался видеть в байрейтском проекте отражение германского империализма: «Тот факт, что завершение «Кольца» совпало с основанием германской империи, возможно, и казался ему значимым, но особенно не вдохновлял его. Он не знал, что в действительности создал образ этой империи: основанная на заблуждении, коррупции и войне, она изначально была обречена на крах»³⁵⁷.

Немаловажно и то, что Вагнеру зачастую претила та помпезная имперская шумиха, которая поднималась вокруг его грандиозного проекта. Только чрезвычайным раздражением по этому поводу можно объяснить слова, вырвавшиеся у него во время церемоний, связанных с закладкой первого камня будущего театра, когда он счел возможным сказать: «О байрейтском предприятии часто говорят, как об «основании национального театра». Я не считаю себя вправе признать обоснованность этого выражения. Где «нация», которая собирается строить подобный театр?»³⁵⁸.

Эстетическая политика и политическая эстетика

В связи с этим, можно указать и еще на одну параллель между вагнеризмом и гитлеризмом. Вагнер, столкнувшийся с падением значения искусства в общественной жизни, пытается восстановить власть искусства над сердцами и умами людей. Гитлер, наблюдавший униженное и слабое государство, неспособное подчинить себе разочарованную и пассивную общественность, стремится к восстановлению власти государства над его гражданами, чье гражданство могло в данных условиях рассматриваться только как формальная, но никак не интеллектуальная, и – тем более – не духовная связь с государством.

³⁵⁷ Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981. P. 647

³⁵⁸ Там же. P. 652

Целью его было подкрепление материального гражданства гражданством идеальным. Отсюда специфическое понимание идеализма: связь гражданина с государством через национальную идею. Но и здесь мы видим практическое различие вагнеризма и гитлеризма, проявившееся в причудливо «перекрестном» движении идеологии. Вагнер «политизирует» эстетику, а Гитлер «эстетизирует» политику. По сути, о «политической эстетике» более корректно говорить применительно к мышлению Гитлера. У Вагнера мы, скорее, встречаемся с (по меткому выражению Ф. Лаку-Лабарта) «эстетической политикой»³⁵⁹.

Упомянутый исследователь специально отмечает: «В эстетической политике Вагнера нет ничего ни от политического эстетизма, ни от «эстетской» политики...: она целит в то, что Беньямин и Брехт, говоря о нацизме, называли эстетизацией политики»³⁶⁰.

Очевидно, однако, что абсолютная политизация эстетики была бы у Вагнера невозможной, исходя из его личного отношения к искусству, предполагавшего признание его самоценности. В работе «Искусство и революция» мы встречаем знаменательное высказывание: «истинное искусство есть высшая свобода и оно может провозглашаться только высшей свободой; оно несовместимо ни с какой властью, ни с каким авторитетом – одним словом, ни с какой антихудожественной целью»³⁶¹. Уже сама по себе эта формула ставит определенные границы «политизации эстетики» и демонстрирует нам, в сущности, содержательное противоречие между вагнеровской «политизацией эстетики» и гитлеровской «эстетизацией политики». Общеизвестно, что нацизм, как и все прочие тоталитарные режимы, не гнушался использовать искусство в антихудожественных целях.

Более того, Вагнер фактически осуждал случаи политизации искусства, не связанные с какой либо возвышенной и благородной целью. С горечью он писал о литературе своего времени: «творчество поэта сделалось политикой. Никто не мог больше писать, не вдаваясь в политику. Никогда все-таки политик не делается поэтом, даже если и перестанет быть политиком, а не быть политиком в чисто политическом мире – значит вовсе не существовать. Тот, кто еще уклоняется в настоящее время от

³⁵⁹ Лаку-Лабарт Филипп. *Musica ficta*. Фигуры Вагнера. - С.-Пб., 1999. С. 43

³⁶⁰ Там же. С. 44

³⁶¹ Вагнер Р. *Искусство и революция* \\ Избранные работы. - М, 1978. С. 112

политики, обманывает себя, думая, что в самом деле существует. Поэт может снова явиться тогда, когда у нас не будет политики»³⁶².

³⁶² Вагнер Р. Опера и драма \\\ Избранные работы. - М, 1978. С. 385

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ИДЕИ

Культурная революция

Мало кто это осознает, но культура, в широком смысле этого слова, на самом деле была чуть ли не основной областью приложения сил как теории, так и практики национал-социализма. Дж. Моссе совершенно верно подметил: «Происходившие события Гитлер назвал величайшей расовой революцией в мировой истории, «революцией духа». По сути же дела это была культурная революция, поскольку не предусматривала никаких экономических преобразований. Фюрер взывал к старым пристрастиям и предрассудкам, не угрожая существующей экономической системе»³⁶³.

Мы уже говорили о том, что Вагнер, мечтавший о революции, также не имел в виду экономической революции и концентрировался в основном на культурном преобразовании общества. И всё же, у Вагнера экономическая составляющая общественного идеала приобретает гораздо большее значение, чем мы это видим в гитлеровской программе. Гитлеризм предполагал претворение в жизнь канонов своего политического идеализма в рамках существующего экономического строя, на который накладывались только некоторые ограничения. Так, предполагался ряд преобразований, призванных улучшить уровень жизни пролетариата. Капитал сам по себе не подлежал устранению. Всё, что от него требовалось, это только то, чтобы он перестал быть «еврейским». А что мы видим у Вагнера? Смысл его общественного идеала действительно сводится к культурной революции, к переходу всего человечества от политической к артистической стадии. Однако одновременно он признает, что это не будет возможным, если искусство продолжит быть товаром. Это, в свою очередь, с неизбежностью означает, что в условиях капиталистического общества возможны, в принципе, два глобальных варианта развития событий. Либо Индустрия одержит победу над артистическим человеком, и тогда переход человечества на принципиально новую духовную стадию не состоится. Либо артистический человек в союзе с просвещённым монархом одолеет Индустрию, и освободит искусство из рук капиталиста. Таким образом, хотя Вагнер как практический революционер и общественный деятель не проявлял себя в качестве преобразователя экономического строя, его теория в

³⁶³ Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 14

принципе предполагала желательность устранения капитализма, как такового.

Гитлеровская культурная революция предполагала постановку искусства на службу нацистскому политическому идеализму. Сама по себе идея свободного искусства была изначально чужда Гитлеру. Не с меньшей горячностью, чем некогда это делал Платон, Гитлер налагал на государство задачу контроля над формой и содержанием искусства. С неподдельным сожалением он писал в «Mein Kampf»: «лет 60 назад такие вещи как выставка так называемых «переживаний» дадаистов, были бы совершенно немыслимы. В те времена организаторов подобной выставки просто посадили бы в сумасшедший дом. В наше же время такие субъекты возглавляют даже целое художественное общество. Лет 60 назад такая чума не могла бы возникнуть, ибо общественное мнение этого не потерпело бы, а государство тотчас же приняло бы меры. Руководители государства обязаны бороться против того, чтобы сумасшедшие могли оказывать влияние на духовную жизнь целого народа. Предоставить «свободу» такому «искусству» означает играть судьбами народа. Тот день, когда такого рода искусство нашло бы себе широкое признание, стал бы роковым днем для всего человечества. В этот день можно было бы сказать, что вместо прогресса умственного развития человечества начался его регресс. Все страшные последствия такого «развития» трудно себе даже представить». Здесь перед нами то отношение к искусству, которое нам известно ещё из работ Платона. Признаётся, что «дурное» искусство ведет к регрессу, и что государство обязано регулировать и контролировать эту сферу человеческой жизни. Далее, на той же странице мы читаем: «наш театр самым очевидным образом шел вниз и еще в довоенной Германии он совершенно исчез бы как фактор культурного развития, если бы государственные театры не оказали тогда некоторого сопротивления проституированию искусства»³⁶⁴. Снова признаётся величие заслуг государства в деле предотвращения упадка искусств, и последующего упадка нравов.

В другом месте, Гитлер ещё дальше идёт в продвижении идеи всеохватного контроля за искусством: «Эту очистительную работу необходимо предпринять во всех областях. Это относится к театру, искусству, литературе, кино, прессе, плакату, выставке и т. д. Во всех этих сферах приходится констатировать явления распада и гниения. Только после основательной чистки сможем мы заставить литературу, искусство и т. д. служить одной великой моральной государственной и культурной идее. Нужно освободить всю нашу

³⁶⁴ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 217

общественную жизнь от затхлого удушья современной эротики, нужно очистить атмосферу от всех противоестественных и бесчестных пороков. Руководящей идеей во всей этой работе должна быть систематическая забота о сохранении физического и морального здоровья нашего народа. Право индивидуальной свободы должно отступить на задний план перед обязанностью сохранения расы»³⁶⁵. В приведенном высказывании мы видим существенное различие между позициями Вагнера и Гитлера. Если у Вагнера идеал будущего состоит, как мы помним, в построении «общества индивидуалистов», в прекращении подавления свободной индивидуальности искусственной политической организацией, то Гитлер ополчается на право индивидуальной свободы вообще, и в том, что касается творческого самовыражения, в частности. Таким образом, смысл гитлеровской и вагнеровской «культурных революций» прямо противоположен.

При этом, официальная идеология Третьего Рейха всегда старалась преуменьшить действительные масштабы государственного воздействия на сферу искусства. В одном из выступлений Геббельс подчеркнул: «Искусство – это функция жизни народа, поэтому художник должен прислушиваться к его мнению. И то, что государство стремится взять в свои руки бразды правления различными сферами жизни людей, относится и сюда. Но это не означает, что политики должны вмешиваться во внутренние функции искусства. Государство имеет право регулировать и контролировать только свои начинания и процесс включения в них всех слоев населения. Это его суверенное право, основанное на политической власти и взятой на себя ответственности». В этой же речи Геббельс старательно подчеркивает, что все имеющие место ограничения «не имеют ничего общего с подавлением искусства и современного прогресса», что большим искажением было бы говорить о «каком-нибудь ограничении свободы искусства»³⁶⁶. Впрочем, ничего особенно оригинального здесь мы не видим. Любой тоталитарный режим двадцатого века отрицал своё вмешательство в художественное творчество, которое было очевидным для окружающего мира. Это было и в нашей стране. Когда Запад заявлял, что советские писатели пишут по указке

³⁶⁵ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

³⁶⁶ Из выступления Геббельса на ежегодном конгрессе палаты культуры совместно с организацией «Сила через радость» в Берлине 26 ноября 1937 года. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003

коммунистической партии, М. А. Шолохов объяснял, что на самом деле пишут они по велению сердца, а сердце это принадлежит партии...

Чувственная передача политических идей

В своём понимании искусства и Вагнер, и Гитлер во многом были близки к Гегелю, который определял искусство как передачу идеи чувственным образом.

Вагнеровское понимание чувственной передачи идеи было очень точно сформулировано Анри Лиштанберже. По его мнению, с которым я склонен согласиться, вагнеровская трактовка внутреннего смысла искусства сводилась к соединению инстинкта с разумом. Этот исследователь приводит в качестве иллюстрации следующую яркую цитату из самого Вагнера: «цель всякой поэзии – «полное воплощение замысла в художественное произведение, переложение идеи в эмоцию»³⁶⁷.

Не понимая и не принимая безыдейного искусства, которое становится только средством развлечения публики, или средством самоутверждения самого художника, Вагнер с горечью подчеркивал идейную пустоту современного ему искусства, его неспособность по-настоящему влиять на общественную жизнь. В одной из работ он, к примеру, писал: «мы... видим полную неспособность искусства влиять на общественную жизнь в благородном духе. Причина этого заключается в том, что, будучи всего лишь продуктом культуры, наше искусство не рождено действительной жизнью и, подобно тепличному растению, не может пустить корней в естественной почве в климате современности. Искусство стало личной собственностью касты художников. Оно доставляет радость лишь тем, кто его понимает, а для своего понимания оно требует особых познаний, не вытекающих прямо из жизни, особой художественной учености... В лучшем случае, наше искусство, рожденное культурой, напоминает человека, который обратился бы на иностранном языке к не понимающему его народу: все самое умное, что он говорит, способно привести лишь к самым нелепым несообразностям и недоразумениям»³⁶⁸. Здесь мы видим, что Вагнер затрагивает одну из важнейших проблем, о которой забывали многие мыслители. Искусство бесполезно для общественной нравственности не только в тех случаях, когда оно безыдейно и

³⁶⁷ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997. С. 238

³⁶⁸ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \\\ Избранные работы. - М, 1978. С. 325-326

легковесно, но и тогда, когда оно не обращено к широкой публике, когда оно становится достоянием узкого круга эстетов и специалистов. Наша эпоха довела до логического конца эту крайность в развитии искусства. Многие гении музыки двадцатого века обречены на вечную непопулярность, поскольку они не только не искали популярности, но напротив писали адресно – для касты художников и театральных критиков. Вспомним, к примеру о Третьей Симфонии Альфреда Шнитке. Это, безусловно, гениальное произведение, но принципиально не предназначенное для широкой публики. Для того чтобы полностью понять его, чтобы расслышать все включённые в сложнейшую музыкальную ткань цитаты, анаграммы, и прочее, даже специалист должен несколько раз прослушать её с партитурой в руках. Я ни в коем случае не считаю, что современное искусство не имеет права на поиск и эксперимент. Напротив! Отказ от поиска новшеств обрекает искусство на застой и гибель. Однако творческая деятельность не должна сводиться лишь к экспериментам. Разве авиация не утратила бы своего смысла, если бы все лётчики были только испытателями?! Творец должен понимать, что искусство существует не исключительно для его собственного самоутверждения. Публика – неотъемлемая часть творческого процесса. Более того, талантливая, искушённая, широкая публика, наделенная хорошим вкусом – это неперемное условие нормального развития искусства. Нельзя одновременно творить для узкого круга и сетовать на пустые залы, или низкие продажи. Искусство подобно религии именно тем, что никто сам не вступит в общину, пока его не призовут к этому миссионеры. И как бы смешон был миссионер, который шёл бы к простым людям с трудами Фомы Аквинского и Альберта Великого, и рассчитывал бы на следующий день увидеть свою церковь переполненной новообращёнными!

Что до Гитлера, то у него концепция чувственной передачи идеи сводится к чисто эстетической проблеме эмоционального воздействия на зрителя. Отсюда то особое значение, которое он придавал проблеме публичных выступлений и ораторского искусства.

«Широкие массы народа, - писал Гитлер, - подчиняются прежде всего только силе устного слова. Все великие движения являются народными движениями. Это - вулканическое извержение человеческих страстей и душевных переживаний. Их всегда вызывает к жизни либо суровая богиня-нужда, либо пламенная сила

слова. Никогда еще великие движения - не были продуктами лимонадных излиятий литературных эстетов и салонных героев»³⁶⁹.

Важно, что в понимании Гитлера, ораторство, воздействующее на массы, есть искусство, требующее длительного постижения. По поводу своего собственного ораторского опыта, Гитлер вспоминает: «Я постепенно научился искусству массового оратора... у меня явился надлежащий пафос, и я научился владеть теми жестами, которые необходимы для оратора, выступающего перед тысячными собраниями»³⁷⁰. Он замечает, что утренние выступления не так ярко воздействуют на слушателя, как вечерние. Это, по его сравнению, подобно особому восприятию вечерних спектаклей и киносеансов. Особая атмосфера вечера подавляет волю слушателя и усиливает воздействие действия.

Не менее важна в этом плане организация публичных манифестаций, среди которых в Третьем Рейхе особое значение приобрело торжественное шествие. Военный марш, бывший всегда излюбленным немецким жанром, становится главным элементом музыкального фона публичного действия. Причём подобное явление наблюдалось не только в нацистской Германии, но и в Советском Союзе. Это неудивительно. Марш сам по себе несёт в себе энергию действия, он может выступать как символ организованности и сплочённости, воли и силы. Причём такая идейная нагрузка марша наблюдается не только в эстетической практике тоталитарных режимов. Вспомним великолепный образец глубоко интеллектуального искусства – Третью симфонию Малера – в каком то смысле, самую «фашистскую», или по крайней мере, «ницшеанскую» симфонию Малера с самым «антифашистским» финалом - где марш предстаёт как единение стихийно-природного и деятельного человеческого начал, где он, как таковой становится музыкальным образом преодоления энтропии, пробуждения творческих сил природы и человеческой воли. Такое же место марш занимает в Третьей, «Первомайской» симфонии Дмитрия Шостаковича. Здесь он символизирует весеннее пробуждение природы и пробуждение сил победившего пролетариата. Но ведь именно такой смысл марш несёт на себе и в эстетике Третьего Рейха, которая требовала музыкального образа пробудившейся нации, высшей расы, любимой самой природой, пробуждение которой есть одновременно пробуждение и очищение самой природы.

³⁶⁹ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

³⁷⁰ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 394

Новая литургия

В эстетическом воздействии национал-социализма на массы исключительно важен элемент мистерии, модель которого Гитлер видит в обиходе католической церкви. Говоря об особой атмосфере, способной воздействовать на сознание слушателя публичных выступлений, он замечает: «этой же цели служит искусственная, но в то же время таинственная обстановка, создаваемая католической церковью: горящие свечи, кадила, запахи и пр.»³⁷¹.

Элемент мистерии – это опять же деталь, которая, некоторым образом сближает эстетику Гитлера с эстетикой Вагнера. Любопытно, в связи с этим, использование элементов церковной эстетики Вагнером. С соответствующими элементами у него связаны потрясающие по силе воздействия фрагменты: хор паломников из «Тангейзера», сцена в церкви в «Мейстерзингерах» и, наконец, музыка смены декораций и следующее за ней поклонение Граалю из первого акта «Парсифаля». Здесь, как ни странно это совпадение, присутствуют все эстетические детали, обозначенные в вышеприведенной цитате из Гитлера: искусственность обстановки, безусловно, не необходимой для формально рассматриваемого действия оперы, таинственность, доходящая в «Парсифале» до мистического откровения, величие смысла и глубокая интимность музыки и зрительного ряда, порой контрастирующая с драматически развивающимся действием.

Насколько я могу судить, первым критиком, отметившим эту сторону вагнеровской эстетики, был его недоброжелатель Макс Нордау, который ещё в конце девятнадцатого века написал: «Вагнер извлекал театральные эффекты из несравненно эмоционально богатого содержания Мессы. Он глубоко чувствовал символику божественной трапезы; она вызывала в нем сильное мистическое волнение и потребность совмещения символического акта с драматической формой, чувственного выражения во всех деталях и во всей полноте того, что сжато и духовно представлено в Мессе. Он желал видеть и чувствовать в себе самом радость претворения Тела и Крови Христовой, и взвешенные явления и блеск Грааля, и нисхождение голубя... - все, что делает ощутимым и реальным присутствие Христа и божественный характер Евхаристии... Он заставляет аудиторию ощутить собор и мессу на сцене, и перенести на пьесу те эмоции, которые она чувствует во время церковных церемоний. Настоящий священник в церковном одеянии, имитация его жестов, звук колокольчика, коленопреклоненные служки, запах ладана, разноцветный свет витражей становятся в сердцах

³⁷¹ Там же. С. 399

слушателей союзниками Вагнера. И вовсе не его искусство погружает их в мистический экстаз, но глубокий внутренний настрой, порожденный у большинства представителей белой расы веками христианского чувства»³⁷².

Спорить с этими, несомненно, верными наблюдениями критика не стоит. Однако их нужно дополнить. В вагнеровской эстетике следует обращать внимание не только на сценическую имитацию мессы, взывающую к «христианскому чувству». Мы не должны забывать и об особой, храмовой атмосфере самих по себе байрейтских спектаклей. Вагнер специально выбрал город, в котором не появлялась бы случайная публика. Каждый зритель здесь – осознанно прибывший «паломник». «Как только гаснет свет, вступает оркестр и воцаряется религиозная тишина. Глубокое единение публики не нарушается в течение всего акта. Никто не разговаривает и не двигается»³⁷³.

Эта имитация мессы, или, если смотреть на вопрос шире – сакрального действия вообще, была характерна и для эстетики публичных торжеств Третьего Рейха. Дж. Моссе так писал о нацистских ритуалах: «Эти сборища представляли собой настоящие литургические обряды, при проведении которых большое внимание обращалось на детали и цели»³⁷⁴. И далее: «Национал-социализм превратился в религию. Идеология, месса, элементы надежды на лучшее придавали движению характер новой веры. Показательно, что Геббельс во многих своих выступлениях использовал религиозную терминологию»³⁷⁵.

Использование церковной эстетики было predetermined самыми ранними эстетическими впечатлениями Гитлера. Уже на первых страницах “Mein Kampf”, он вспоминает: «В свободное от других занятий время я учился пению в хоровой школе в Ламбахе. Это давало мне возможность часто бывать в церкви и прямо опьяняться пышностью ритуала и торжественным блеском церковных празднеств»³⁷⁶.

³⁷² Nordau Max. The Richard Wagner Cult. – London. 1895. P. 188

³⁷³ Bourgault-Ducoudray L.-A. Wagner a Bayreuth \\\ Revue des deux mondes. Tome 115. Paris. 1893. P. 81

³⁷⁴ Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 12

³⁷⁵ Там же. С. 20

³⁷⁶ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

Признавая это сходство, я вновь хотел бы предостеречь читателя от его абсолютизации. Вагнер, как я это уже говорил, противопоставлял христианский миф германскому мифу. У Вагнера христианский миф ассоциируется с идеологией покорности, которая предстаёт как основа сосуществования церкви и государства, что предопределяет признание Вагнером невозможности преодоления членом церкви внешней необходимости во имя внутренней свободы. Германский же миф, в его целостном, философском понимании мыслится им как триумф внутренней необходимости, религия героического действия. Вместе с тем и христианство, и германизм в его творчестве представляли собой параллельные миры, щедро предоставлявшие ему материал для художественного воздействия на публику. У Гитлера же христианская идеология полностью заменяется германизмом и подавляется им. Общим является то, что и применительно к Гитлеру, и применительно к Вагнеру можно говорить о сознательном различении идеологической и эстетической ценности христианства у того и другого, причём и тот и другой большее значение придают именно эстетической ценности.

Итак, с идеологической точки зрения, гитлеризм оказался направленным против христианства. Дж. Моссе писал об этом. «Нацизм стал тотальным мировоззрением, исключавшим все другие. Поэтому традиционное христианство превратилось в соперника, а не друга. Гитлер выступал против него – на первых порах очень осторожно... Но он считал, что со временем его мировоззрение ослабит, а впоследствии позволит вообще устранить христианство из общественного мнения страны. Языческие обряды уже перестали быть исключением, но еще предпринимались попытки проведения нацистских церемоний по протестантским канонам... Целью же нацистского руководства было поглощение религии идеологией, подобно науке. И «германские христиане» этому постепенно подчинились»³⁷⁷.

Более того, нацизм претендовал на то, чтобы быть не только политической идеологией, противостоящей христианству, но и чтобы самому стать религией. В этом качестве нацизм породил систему обрядовых действий, действительно, почти сакрального характера. У нацистов существовали свои ритуалы, и даже свои молитвы. Великолепной иллюстрацией этого может служить приводимая И. Нойхойзлером молитва кельнских школьников до и после благотворительного завтрака:

³⁷⁷ Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003.. С. 20-21

Фюрер, мой фюрер, ты ниспослан мне Богом,
Так защищай же и оберегай меня, пока я жив!
Тебя, спасшего Германию от неисчислимых бед,
Благодарю за хлеб насущный!
Будь со мной всегда и не покидай меня,
Фюрер, мой фюрер, ты – моя вера и светоч!
Хайль, мой фюрер!

Благодарю тебя за этот щедрый завтрак,
Покровителя молодежи и друга стариков!
Я знаю, что у тебя много забот, но не беспокойся:
Я с тобой днем и ночью,
И ты можешь склонить свою голову на мои колени.
Будь уверен, мой фюрер в своем величии!
Хайль, мой фюрер!³⁷⁸

Плакат и символ

В одной из предыдущих глав уже велась речь об эстетическом популизме, присущем практике Третьего Рейха. Классическая форма популизма в изобразительном искусстве – агитационный плакат, в подавляющем большинстве, переходящий ту грань, за которой искусство заканчивается вовсе. Не случайно этой форме «выражения идеи чувственным образом» Гитлер уделял особенное внимание, признавая одновременно относительность его определения как жанра изобразительного искусства. Фюрер писал: «Для интеллигенции, или для тех, кого ныне называют интеллигентами, нужна не пропаганда, а научные знания. Как плакат сам по себе не является искусством, так и пропаганда по содержанию своему не является наукой. Все искусство плаката сводится к умению его автора при помощи красок и формы приковать к нему внимание толпы. На выставке плакатов важно только то, чтобы плакат был нагляден и обращал на себя должное внимание. Чем более плакат достигает этой цели, тем искуснее он сделан. Кто хочет заниматься вопросами самого искусства, тот не может ограничиться изучением только плаката, тому недостаточно просто пройтись по выставке плаката. От такого человека надо требовать, чтобы он занялся основательным изучением искусства и

³⁷⁸ Нойхойзлер Иоганн. Крест и свастика: Борьба национал-социализма против католической церкви и церковного сопротивления. Мюнхен, 1946. Цит. По: Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003. С. 285-286

сумел углубиться в отдельные крупнейшие произведения его»³⁷⁹. Плакат, таким образом, должен воздействовать на чувство, а не на разум. Эту формулу Гитлер проецирует и на пропаганду в целом: «Чем меньше так называемого научного балласта в нашей пропаганде, чем больше она обращается исключительно к чувству толпы, тем больше будет успех. А только успехом и можно в данном случае измерять правильность или неправильность данной постановки пропаганды. И уж во всяком случае, не тем, насколько удовлетворены постановкой пропаганды отдельные ученые или отдельные молодые люди, получившие «эстетическое» воспитание. Искусство пропаганды заключается в том, чтобы правильно понять чувственный мир широкой массы; только это дает возможность в психологически правильной форме сделать доступной массам ту или другую идею. Только так можно найти дорогу к сердцам миллионов»³⁸⁰.

Этот эстетический популизм тем и отличается от эстетического демократизма (в котором, при его правильном понимании нет ничего дурного), что он покоится не на уважении к народу, как к интуитивно мудрой публике, а, напротив – на презрительном отношении к нему, как к тупому стаду, которому необходима исключительно простая и лёгкая для усвоения пища. Высокомерность этого популизма более чем отчётливо видна в том пассаже, которым Гитлер продолжает свои рассуждения: «масса косна и ленива. Она неохотно берет в руки печатное произведение, в особенности если человек из массы не убежден заранее, что в данной книжке он найдет именно то, во что он сам верит и на что он сам надеется. Книги определенного направления обыкновенно читаются только людьми, которые сами принадлежат к этому направлению. Только прокламация или плакат могут еще рассчитывать на то, что ввиду краткости этих произведений они будут прочитаны иногда и противниками и тем окажут на них мимолетное влияние. Рисунок во всех его формах, вплоть до фильма, имеет уже большие шансы. Здесь человеку уже не приходится много шевелить мозгами. Ему достаточно взглянуть на рисунок и самое большее прочитать краткий пояснительный текст к нему. Это не то, что прочитать целую книжку или брошюру. Рисунок действует на человека быстро, можно сказать, одним ударом. Тут не нужно много времени, как это бывает при чтении»³⁸¹.

³⁷⁹ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 149

³⁸⁰ Там же. С. 150

³⁸¹ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

При такой постановке вопроса, Гитлер выходит за те рамки понимания искусства, которые были нормальными и для Гегеля, и для Вагнера. Для них воздействие искусства на чувство, совершаемая им передача мысли чувственным образом, не исключали, а, скорее, предполагали, одновременную интеллектуальную деятельность. Из рассуждений же Гитлера вытекает, что наиболее достигающим своей цели является то эстетическое воздействие, которое не заставляет «шевелить мозгами». То есть, в основе данных рассуждений фюрера лежит всё тот же принципиальный антиинтеллектуализм, который, как я уже говорил выше, был присущ многим аспектам его программы. Конечно, современный читатель, знакомый с принципами рекламы, потиттехнологиями и PR-кампаниями может заметить, что с практической точки зрения, если мы ведем речь об эффективности воздействия на индивидуальную и массовую психику, Гитлер совершенно прав. С этим придётся согласиться. Более того. Не побоимся сказать, что Гитлер – крупнейший классик политтехнологии а “Mein Kampf” – один из лучших учебников в области партийной работы и массовой агитации. Однако, с точки зрения подлинного понимания значения искусства, с точки зрения эстетически развитой личности, для которой творчество художника есть нечто большее, чем просто способ преподнесения массам политических лозунгов в удобоваримой форме, такая позиция не может быть приемлемой.

Продолжая свои рассуждения, Гитлер раскрывает некоторые «секреты» чувственного воздействия на массы: «Мы сознательно выбрали красный цвет для наших плакатов и листовок. Этот цвет больше всего подзадоривает. Кроме того выбор нами красного цвета больше всего должен был дразнить и возмущать противников, и уже одно это должно было помешать им забывать о нас»³⁸². Гитлер предстаёт даже не как изобретатель, а как находчивый политик, сумевший воспользоваться для воздействия на толпу теми приёмами, забываемому воздействию которых он подвергался сам. Один из секретов успеха гитлеровской агитации состоит именно в том, что фюреру была присуща способность анализировать свои собственные чувственные впечатления с тем, чтобы впоследствии создавать подобные впечатления у других. В этом смысле интересно то, что он пишет дальше: «Я уже с детских лет знал, какое великое психологическое значение имеют подобные символы и как действуют они прежде всего на чувство. После окончания войны мне однажды пришлось наблюдать массовую

³⁸² Там же

марксистскую демонстрацию перед королевским дворцом в Люстгартене. В демонстрации этой участвовало около 120 тысяч человек. Море красных знамен, красных повязок и красных цветов - все это создавало неотразимое внешнее впечатление. Я лично мог тут убедиться, насколько такое волшебное зрелище неизбежно производит гигантское впечатление на простого человека из народа»³⁸³.

Этот опыт очень помог Гитлеру при создании партийной символики, которая, объективно говоря, стала одним из самых запоминающихся символов в политической истории. Сам Гитлер вспоминал об этом так: «С разных сторон нам предлагали белый цвет. Это было неприемлемо для нас, ибо мы ни в какой мере не хотели отождествлять наше движение со старой империей или, вернее сказать, с теми трусливыми партиями, которые видят свою единственную политическую цель в восстановлении старого режима. К тому же белый цвет вообще не является цветом, увлекающим массу. Он подходит для добродетельных старых дев и для всевозможных постных союзов, но не для великого революционного движения нашего времени, ставящего себе целью совершить величайший переворот. Другие предлагали нам черный цвет. Черные краски недурно символизируют современное положение вещей, но зато они совершенно не выражают внутренних тенденций, заложенных в нашем движении. Затем черный цвет тоже не увлекает массы. Бело-синие цвета, сами по себе с эстетической точки зрения очень недурные, исключались уже потому, что эти цвета являются официальным символом одного из отдельных германских государств, к тому же не пользующегося особой популярностью ввиду партикуляристских тенденций. Да и это сочетание цветов не давало сколько-нибудь ясного представления о целях нашего движения. То же самое относилось и к черно-белым цветам. О черно-красно-золотом флаге не могло быть и речи. Черно-бело-красные цвета были неприемлемы по соображениям, указанным уже раньше, по крайней мере в их прежнем виде. Это сочетание красок, вообще говоря, безусловно лучше всех остальных. Это самый могущественный аккорд красок, который вообще только возможен. Я лично все время выступал за то, чтобы так или иначе сохранить старые цвета, ибо они были для меня как для солдата не только святыней, но и казались мне с эстетической точки зрения наиболее художественными. Тем не менее я вынужден был отклонить все бесчисленные проекта, присылавшиеся мне со всех

³⁸³ Там же

концов молодыми сторонниками движения, поскольку все эти проекты сводились только к одной теме: брали старые цвета и на этом фоне в разных вариациях рисовали мотыгообразный крест. В качестве вождя я не хотел с самого же начала опубликовать свой собственный проект, ибо допускал, что кто-нибудь другой предложит столь же хороший, а может быть и лучший проект, чем мой. И действительно один зубной врач из Штарнберга предложил совсем не плохой проект, близкий к моему проекту. Его проект имел только тот единственный недостаток, что крест на белом круге имел лишний сгиб. После ряда опытов и переделок я сам составил законченный проект: основной фон знамени красный; белый круг внутри, а в центре этого круга - черный мотыгообразный крест. После долгих переделок я нашел наконец необходимое соотношение между величиной знамени и величиной белого круга, а также остановились окончательно на величине и форме креста»³⁸⁴.

Яркая партийная символика в результате явилась одной из составляющих привлекательности национал-социализма для массы. Парадокс состоит в том, что удачные эстетические находки могут привлечь на сторону политического движения тех, кто придаёт второстепенное значение политической программе. Многие германские мальчишки стали яркими нацистами изначально потому, что, видя публичные шествия, хотели тоже маршировать с факелами и со свастиками на рукавах. О подобном проявлении в политике «эстетического инстинкта» остроумно упомянул Пелевин в лучшем своём романе: «Многие декаденты вроде Маяковского, узрев явно адский характер новой власти, поспешили предложить ей свои услуги. Я, кстати, думаю, что ими двигал не сознательный сатанизм – для этого они были слишком инфантильны, - а эстетический инстинкт: красная пентаграмма великолепно дополняет желтую кофту»³⁸⁵. Да и кто из нашего поколения не стремился стать октябрёнком, а потом пионером! – вовсе не из-за того, что мы имели какие либо чёткие представления о сущности коммунистического движения, а из-за желания поскорей получить октябрятскую звёздочку, или надеть красный галстук!

Подобные проявления эстетического инстинкта могут проявиться не только на уровне выбора партийных симпатий, но и в том, что касается отношения граждан одной страны, к другой стране. Мода на СССР и Кубу среди молодых людей в

³⁸⁴ Там же

³⁸⁵ Пелевин В. Чапаев и пустота \ \ Чапаев и пустота. Желтая стрела. – М., 2001. С. 11

капиталистических странах зачастую бывала и бывает обусловлена тем, что надпись «СССР», серп и молот, или портрет Че Гевары отлично смотрятся на футболках, а Фидель Кастро просто великолепен во френче с огромной сигарой в зубах...

Личность Города

Чувственная передача идеи как цель распространялась Гитлером и на архитектуру. Последняя, как материальное представление города не может не отражать политического начала. Зависимость архитектуры от политических и нравственных устоев общества очевидна. У Бальзака мы находим хорошую иллюстрацию: «Ежели когда и была доказана истина, что архитектура является выразительницей нравов, то уж, конечно, после восстания 1830 года в царствование Орлеанского дома. Во Франции уже не осталось прежних крупных состояний, и поэтому все время сносятся величественные особняки наших отцов и на их месте вырастают какие-то фаланстеры, где июльский пэр Франции проживает на четвертом этаже, над разбогатевшим лекарем. Стиль соблюдается весьма условно. В произведениях искусства нет единства, ибо теперь нет ни двора, ни знати и некому задавать тон. Архитектура со своей стороны придумала всякие экономичные способы замены подлинного и прочного и в то же время проявила много изобретательности и остроумия в планировке»³⁸⁶.

Тот же Бальзак доходил в этом вопросе и до более широких обобщений: «События человеческой жизни, и общественной и частной, так тесно связаны с архитектурой, что большинство наблюдателей могут восстановить жизнь нации или отдельных людей во всем ее подлинном укладе по остаткам общественных зданий или изучая домашние реликвии. Археология для природы социальной – то же, что сравнительная анатомия для природы органической»³⁸⁷.

Город есть, прежде всего, человеческая общность, но одновременно он есть и «культурный центр». Город как сообщество есть общее, город, как культурный центр есть особенное. «Личность» города проявляется именно в его культурной жизни, его легендах, в его мифологии и его архитектуре. Поэтому есть что-то мертвое в современных городах, насчитывающих сорок-пятьдесят лет истории. Истории как таковой в глубинном смысле этого слова у

³⁸⁶ Бальзак О. Мнимая любовница \\ Собрание сочинений в 24 томах. Т.4. – М. 1960. С. 10

³⁸⁷ Бальзак О. Поиски Абсолюта \\ Собрание сочинений в 24 томах. Т. 20. – М., 1960. С. 5-6

них нет. Пыль веков на городских стенах одушевляет город. Без этой пыли, без истории, без мифов, легенд и архитектурных особенностей город является таковым только формально. Новый город это «лицо», но еще никак не «личность». В некотором смысле новых городов не бывает. Новый город это только эмбрион города. Если человек с годами теряет жизненные силы, то старый город, устоявший в войнах, нашедший свое место в экономике страны, тем живее, чем старше.

Город, как «эстетическая личность», как культурный центр, а не просто как «очаг цивилизации» сформировался в Европе не сразу. Многие века происходило постепенное движение от одного рода связи человека с городом к другой - от гражданства к почти чувственной любви. Древний афинянин это гражданин Афин, современный москвич – тот, кто любит и знает Москву. Нельзя было оставаться афинянином в изгнании и при лишении гражданства, но москвичом можно оставаться, проживая в Пекине, или в Бордо. Это движение, которого мы порой не замечаем на фоне других «сюжетных линий» истории, имеет исключительную важность, как для политического, так и для эстетического сознания современного европейца (если под современностью мы понимаем не исключительно наши годы, а последние три-четыре столетия). В ранней античности, когда город тождественен государству, его «эстетическая личность» по существу слабо уловима и во многом подавлена личностью политической. Здесь различие между городами проявляется, прежде всего, как различие между государствами и между населяющими их народами. Главное же различие делается здесь между полисной жизнью и жизнью варварской. Город это, прежде всего политическое общение и только затем его внешний облик. Именно политическое общение, а не любовь к облику родного полиса составляет существо связи со своим городом у древнего афинянина, или спартанца. Здания могут быть перестроены, или даже снесены в связи с чрезмерной ветхостью, но город останется тем же, если в нем сохранены старые политические устои. Разрушение постройки трехсотлетней давности, пусть даже внешне прекрасной и значительной, для древнего грека не было бы поводом для мысли о том, что «город разрушается». Преступление Герострата – не в порче облика родного города, а в святотатстве, в покушении на общественное достояние, в стремлении прославиться не через созидание, а через разрушение. Если исчезновение какой либо постройки и могло быть поводом для переживания, то это касалось лишь городских стен. Стена есть символ совместного проживания, символ цивилизации, ограждающей себя от варварства, это священная граница владений

домашних богов. Не зря Ульпиан относит стены к священным местам (Дигесты. Кн. I. VIII, 1, 9.4)³⁸⁸. И Помпоний вторит ему: «если кто-нибудь повредит стены, то он наказывается смертью, как и тот, кто перелезет через стену... ибо римским гражданам разрешается выходить из города не иначе, как через ворота; перелезание через стены является враждебным актом и должно быть отвергнуто: и Рем, брат Ромула, был убит, как передают, за то, что он хотел перебраться через стену» (Дигесты. Кн. I. VIII, 11)³⁸⁹. Город это еще и крепость. Призыв к разрушению Карфагена это, прежде всего призыв к разрушению города как крепости. Здесь нет и близко желания насолить врагу, уничтожив рукотворную красоту его полиса. Все остальное, кроме крепостных стен, имеет слабое отношение к политическому общению и может быть легко заменено. Поэтому мы вряд ли найдем когда-либо данные о том, чтобы древний грек занимался реставрацией старинных зданий, а тем более – их реконструкцией. И это при очевидном стремлении греков к эстетизму. Но греческий эстетизм в сфере городского строительства непохож на новоевропейский. Прекрасное здание строится не для «украшения родного города», не как подарок ему, а для той приятности, которая связана с его созерцанием горожанами. Грек вряд ли будет строить что-либо «для потомков». Он будет возводить только то, чем он успеет насладиться при собственной жизни. Отсюда невозможность построения чего-либо схожего с великими готическими соборами. Из известных нам семи чудес света, построенных в древности, далеко не все возведены в период античной классики, и уж тем более – не все построены греками. Причем в любом случае речь никогда не шла о многовековом строительстве. Невозможным было и полное отвлечение от утилитарной цели. Колосс Родосский это, прежде всего маяк, и только во вторую очередь – статуя.

Только на переходе от полисного государства к имперскому эстетическая личность города приобретает некоторое значение в сравнении с его политической личностью. Только тогда наряду с государственным патриотизмом возникает патриотизм городской и зарождается чувство «малой родины». Столица подчеркивает свое политическое значение в росте своей эстетической личности. Ее внешний облик выражает величие и отличает ее от провинции. Провинциальные города уже из чувства городского патриотизма, а иногда и в пику зазнавшимся столичным обывателям заботятся о

³⁸⁸ Дигесты Юстиниана \ \ Законы XII таблиц. Институции Гая. Дигесты Юстиниана. – М., 1997. С. 174, 176

³⁸⁹ Там же. С. 176

своей красоте. Здесь уже возможно сознательное украшение города не из эгоистических, а из общегородских соображений. Постройки теперь возводятся еще и для будущего, для потомков, для продолжения в веках славы «маленькой родины». Имперское гражданство подавляет собой гражданство городское. Политическое общение перерастает уровень отдельно взятого города, и теперь горожанин не может отождествлять свою связь с городом только со своим участием в политическом общении. Особое значение приобретает и противопоставление города и деревни. В деревне ищут отдохновения. Здесь та эстетическая приятность, для которой богатые люди возводили исключительно для себя красивые здания в государстве-полисе, перенесена в усадьбу, которая строится не для величия, не для будущего, а для возможности пользования ей в обозримой перспективе. Здесь простота нравов и буколическая идиллия. Придворный блеск, суэта, разврат сюда не имеют входа. Для морального самоопустошения римлянин поедет в город, для изнеможения в - столицу. Здесь в деревенской усадьбе он будет вести с друзьями беседы о возвышенном, или наслаждаться «радостью земледелия» о которой так «вкусно» рассуждает Цицерон в книге «О старости», либо просто предаваться спокойному безделью. Именно в усадьбе римлянин проведет свою старость, исключившую его из нового круга городского общения. Город теперь включает в себя «индустрию развлечений». Это не столько политическое общение, сколько общение развлекающихся, наслаждающихся жизнью горожан. В этом государстве чувственных наслаждений у каждого города свое лицо: в одном желающие найдут восхитительные публичные дома, другой известен своими мистериями, в третьем особенно хороши цирковые бои, в четвертом – паштеты. Столица же пытается прославиться и тем и другим и третьим. Столица, вдобавок, наслаждается возможностью выразить величие всего государства. Отсюда особая величественность построек, особая идея, выраженная в городской архитектуре. Отныне архитектура не просто радует глаз, а выражает некоторые политические идеи. Облик императорского дворца не должен вызывать сомнений в том, что в нем обитает император. И не просто император. Величественные публичные постройки, конечно, существовали и ранее. Теперь представляется должным показать, что здесь живет конкретный император – Тиберий, или Нерон. Он сам себе владыка и он – владыка другим. Взвизгивающим на дворец должно быть ясно, что та же прихоть, которая организовала его по своему вкусу, может и всю жизнь в государстве перестроить в соответствии со своими предпочтениями. Архитектура – средство самоутверждения не только городов, но и горожан.

Культурный и эстетический кризис, постигший западную цивилизацию в раннем средневековье, привёл к упадку городской жизни. По-существу, Европа «переехала в деревню». Экономическим и властным центром становится поместье. Культурным центром – монастырь. Города, задыхающиеся в тесных стенах, убоги. Они состоят из неказистых лачуг, разделённых узенькими улицами, залитыми помоями. Город – подмостки с идеальными декорациями, на которых блистает Чума. Романские церкви только немного скрашивают убожество обстановки. Судя по тому, что сейчас сохранилось в Европе от раннего средневековья, города тогда вновь утратили свою эстетическую индивидуальность, которая так ярко проявлялась в римскую эпоху. Раннесредневековый город озабочен только сохранением своего военного значения, и своей экономической личности.

Позднее средневековье, ознаменовавшееся возрождением городской жизни, изменило облик городов в лучшую сторону. Города вновь стали стремиться к индивидуальности. Горожане же созрели до великих построек. Дерзость, с которой возводились великие готические соборы, не знала примеров в предыдущей истории человечества. Первые строители точно знали, что они не доживут не только до того дня, когда последний камень займёт своё место, но даже до первой мессы в отстроенной алтарной части. Эти грандиозные сооружения брали на себя универсальную роль лица города. До сих пор именно с ними ассоциируются их города. Уникальное дерзновение, в котором соединился труд во славу Божью и во славу родного города, кажется, было благословлено самим Творцом. Эти богохранимые соборы повреждались во время войн, но ни один из них не был разрушен! Кажется чудом, что Кёльнский собор до сих пор стоит как несокрушимая скала среди города, который на девяносто пять процентов был разрушен во время Второй мировой войны! И Кёльн остаётся Кёльном именно благодаря тому, что сохранился его собор – несмотря на то, что в пламени войны погибло почти всё остальное. До сих пор то, в чём строители хотели заключить личность города, хранит эту личность. По существу, собор и стал городом.

Возрождение и последующее за ним Новое время окончательно освободили творческую фантазию горожан. Каждый город теперь стремится украсить себя настолько, насколько это позволяли размер городской казны, и богатство граждан, украшавших свои частные постройки. С того времени, и до наших дней старые города более-менее равномерно поддерживают свой статус культурного и одновременно экономического центра. Однако при этом городская архитектура начинает всё более стремиться к

утилитаризму, и, как следствие этого к упрощению. Логическое завершение этой тенденции мы видим, начиная со второй половины прошлого века.

Будучи уроженцем Австрии и гражданином Германии – стран великой урбанистической традиции, стран старых и потому максимально живых городов, Гитлер не мог не понимать, хотя бы интуитивно, значения городской архитектуры для культурной самоидентификации нации. Тем более что в молодые годы он, как следует из его собственных воспоминаний, архитектурой интересовался ничуть не меньше, чем живописью. Следует признать, что он верно подметил наметившуюся в эпоху «дикого» капитализма тенденцию уменьшения значения городов как культурных центров, их превращение в простое скопление людей, мало связанных с местом своего обитания. Верно и то, что современные, новые города становятся беднее культурными ценностями, по крайней мере – значительно замедляется процесс их создания. Особенно важно отсутствие великих архитектурных памятников, составляющих общее достояние, которыми так гордились древние и средневековые города. Гитлер по этому поводу писал: «по мере роста народонаселения даже наши действительно великие города становятся относительно беднее по своим художественным ценностям... Все наши города живут только за счет славы и сокровищ прошлого... Ни один из наших городов не обладает такими памятниками, которые господствовали бы над всем городом, и которые можно было бы рассматривать как символ всей эпохи... Какое жалкое соотношение существует теперь между государственными строениями и частными домами. Если бы современный Берлин постигла бы судьба древнего Рима, то наши потомки должны бы были прийти к выводу, что самые крупные наши здания были либо универсальные магазины,... либо отели...»³⁹⁰. Верным представляется и подмеченное Гитлером влияние, которое оказывает состояние политической системы на состояние городской архитектуры. Именно в этом разделе «Mein Kampf» взаимоотношение эстетического и политического начала выявляется им наиболее последовательно: «Самые средства, отпускаемые на строительство зданий государственного характера, совершенно ничтожны и прямо смешны. Мы строим здания не на века, а большую часть только для потребности минуты. Ни о какой мысли более высокого характера нет и речи. Ведь берлинский дворец для своего времени являлся строением куда более высокого значения, чем, скажем, теперь здание нашей новой библиотеки. На

³⁹⁰ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 221-222

постройку одного броненосца мы отпускаем 60 миллионов. На постройку же здания нового рейхстага, первого роскошного здания республики, которое должно иметь значение в течение веков, не дали даже половины этих средств. Когда возник вопрос о том, как украсить это здание изнутри, то высокое собрание вынесло постановление, что не надо для этого употреблять камня, а хватит и гипса. На этот раз впрочем, господа парламентарии были правы: людям с гипсовыми головами не пристало сидеть в стенах, украшенных камнями»³⁹¹.

Эстетизм Гитлера распространяется, однако, исключительно на общественные строения. Он совершенно не желает понимать того, что прекрасный облик старинных городов сложился, в том числе, и благодаря разнообразию частных построек. Здесь его позиция прямо противоположна: «Строительство какого-нибудь дома вовсе не обязательно есть больше, чем сборка материалов, из которых вовсе не обязательно вытекает единообразие жилищ. Можно менять расположение и количество элементов, но элементы должны быть стандартизированы... Зачем иметь сотню различных моделей умывальных раковин? Зачем нужны эти различия в размерах окон и дверей?... Наше желание дать немцам более приятные жизненные условия вынуждает нас на стандартизацию и таким образом использовать элементы, построенные по стандарту там, где нет необходимости в применении индивидуальных форм. Если мы будем придерживаться единообразия, массы получат возможность наслаждаться материальными удобствами жизни»³⁹².

Теперь посмотрим, что думал по этому поводу Вагнер. Он, будучи также типичным представителем поколения странствующих подмастерьев, не мог, с присущей этому поколению углубленной наблюдательностью, не заметить общественного звучания архитектуры и тенденции к ее эстетическому измельчанию в современном ему мире. Для Вагнера, возникновение архитектуры, ее отделение от утилитарного строительного ремесла связано с зарождением синтетического искусства, носившего характер политический в самом глубоком и в самом возвышенном смысле этого слова. Первые шедевры античной архитектуры это театры и храмы – публичные постройки, в которых политическое общение совпадало с общением духовным, в которых оно поднималось на уровень синтетический и, вследствие этого – высокохудожественный. «Лирика и трагедия определили появление

³⁹¹ Там же. С. 222

³⁹² Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004. С. 96-97

архитектора, который должен был возвести достойное их искусства и нужное для него здание»³⁹³. Деградация классического политического общения, зараженного на определенном этапе «азиатчиной» и разъедаемого ржавчиной эгоизма уже в античную эпоху повлекла за собой кризис архитектуры, по крайней мере, в сфере публичного строительства. Если в цветущем греческом полисе мы видим красоту общественных зданий и полезность частных домов, то в Риме ситуация полярно изменяется: здесь принцип красоты руководит возведением частных домовладений, а принцип пользы ложится в основу проектирования публичных построек. От эпохи Рима до наших дней принцип утилитаризма все более усиливает свое влияние уже в обеих сферах, придавая эстетическому началу чуть ли не исключительно формальное значение. Вагнер пишет: «То, что дошло до нас из этого мира, минуя колокольни средневековья, лишено красоты и величественности; если нам еще доступно мрачное величие, как мы видим по нашим грандиозным соборам, то мы почти вовсе лишены чувства прекрасного. На греческих колоннах, правда, покоится весьма изобретательно крыша истинного храма нашей современной религии – биржи; греческие фронтоны указывают вход на наши вокзалы, и из афинского Парфенона шагает навстречу нам сменившийся караул, но, как ни вдохновляют подобные исключения, они всего лишь исключения и наша утилитарная архитектура остается мелкой и безобразной. Самое изящное и величественное, на что способна современная архитектура, несет на себе следы постыдной зависимости, ибо сами общественные и частные потребности таковы, что архитектура, стремясь соответствовать им, вынуждена подражать и комбинировать, но не творить. Лишь подлинные потребности вынуждают изобретать, а подлинные потребности нашего времени выражаются в тупом утилитаризме, им соответствуют механические устройства, но не художественные творения. За пределами этих подлинных потребностей находится лишь потребность в роскоши, в избыточном, и с помощью избыточного и бесполезного только и может служить ей архитектура, повторяя архитектурные сооружения прежних времен, творимые согласно потребности в прекрасном, прихотливо комбинируя отдельные части этих сооружений, соединяя... все национальные архитектурные стили в бессвязные и пестрые сочетания... поступая в соответствии с капризами моды, следуя ее изменчивым законам...»³⁹⁴. Надежду на возрождение

³⁹³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978. С. 215

³⁹⁴ Там же. С. 218-219

архитектуры Вагнер связывает не с ренессансом государства, не с усилением его контроля над сферой публичного и частного городского строительства (что неминуемо следует из позиции Гитлера), а с эстетическим возрождением человечества, с воссозданием синтетического искусства, которому только и присуща подлинная возвышенная политичность.

В полном соответствии со своим учением о возрождении синтетического искусства, вершиной которого может быть только драма – высшее дерзание духа артистического человека, Вагнер считает высшей целью архитектуры создание храмов этого самого синтетического искусства – театров, подобных тому, что он сам сумел воздвигнуть в Байрейте. «У архитектуры нет более высокой цели, - пишет он, - чем создание для объединения представляющих самих себя людей помещения, необходимого производству искусства для своего показа. Лишь то здание построено в соответствии с необходимостью, которое лучше всего отвечает какой-либо цели, поставленной человеком; высшей же целью для человека является цель художественная, высшей художественной целью является драма»³⁹⁵.

Эта подчиненность архитектуры высшей цели, будучи воплощенной в байрейтском театре, была настолько непривычной, что порой заставляла недоумевать современников. А из этого недоумения вытекали не вполне верные оценки. Например, Чайковский писал о нем: «Это скорее огромный балаган, как будто наскоро выстроенный для какой-нибудь выставки промышленности, чем здание, долженствующее вместить в себе массу людей, пришедших со всех концов мира искать художественных наслаждений. В том гармоническом сочетании всех искусств, к которому стремится Вагнер, архитектуре уделено слишком скромное место. Не будучи знатоком зодчества, позволю себе, однако ж, заметить, что можно было бы, удовлетворив практическим требованиям вагнеровского замысла, обратить также некоторое внимание и на художественные условия. Нововведения, придуманные Вагнером, полагаю, несколько не могли заставить архитектора... пожертвовать красотой здания в пользу его удобства и целесообразности»³⁹⁶.

Вспомним однако, о том, что мы говорили выше, в соответствующем разделе. Байрейтский театр только к окончанию

³⁹⁵ Там же. С. 237

³⁹⁶ Чайковский П.И. Байрейтское музыкальное торжество \\\ Музыкально-критические статьи. – Л., 1986. С. 276

своего строительства стал обретать черты «храма искусства». Первоначально, напомним, этот проект возник, как подчеркнуто народнический. Вряд ли наш Петр Ильич знал, что по самому первоначальному замыслу Вагнера, его театр должен был быть простой деревянной общедоступной постройкой, лишенной какой бы то ни было архитектурной вычурности и обреченной на сожжение после первого и единственного представления тетралогии. Когда Чайковский иронично обозвал байрейтский театр «балаганом», он вряд ли подозревал насколько точно он проникает в первоначальную демократическую чистоту вагнеровского замысла!

Антиэстетизм гитлеровской эстетики

Вообще, не следует, отталкиваясь от очевидного внешнего эстетизма национал-социалистического ритуала, преувеличивать значение эстетического начала в национал-социалистической теории. По крайней мере, сам Гитлер не абсолютизировал этого начала, но напротив всегда противопоставлял ему соображения политической целесообразности. Следующая ниже цитата, как нам кажется, должна полностью развеять все иллюзии, могущие, в принципе, возникнуть по этому поводу: «Когда народы на нашей планете ведут борьбу за свое существование, когда в битвах народов решаются их судьбы, тогда все соображения о гуманности, эстетике и т. п. конечно отпадают. Ведь все эти понятия взяты не из воздуха, а проистекают из фантазии человека и связаны с его представлениями. Когда человек расстается с этим миром, исчезают и вышеупомянутые понятия, ибо они порождены не самой природой, а только человеком. Носителями этих понятий являются только немногие народы или, лучше сказать, немногие расы. Такие понятия как гуманность или эстетика исчезнут, если исчезнут те расы, которые являются творцами и носителями их»³⁹⁷. Поразительней всего то, что гуманность и эстетика трактуются Гитлером не просто как понятия, призванные отступить на второй план всякий раз, как речь идёт о борьбе за существование и политической своеобразности, но как изобретения низших рас, обречённых самой природой на уничтожение. Представляется, что, признавая это, Гитлер, тем самым перечёркивает всё, что он говорил о значении культуры и искусства, в том числе и те свои тезисы, с которыми, в принципе мог бы согласиться любой читатель, даже крайне негативно настроенный по отношению к национал-социализму: это перечёркивает и тезис о преимущественной культурности германской нации, и тезис о необходимости для

³⁹⁷ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

государства бороться с упадочностью в искусстве в пользу идейно наполненного творчества.

Те же идеи – о неприменимости эстетических требований к ситуациям, относящимся к борьбе нации за существование – развиваются и в следующем высказывании: «чем беспощаднее мы воюем, тем скорее кончится война. Чем быстрее мы расправляется с противником, тем меньше его мучения... Когда же в таких вещах начинают болтать об эстетике и т.п., тогда приходится ответить только так: раз на очередь становятся вопросы о самом существовании народа, то это освобождает нас от всяких соображений о красоте. Самое некрасивое, что может быть в человеческой жизни, это ярмо рабства. Или наши декаденты находят, быть может, очень «эстетичной» ту судьбу, которая постигла наш народ теперь? С господами евреями, в большинстве случаев являющимися изобретателями этой выдумки об эстетике, можно вообще не спорить... Любая форма борьбы должна быть признана «красивой», если она только помогала нации выиграть бой за свободу и свое достоинство»³⁹⁸. Заметим, что здесь Гитлер объявляет политическую эстетику еврейским изобретением. Важно и то, что сама расстановка эстетических координат здесь крайне проста: по существу прекрасное отождествляется с целесообразным.

Далее Гитлер продолжает рассуждения в том же ключе: «упоение победой надо было напротив поддерживать всеми силами. Можно ли было в самом деле выиграть войну, требовавшую величайшего напряжения всех душевных сил нации, если бы не было силы энтузиазма? Слишком хорошо знал я психику широких масс, чтобы не понимать, насколько неуместны здесь все так называемые "эстетические" соображения. С моей точки зрения нужно было быть сумасшедшим, чтобы не делать все возможное для еще большего разжигания страстей - до точки кипения»³⁹⁹.

Вспомним, что, рассуждая о вопросах эстетики, Гитлер основное внимание уделяет проблеме пропаганды. Здесь выясняется, что в этой сфере также следует избегать эстетических тонкостей, стремясь, главным образом к простоте и целесообразности. Гитлер подчёркивает: «как раз в области пропаганды меньше всего можно прислушиваться к эстетам или пресыщенным интеллигентам. Первых нельзя слушаться потому, что тогда в короткий срок и содержание и форма пропаганды окажутся приспособленными не к потребностям массы, а к потребностям узких кружков кабинетных политиков. К голосу вторых опасно прислушиваться уже потому,

³⁹⁸ Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992. С. 149

³⁹⁹ Гитлер Адольф. Моя борьба. <http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.

что, будучи сами лишены здоровых чувств, они постоянно ищут новых острых ощущений. Этим господам в кратчайший срок все надоедает. Они постоянно ищут разнообразия и совершенно неспособны хоть на минуту вдуматься в то, как чувствует проста безыскусственная толпа. Эти господа всегда являются первыми критиками. Ведущаяся пропаганда не нравится им ни по содержанию, ни по форме. Все им кажется слишком устаревшим, слишком шаблонным. Они все ищут новенького, разностороннего. Этакая критика - настоящий бич; она на каждом шагу мешает действительно успешной пропаганде, которая способна была бы завоевать подлинные массы. Как только организация пропаганды, ее содержание, ее форма начнут равняться по этим пресыщенным интеллигентам, вся пропаганда расплывается и теряет всякую притягательную силу»⁴⁰⁰.

Можно заметить, что эстетический примитивизм, исповедуемый Гитлером, и фактически доходящий до прагматического антиэстетизма, вытекает из уже хорошо знакомого нам источника – принципиального антиинтеллектуализма национал-социалистической идеологии. Этот антиэстетизм, сомневаться в котором, после знакомства с высказываниями самого Гитлера, просто неприлично, исключает любую возможность для того, чтобы хотя бы в принципе ставить вопрос о преемственности гитлеризма от вагнеризма в области эстетики. В самом деле, говорить о примитивизме, прагматизме, или, более того – антиэстетизме по отношению к Вагнеру просто невозможно. Это настолько немислимо, что подобные обвинения не предъявлялись Вагнеру даже самыми яркими и предвзятыми его противниками.

⁴⁰⁰ Там же

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теперь мы можем обобщить сказанное выше. Думаю, читатель уже понял, что выводы, с которыми он встретился в этой книге, не носят догматического характера, подобного тому, который присущ, например, диссертационным тезисам, выносимым на защиту. Вся эта книга была свободным рассуждением на интересующую автора тему, и с точкой зрения автора более чем возможно несогласие читателя.

Прежде всего, я здесь констатировал факт, что отождествление вагнеризма с гитлеризмом – не только обывательское, но и доктринальное, или, по крайней мере, их чрезвычайное сближение, достаточно часто имеют место, чтобы эта проблема могла стать предметом научного исследования.

Указанное отождествление объясняется, на мой взгляд, главным образом, плохим, в целом, знанием творчества и теоретического наследия Вагнера в современном мире.

Вместе с тем, мне представляется, что нет никаких очевидных оснований для такого отождествления. Например, не могут являться подобным основанием дружеские отношения между Гитлером и семьёй Вагнера, поскольку они сложились уже после смерти композитора и, главным образом, в силу того, что невестка Вагнера, с которой сам он не был знаком при жизни, изначально занимала активную национал-социалистическую позицию, и оказывала деятельную помощь будущему фюреру, ещё до его прихода к власти. Что до сына Вагнера – Зигфрида, то его позиция являлась политически нейтральной. Причём, поскольку, Зигфрид Вагнер скончался в 1930 году, то есть ещё до прихода нацистов к власти, он не был свидетелем преступлений режима, поэтому говорить о преступном компромиссе со своей совестью, применительно к нему, невозможно.

Надёжным обоснованием для сближения вагнеризма с гитлеризмом не может считаться и, якобы, имевшее место сходство эстетики Вагнера с эстетическими идеалами Третьего Рейха. Здесь мы показали, что сходство это является поверхностным, если не вовсе мнимым. На самом деле, нет чётких оснований для того, чтобы говорить об очевидной эстетической преемственности о Вагнера к Гитлеру.

Вагнера не компрометирует и тот интерес, который национал-социалисты вообще и Гитлер – в частности, проявляли к его персоне и к его творчеству. Доктринальное значение этого интереса не следует переоценивать. Вагнер был для Гитлера не более чем весьма почитаемым композитором. При этом говорить о хорошем

знакомстве Гитлера с теоретическими трудами Вагнера, и тем более – о влиянии на него последних, было бы совершенно неосновательно. Этот факт тем более важен, что теоретические работы Вагнера – важнейшая часть его наследия, и знакомство с ними многие исследователи небезосновательно считают обязательным условием понимания вагнеризма.

Нельзя забывать и о том, что популярность Вагнера среди нацистов не выходит за рамки существовавшей тогда общеевропейской тенденции, поскольку в первой половине двадцатого века интерес к творчеству Вагнера был обычным делом не только для интеллектуальной и творческой элиты Европы, но и в значительной степени для европейских обывателей.

Некоторое сходство между вагнеризмом и гитлеризмом, если и существует, то не в силу преемственности от Вагнера к Гитлеру, а в силу их родственной романтической мотивации, благодаря которой на них обоих распространяется мироощущение «поколения подмастерьев» и черты мышления, присущие в целом позднему немецкому романтизму.

В частности это сходство проявляется в принципиально народнической позиции, неотделимой от традиции «поколения подмастерьев». Однако народничество Вагнера основывается на признании коллективной мудрости народа, и оно практически лишено националистической окраски, в то время как гитлеровское народничество напротив рассматривает народ как консервативную и легко управляемую массу, причём его народничество не только является «национально окрашенным», но и вообще – фактически поглощается учением о расе.

Взаимодействие политики и искусства есть действительный феномен, который как таковой был очевиден для исследователей, начиная с древнейших времен. Такое взаимодействие было в равной степени очевидным и для Вагнера, и для Гитлера. Более того, сама возможность корректного сопоставления вагнеризма с гитлеризмом обусловлена именно тем значением, которое имеет сочетание политического и эстетического начал в их доктринах.

Одним из оснований для сопоставления вагнеризма и гитлеризма служит, зачастую, особый характер освещения национального вопроса в учении Вагнера, в связи с чем многие исследователи находят слишком смелые параллели между вагнеровским национализмом и крайне-националистической позицией идеологии Третьего Рейха. Однако мы настаиваем на том, что придание концептуального характера националистическим высказыванием Вагнера, при исследовании его творчества, недопустимо.

В качестве доказательства вагнеровского национализма зачастую приводятся его высказывания, свидетельствующие о негативном отношении Вагнера к Франции. При этом часто от внимания исследователей ускользают высказывания противоположного характера. То же, что относится к действительным нападкам Вагнера на Францию, как мы это продемонстрировали не носит в его наследии принципиального, и, тем более – доктринального характера, и вытекает, главным образом из личного негативного опыта.

Вагнеровский патриотизм, который иногда принимается исследователями за национализм, на самом деле относится к «идеальной Германии», к родине, какой она должна быть, а не к той, какой она была на самом деле. И в этом состоит его принципиальное отличие от примитивных форм национального самосознания, из которых, как правило, и проистекают национализм, или шовинизм.

Что до национального характера сюжетов вагнеровских опер, то он достаточно условен, а их восприятие в националистическом ключе имеет место в силу сознательных искажений, допускавшихся в своё время, и допускающихся по сей день. Само же по себе использование национальной тематики, или национальной мифологии – совершенно нормальное явление для деятеля искусства, представляющего любую нацию, и никак не может свидетельствовать о националистической или шовинистической ориентации художника.

Строя параллели между вагнеризмом и гитлеризмом, многие исследователи делают особый акцент на антисемитизме Вагнера, который, как мы вынуждены были признать, действительно имел место. Однако при этом часто забывают о том, что антисемитизм Вагнера носит особый характер. Ему не были присущи антигуманистические крайности, что уже само по себе принципиально отличает его от гитлеровского антисемитизма. И опять же вагнеровский антисемитизм не является принципиальным элементом его теоретического наследия. Чрезвычайно важно и то, что, допуская нападки на евреев в своих теоретических сочинениях, Вагнер совершенно не проявлял себя как антисемит в практической деятельности, всю жизнь нормально сотрудничая с представителями различных наций.

Говорить о преобладании националистического начала в творчестве Вагнера невозможно, поскольку универалистская позиция занимает в нем гораздо более важное место.

Универсализм Вагнера опирается на его учение о стадиях развития человека, согласно которого всё человечество, независимо от деления его на нации, проходит через стадии «естественного

человека» и «политического человека», с возможной перспективой перехода к стадии «артистического человека». Причём очевидно, что это учение подавляет собой все националистические и шовинистические элементы творчества Вагнера.

Общим местом доктрин Вагнера и Гитлера является осуждение капитализма и призыв к общественной революции. Однако, при этом, если Вагнер планирует совершенное уничтожение капиталистического строя, то Гитлер ограничивается требованием осуществления революции сознания в его рамках.

Признание опасности капиталистического строя для перспектив дальнейшего гармоничного развития человечества, и связанное с этим требование его устранения, создаёт определенный соблазн для близкого сопоставления учения Вагнера с учением Маркса. Однако при некоторых общих чертах вагнеризма и марксизма, было бы опасно строить слишком смелые параллели, ввиду того, что мыслители совершенно по-разному представляли себе как перспективу будущей организации свободного человечества, так и пути осуществления социального идеала. Да и сам подход к анализу капиталистического общества у них различался.

В связи с этим важно то, что революционность Вагнера на разных стадиях её развития, всегда носила особый характер – от стихийной, до «консервативной». При этом он, в сущности, никогда не переставал быть сторонником глобальных социальных преобразований.

Строя параллели между вагнеризмом и гитлеризмом, невозможно не обратить внимания на то, что общим местом обеих доктрин является признание высокой роли единовластия, как принципа политической организации. У Вагнера этот момент опирается на авторитаризм самой его личности, а также на позитивный личный опыт общения с монархами. Однако оценка Вагнера как монархиста, или шире – как сторонника автократии - неверна, поскольку при анализе вагнеровской концепции, монархия должна рассматриваться не как общественный идеал мыслителя, а как промежуточное условие глобальных преобразований общечеловеческого масштаба.

Монархизм Вагнера, вдобавок, не носит абсолютного характера, хотя бы, потому, что он не был «государственником». Его этический идеал «интуитивной нравственности» прямо направлен против этатизма. А его концепция финальной стадии развития человечества прямо предполагает смену государства, как формы политической организации, свободными союзами людей, организованными по аналогии с сообществами деятелей искусства. В этом прямое отличие концепции Вагнера от концепции Гитлера, в

которой принцип единоличного ответственного правления («фюрерпринцип») провозглашается идеальным не только для современных Гитлеру условий, но и для будущей перспективы государственного строительства, причем этот принцип отождествляется с «подлинно национальной» – немецкой идеей истинной демократии.

Очевидно, что корректность сближения гитлеровской доктрины, конечная перспектива которой сводилась к построению могучего германского государства, и вагнеризма предполагающего смену государственности свободными человеческими сообществами, весьма сомнительна. Она тем более сомнительна, что вагнеровский идеал, в отличие от гитлеровского, рассматривается вне национального контекста.

Разумеется, что в теориях, как Вагнера, так и Гитлера, возникших в кризисные этапы развития немецкого национального самознания, достаточно важное место занимает момент национального самоутверждения, однако у Вагнера это самоутверждение носит конструктивный характер, в то время как теория и практика национал-социализма видит национальное самоутверждение исключительно через призму унижения, или вовсе уничтожения других наций.

Немаловажно и то, что национальное самоутверждение в вагнеровском понимании не требует абсолютной политизации искусства, и более того – отрицает её, в то время как гитлеровский «культурный ренессанс», при внимательном изучении его теории и практики, на самом деле, неотделим от постановки искусства на службу государству и правящей партии.

Когда мы говорим о революционном характере обеих доктрин, мы должны всегда иметь в виду, что и у Вагнера, и у Гитлера мы встречаемся с призывом к, главному образом, культурной революции. Однако если в концепции Вагнера предполагается, что эта революция осуществляется за счёт возрождения «универсального искусства» и концептуализации искусства, то у Гитлера мы, напротив, видим призыв к примитивизации искусства с тем, чтобы использовать его фактически как средство политической агитации в доступной форме.

В конечном счёте, неизбежным оказывается вывод о том, что, в отличие от вагнеризма, гитлеризм строит, как свою эстетическую политику, так и свою политическую эстетику на принципах прагматического антиэстетизма. Это делает гитлеровскую концепцию, и в содержательном, и в интеллектуальном плане несравнимой с вагнеризмом.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотель Политика \ \ Сочинения в 4-х томах. Т. 4 – М., 1983.
2. Бальзак О. Мнимая любовница \ \ Собрание сочинений в 24 томах. Т.4. – М. 1960
3. Бальзак О. Поиски Абсолюта \ \ Собрание сочинений в 24 томах. Т. 20. – М., 1960
4. Бенуа А. Мои воспоминания. - М., 1980
5. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М., 1975
6. Бердяев Н.А. Самопознание. - М., 1991
7. Бережной А. Флиртующий фюрер \ \ «АиФ на Дону» - 2000
8. Блок А. Искусство и революция (по поводу творения Рихарда Вагнера) \ \ Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. – М., 1962
9. Боэций. О музыкальном установлении \ \ Е.В. Герцман. Музыкальная бозциана – С.-Пб., 1995
10. Брандис Е. Швейцарская позиция Годфрида Келлера и его «Зеленый Генрих» \ \ Годфрид Келлер. Зеленый Генрих. – М., 1972
11. Браудо Е. Рихард Вагнер (опыт характеристики). - Петроград. 1922 - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>
12. Вагнер Р. Произведение искусства будущего \ \ Избранные работы. - М, 1978
13. Вагнер Р. Искусство и революция \ \ там же
14. Вагнер Р. О сущности немецкой музыки \ \ там же
15. Вагнер Р. Об актерам и певцах \ \ там же
16. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену \ \ там же
17. Вагнер Р. Опера и драма \ \ там же. Использовано также издание: Рихард Вагнер. Кольцо Нибелунга. Избранные работы – М., 2001
18. Вагнер Р. Музыка будущего \ \ там же
19. Вагнер Р. Предисловие к изданию текста торжественного сценического представления «Кольцо Нибелунга» \ \ Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М, 1974
20. Вагнер Р. Послесловие по поводу обстоятельств, в которых создавалось торжественное сценическое представление «Кольцо Нибелунга» – вплоть до того момента, как был опубликован его текст \ \ там же
21. Вагнер Р. Моя жизнь. – С-Пб; М., 2003
22. Вагнер Р. Золото Рейна. Клавир. - М., 1970
23. Вагнер Р. Валькирия. Клавир. – М., 1971
24. Вагнер Р. Зигфрид. Клавир. – М., 1972

25. Вагнер Р. Закат богов. Клавир. – М., 1973
26. Виеру Н. «Парсифаль» – итог творческого пути Вагнера \\
Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987
27. Вольф В. К проблеме идейной эволюции Вагнера \\
там же.
28. Галь Г. Рихард Вагнер. Опыт характеристики \\
Г. Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. – Ростов-на-
Дону, 1998
29. Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал. К
вопросу о роли народно-национальных традиций в
творчестве композитора \\
Рихард Вагнер. Статьи и
материалы. - М., 1974
30. Гачев Д. Вагнер и Фейербах \\
Статьи, письма,
воспоминания. - М., 1975
31. Гачев Д. Наследство Вагнера \\
там же
32. Гачев Д. Классовая борьба в музыкальном театре накануне
французской революции \\
там же
33. Гашек Я. Фельетон \\
Бравый солдат Швейк в плену.
Юмористические рассказы. – М., 1959
34. Гегель Г. Философия права – М., 1990
35. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. – С.-Пб., 1995
36. Гитлер Адольф. Моя борьба. - «Т-око», 1992.
Использовано также издание: Гитлер Адольф. Моя борьба.
<http://vlastitel.com.ru/hitler/kampf>.
37. Гобино Ж. А. Опыт о неравенстве человеческих рас. – М.,
2001
38. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине \\
Собрание
сочинений в шести томах. Том 6. – М., 1953
39. Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура. – Л., 1990
40. Грей Г. Вагнер. – «Урал LTD», 2000
41. Дали Сальвадор. Дневник одного гения. - М., 1991
42. Дали Сальвадор. Новый взгляд. - С.-Пб., 2000
43. Дешан Дом Леже-Мари. Истина, или истинная система –
М., 1973
44. Дигесты Юстиниана \\
Законы XII таблиц. Институции Гая.
Дигесты Юстиниана. – М., 1997
45. Ильенков Э.В. Заметки о творчестве Вагнера \\
архивные
материалы - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>
46. История теоретической социологии. Том 1. – М., 1997
47. Келлер Г. Зеленый Генрих. – М., 1972
48. Коломийцев В. О музыкальном переводе драм Вагнера \\
Рихард Вагнер. Кольцо нибелунга. Избранные работы. –
М., 2001

- 49.Кравцов Н.А. Рихард Вагнер как политический мыслитель. - «Правоведение», 2003, N2
- 50.Кравцов Н. Проблема капитализма и революции в политическом учении и художественном творчестве Рихарда Вагнера. – «Правоведение», 2006, N1.
- 51.Кравцов Н.А. Правовое регулирование культуры в России: анализ принципов \ Правоведение, 2004, N 1
- 52.Кравцов Н.А. Рассуждения о политике и культуре \ Экономический вестник РГУ, 2005, Т.3. N 4.
- 53.Крауклис Г. В. Увертюра к опере «Тангейзер» и программно-симфонические принципы Вагнера» \ Рихард Вагнер. Статьи и материалы. - М., 1974
- 54.Крупская Н.К. Из ответов на анкету института мозга в 1935 г. \ Воспоминания о Ленине. – М., 1979
- 55.Лаку-Лабарт Филипп. Musica ficta. Фигуры Вагнера. - С.-Пб., 1999
- 56.Лаку-Лабарт Филипп. Поэтика и политика \ Поэтика и политика. – С.-Пб., 1999
- 57.Ларош Г. «Ниbelунгов перстень» \ Избранные статьи. Выпуск 3. – Л., 1976
- 58.Ларош Г. Русские и западные газеты о Байрейте и «Ниbelунгах» \ там же
- 59.Ларош Г. «Ниbelунгов перстень», тетралогия Р.Вагнера \ там же
- 60.Ларош Г. Сен-Санс как музыкальный критик \ Избранные статьи. Выпуск 5. – Л., 1978
- 61.Левик Б. Рихард Вагнер. - М., 1978
- 62.Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. - М., 1997
- 63.Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера \ Вагнер Р. Избранные работы. - М., 1978
- 64.Лосев А. Ф. Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера. - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>
- 65.Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем \ Вопросы эстетики, выпуск 8. - М, 1968
- 66.Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель – М., 2005
- 67.Луначарский А.В. Юношеские идеалы Рихарда Вагнера. \ О музыке и музыкальном театре. Т.1. – М.,1981
- 68.Луначарский А.В. Вагнер и французы \ там же
- 69.Луначарский А.В. О музыкальной драме \ там же

- 70.Луначарский А.В. Путь Рихарда Вагнера \ \ В мире музыки. Статьи и речи. – М., 1971
- 71.Лунь Юй \ \ Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. – М., 1972
- 72.Люйши Чуньцю. – М., 2001
- 73.Манн Г. Верноподданный \ \ Учитель Гнус. Верноподданный. Новеллы. – М.,1971
- 74.Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера \ \ Собрание сочинений. Т.10. – М.,1961
- 75.Манн Т. Германия и немцы \ \ там же.
- 76.Махрова Э. Русская культура: с Вагнером, или без него? - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>
- 77.Мишотт Э. Визит Рихарда Вагнера к Россини. - <http://www.bayreuth.ru/frame.htm>
- 78.Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. – М., 2003
- 79.Моэм С. Подводя итоги \ \ Избранные произведения в 2-х томах. Т. I. – М., 1985
- 80.Ницше Фридрих. По ту сторону добра и зла \ \ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996.
- 81.Ницше Фридрих. Казус Вагнер \ \ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996.
- 82.Ницше Фридрих. Ессе Номо \ \ Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – М., 1996.
- 83.Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования – Л., 1978.
- 84.Полякова Л. Вагнер и Россия \ \ Рихард Вагнер. Сборник статей. - М., 1987
- 85.Пелевин В. Чапаев и пустота \ \ Чапаев и пустота. Желтая стрела. – М., 2001
- 86.Платон. Государство \ \ Собрание сочинений в 4-х томах. Том 3 – М., 1994
- 87.Платон. Критий \ \ Собрание сочинений в 4-томах. Том 3 – М., 1994
- 88.Платон. Политик \ \ Собрание сочинений в 4-томах. Том 4 – М., 1994
89. Платон. Законы \ \ Собрание сочинений в 4-томах. Том 4 – М., 1994
- 90.Полибий. Всеобщая история. – С-Пб., 1994
- 91.Поппер К. Открытое общество и его враги. тт. I-II. - М., 1992
- 92.Ренан Э. Апостолы – Ярославль, 1991

93. Роллан Р. Музыканты наших дней \ Музыкально-историческое наследие. Вып. 4. – М., 1989
94. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о причинах и основаниях неравенства между людьми \ Трактаты – М., 1969
95. Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу \ Освальд Шпенглер. Закат Европы. Т.1 – М., 1998
96. Стасов В.В. По поводу двух музыкальных реформаторов \ Избранные сочинения в 3-х томах. т.1. - М., 1952
97. Ткаченко Г. «Весны и осени Люй Бувэя», как памятник древнекитайской философской прозы \ Люйши Чуньцю. – М., 2001
98. Тревор-Ропер Х. Застольные беседы Гитлера. 1941-1944. – М., 2004
99. Философы из Хуайнани. – М., 2004
100. Херриот Дж. Из воспоминаний сельского ветеринара – М., 1993
101. Цицерон. О старости \ О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М., 1974
102. Чайковский П.И. Байрейтское музыкальное торжество \ Музыкально-критические статьи. – Л., 1986
103. Шпенглер Освальд. Закат Европы – М., 1998
104. Якубов М. Дмитрий Шостакович. Симфония N 7 до мажор, соч. 60. Аннотация к диску. 1987
105. Adorno Teodor W. Essai sur Wagner. – Gallimard. 1993
106. Baron Hans de Wolzogen. L'Art Aryen \ Revue wagnerienne. Tome 2. Paris. 1886-1887
107. Barthelemy Edmond. Des cycles germaniques et scandinaves dans la Tetralogie de Richard Wagner \ Richard Wagner. La Tetralogie de l'Anneau du Nibelung. Paris. 1894
108. Bellaigue Camille. Un probleme musical \ Revue des deux mondes. Tome 110. Paris. 1892
109. Birzer Bradley J. "Both rings were round, and there the resemblance eases": Tolkien, Wagner, Nationalism, and modernity \ ISI Conference on "Modernist and Mist Dwellers" – Washington, 2001
110. Bonnier Charles et Pierre. Parsifal \ Revue wagnerienne. Tome 3. Paris. 1887-1888
111. Bossert A. Histoire de la litterature allemande. – Paris. 1904
112. Bourgault-Ducudray L.-A. Wagner a Bayreuth \ Revue des deux mondes. Tome 115. Paris. 1893
113. Brinn'gaubast Louis-Pilate (Ajax). De la methode a suivre pour consulter avec fruit cette traduction et cette edition \

114. Chamberlain Houston Stewart. Richard Wagner et le Genie francais \ Revue des deux mondes. Tome 136. Paris. 1896
115. Chamberlain Houston Stewart. Notes sur Tristan Et Isolde \ Revue wagnerienne. Tome 3. Paris. 1887-1888
116. Chamberlain Houston Stewart. Das Drama Richard Wagner's. – Leipzig. 1921
117. Dauriac Lionel. La philosophie de R. Wagner \ Revue philosophique de la France et de l'etranger. Tome XLVII. Paris. 1899
118. Finck Henry T. The Wagner Musik-Drama \ The Atlantic Monthly. Vol. 39. Issue 235. 1877
119. Fourcaud. Wagnerisme \ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886
120. Gille Phillippe. La question Lohengrin \ Revue wagnerienne. Tome 2. Paris. 1886-1887
121. Glazer Diana. Richard Wagner – Wunderkind or Monster? – <http://www.free-cliffnotes.com>. 2002
122. Gregor-Dellin Martin. Richard Wagner. – Fayard, 1981
123. House Edward H. Wagner and Tannhauser in Paris, 1861 \ New England Magazine. Vol. 4. Issue 4. 1891
124. Hueffer Franz. Richard Wagner \ Scribners Monthly, an illustrated Magazine for the people. Vol. 9. Issue 1. 1874
125. Lasserre Pierre. Des romantiques a nous. – Paris. 1927
126. Le Moyne Pierre. De l'art de regner. Av roy. – Paris. 1665
127. Mendes Catulle. Sur la theorie et l'oeuvre wagneriennes \ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886
128. Nordau Max. The Richard Wagner Cult. – London. 1895
129. Pacht Peter P. Siegfred Wagners Sonnenflammen, op.8 in drei Akten. Аннотация к диску. 2005
130. Ross Alex. The Ring and The Rings. Wagner vs. Tolkien. – <http://Condenet.Net>
131. Rossel Virgile. Histoire des relations litteraires entre la France et l'Allemagne. – Paris. 1897
132. Sellars Peter. Troubler, ebranler, brouiller \ Handel Theodora. Stbg. 2004
133. Shaw George Bernard. The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring. – <http://gutenberg.net>
134. Strahan Derek. Was Wagner Jewish? An old question newly revisited. – <http://AustralianClassicalMusic.com>
135. Tissot Victor. Les prussiens en Allemagne. – Paris. 1877
136. Verdun Paul. Les ennemis de Wagner. – Paris. 1887

137. Wagner Richard. Beethoven \\\ Revue wagnerienne. Tome 1. Paris. 1885-1886
138. Wagner Richard. Art and Climate \\\ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895
139. Wagner Richard. Judaism in Music \\\ The Theatre. Richard Wagner's Prose Works. Vol.3 1894
140. Wagner Richard. Some Explanations Concerning "Judaism in Music" \\\ The Theatre. Richard Wagner's Prose Works. Vol.3 1894
141. Wagner Richard. On State and Religion \\\ Art and Politics. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 4. 1895
142. Wagner Richard. What is German? \\\ Art and Politics. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 4. 1895
143. Wagner Richard. A Communication to my Friends \\\ The Art-Work of the Future. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1. 1895
144. Wagner Richard. Hero-dom and Christendom \\\ Religion and Art. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 6. 1897
145. Wagner Richard. Know Thyself \\\ Religion and Art. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 6. 1897
146. Wagner N. Les Wagner. Une histoire de famille. - Gallimard. 2000
147. Was Wagner a personal friend of Adolf Hitler? – [http:\\ WagnerGeneralFAQ.com](http://WagnerGeneralFAQ.com)
148. Wasn't Wagner anti-semitic? – [http:\\ WagnerGeneralFAQ.com](http://WagnerGeneralFAQ.com)
149. Wagner's political and racial ideas. – [http:\\ WagnerGeneralFAQ.com](http://WagnerGeneralFAQ.com)