

Игорь Бестужев

РИХАРД ВАГНЕР. ТВОРЧЕСТВО И ЖИЗНЬ



В верхнем горизонте классической музыки, заполненной немецкими именами, видное место принадлежит Рихарду Вагнеру. Независимо от степени воплощения своего замысла, он создал новый вид искусства – музыкальную драму, дав лирической опере форму, подходящую к духу германской нации, воплотив в наиболее чистом виде немецкое искусство с его стремлениями к мечтам и символизму. Зрелые творения Вагнера каким-то образом перетекают в жизнь, образуя подобие музыкального мифа наступающего XX века. Он не был систематическим философом в немецком смысле и профессионально не занимался социологией, но теоретические сочинения Вагнера, пронизанные презрением к буржуазному миру и разлагавшейся аристократии, содержали предвидения будущего Германии и анализы государственного устройства, подходящего для немецкой нации и всей Европы.

Рихард Вагнер по происхождению – дитя народа. Его предки в XVII и XVIII веках были скромные школьные учителя-саксонцы: наставники и пасторы, органисты и учителя музыки. Вероятно от них Вагнер усвоил силу темперамента,

благодаря которой он стойко и без ущерба для своих плодотворных способностей прошел сквозь трудные испытания: бедность, лишения, тяжесть изгнания, горечь громких поражений, страх перед невозможностью осуществить свои намерения. Предкам-простолюдинам он обязан инстинктивной любовью к народу – толпе простых и наивных душ, с которыми Вагнер всегда чувствовал себя свободнее, чем с испорченным полупросвещенным буржуа. Поэтому он верно угадывал стремления и вкусы народа, его искренние убеждения, религиозные и моральные нужды, обнаружив глубокое понимание мифов и старинных легенд, которые Вагнер воскресил с блеском и силой.

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года, за несколько месяцев перед «битвой народов», окончательно сломившей могущество Наполеона и освободившей Германию от владычества Франции. Его детство прошло среди честных, достойных людей. Дед Готлиб и отец Фридрих были малозаметными чиновниками в Лейпциге. Большая часть жизни Вагнера прошла в Саксонии, между Лейпцигом и Дрезденом. В шесть лет он потерял отца, в восемь – отчима, и с тех пор им не руководила ни одна человеческая воля. В Лейпциге Рихард окончил учение и прослушал краткие университетские курсы. Один факт поражает всякого, кто старается понять, каким образом образовался драматический и музыкальный гений Вагнера. – Он не проявил в ранние годы ни одну из этих склонностей. – Полный контраст с Моцартом, начавшим экспериментировать с музыкой в три года. Родители не навязывали юноше никакой профессии, предоставив ему свободу развиваться по-своему. В это время Вагнер подвергался разнообразным влияниям. Живопись, классическая филология, литература, драматическое искусство, музыка – завлекали его поочередно и вместе. Каждое из искусств развивало в нем воображение художника. Казалось, юноше угрожает опасность стать дилетантом, разделив судьбу разносторонне одаренного дяди Адольфа. От этой участи Вагнера спасла сильная воля. И если ему нужно было некоторое время, чтобы найти свой путь, то, раз вступив на него, он двигался дальше с невероятной энергией, не позволяя себе останавливаться перед любыми препятствиями.

На особенностях творческого гения Вагнера, проявившегося в зрелые годы, одним из первых отразилось влияние отчима Людвиг Гейера, профессионального актера и талантливого художника-дилетанта. Затем отец Фридрих, страстный любитель театра, казалось, мог склонить Вагнера к карьере драматического артиста. Впоследствии его брат и три сестры стали актерами, а племянница Рихарда Иоганна – одной из лучших исполнительниц в операх дяди. Напротив, с ранних лет Вагнер испытывал неприязнь к «подкрашенным комедиантам». Это не мешало ему восхищаться выдающимися артистами. К тому же ранняя опытность в театральном деле помогла Вагнеру освоить мелкие детали драматиче-

ской техники, что впоследствии облегчало ему поиски синтеза музыки и драмы до пределов, обозначенных природой обоих искусств.

Еще ребенком он со страстью принялся за классические древности и в одиннадцать лет, сочинил несколько драм по этим образцам. Тринадцати лет Рихард перевел двенадцать песен «Одиссеи», и профессора видели в нем будущего филолога. Тогда же он страстно увлекся Шекспиром, изучил английский язык и написал мрачную драму в его стиле. Начатки классического образования Вагнер получил в дрезденской Kreuzschule, затем в Лейпцигской коллегии Николаи, дополнив его впоследствии самостоятельной упорной работой. «Уже в то время я увлекался всем старогерманским», – писал он в автобиографии». В конце 20-х годов в Лейпциге Вагнер, решив стать композитором, записался в университет, чтобы прослушать курсы по философии и эстетике, которые считал полезными для будущего художника. За годы учения он накопил много общих идей, которых не было ни у одного музыкального гения – Баха, Моцарта или Бетховена.

Склонность к музыке обнаружилась у Вагнера сравнительно поздно. В отличие от большинства великих музыкантов, с ранних лет виртуозно игравших на фортепиано, органе или скрипке, Вагнер никогда не выказывал особенного расположения ни к одному инструменту. В восемь лет его выучили играть на фортепиано. Сначала он присутствовал на уроках своих сестер. Потом его обучал знакомый музыкант. Но Вагнер, по собственному признанию, «за всю жизнь не выучился игре на фортепиано», предпочитая самостоятельно разучивать сложные пьесы и замещая хорошую технику творческим погружением в классику.

Два великих немецких композитора – Бетховен и Карл-Мария Вебер побудили его серьезно заняться музыкой. Вагнер стал страстным поклонником Вебера, убежденного борца за национальное искусство и противником доминирования итальянской оперы в Европе, в целом легковесно-красивой. Позднее он писал, вернувшись с представления его оперы: «О мое великолепное отечество, Германия! Как я страстно люблю тебя, хотя бы за то, что «Волшебный стрелок» рожден на твоей почве! Как я люблю немецкий народ, который теперь еще верит чудесам наивнейшей из легенд, и уже в зрелом возрасте чувствует те таинственно-сладкие ужасы, что заставляли трепетать его сердце еще во времена юности! О, очаровательная немецкая мечта леса, вечера, звезд, луны, сельского колокола, призывающего гасить огни! Как счастлив тот, кто может понимать вас и с вами верить, чувствовать, мечтать, воспламеняться!».

Совершенству немецкой музыки, казалось, не было предела. После Вебера Людвиг Ван Бетховен решил призвание Вагнера. Его любимым творением до конца жизни стала девятая симфония Бетховена с большим оркестром и хором.

Услышав ее, Вагнер начал сочинять сонату и квартет, но, взявшись за симфонию, понял, что «после Бетховена нельзя в этой области сделать что-либо значительное». – «Напротив, опера, где к моим услугам не было никакого прообраза, действовала на меня возбуждающим образом», – писал композитор в автобиографии о том периоде. Не искушенный в композиции, он стал брать уроки у серьезного музыканта, Готлиба Мюллера, но скоро разочаровался в «педантичной и скучной науке» и принялся сочинять по-своему. Первая же увертюра 17-ти летнего композитора отличалась запутанными гармониями и чрезмерно сложной инструментовкой. Однако в этом музыкальном хаосе исполнитель увертюры, дирижер Лейпцигского оркестра Дорн нашел в зародыше «все великие дела, которые позже произвели революцию в музыке». Ни один из немецких композиторов до Вагнера не начинал таким невероятным образом своего пути к совершенству. Постепенность творческого вызревания, как будто, была выброшена на первоначальном этапе. Но позднее произошел быстрый подъем к самостоятельным достижениям высокого уровня.

Сначала самостоятельно, а затем под руководством кантора *Tomasschule* профессора Т. Вейнлиха Вагнер за полгода /!/ основательно изучил гармонию и контрапункт. «Главное, что вы приобрели этим сухим изучением – самостоятельность... это навсегда избавляет вас от тирании технических правил», – сказал ему на прощанье учитель. Затем Вагнер сочинил ряд произведений для фортепиано и оркестра, технически безупречных, но намеренно лишенных оригинальности. Точно также первые шаги Вагнера в области музыкальной драмы не имели ничего революционного. Однако он сразу убедился, что «оперный текст есть нечто совершенно особенное и не может быть написан ни поэтом, ни литератором». Первая романтическая опера «Феи» по сказке Гофмана не отличалась самобытностью, но опытный музыкант Бирей был поражен партитурой, не веря, что её написал такой молодой композитор. Всё же Лейпцигский театр не решился поставить оперу. Это было первое крупное разочарование Вагнера. Вскоре за ним последовали другие. Как первое свидетельство наступающей эстетической деморализации, он нашел «насквозь плоскую» оперу Мейербера «Роберт-Дьявол».

В 1834г. закончились университетские занятия Вагнера. И так как ему не хотелось быть ученым, то оставалась профессия, к которой он был подготовлен – должность капельмейстера. После двух лет удачной работы в Магдебургском театре наступили тяжелые годы испытаний. Вагнер появлялся в Лейпциге, Берлине и в Кёнигсберге, где дирижерская карьера оборвалась из-за банкротства театра, как в Магдебурге. В 23 года он обвенчался с актрисой Вильгельминой Планер. Гонимый нищетой, Вагнер эмигрировал с женой в Ригу и в 1837-39гг. вновь работал капельмейстером. Здесь Вагнер написал ко дню рождения Нико-

лая I «Национальный гимн» «с деспотически-патриархальной окраской», что отражало его устойчивое представление об императорской России.

1830-е годы – важная дата в истории немецкой мысли. Большая часть немецкой молодежи под влиянием революционных доктрин, занесенных из Франции, восстала против власти, во многом утратившей национальный характер. Политика Меттерниха давила Германию, цензура искажала книги, старая немецкая мораль обрастала ханжеством. Дух коммерции разъедал политически разделенные княжества Германии. Этим воспользовались космополитически настроенные личности. Людвиг Берне критиковал «рабский дух немецкого народа». Гуцков и Лобе проповедовали «эмансипацию женщины» и «освобождение плоти». Гейне пророчил пришествие социализма, /добрейший Лист говорил Вагнеру о Генрихе Гейне: «Его имя будет записано грязью в истории»/.

Национально настроенные творцы, подобно Вагнеру далекие от политических страстей, были захвачены этим движением, в котором масса немецкого народа ждала для себя обновления. Со временем Вагнер убедился в бесплодности внутрибуржуазных преобразований и погрузился в творчество, где ему было суждено создавать собственные миры. Но до этого было далеко. С 1833г. он вступает в тесные сношения с руководством радикальной «Молодой Германии». Эта организация, объявив войну традициям, высмеивала немецкий дух, будто бы утративший самостоятельность в потоке европейских событий, тогда как Рихард Вагнер мечтал о возвращении к истинной природе немцев с их самобытностью и тягой к разумному обновлению.

Начиная длительную борьбу за *немецкую национальную оперу*, против педантизма профессионалов и поклонников итальянской музыки, преобладавшей в стране Баха и Бетховена, Вагнер переносил в область искусства теории Лобе, относившиеся к политике и морали. Под влиянием новых идей он написал в 1934г. оперу «Запрещенная любовь», пронизанную чрезмерной чувственностью. Гибкость таланта позволила ему создать с промежутком в полтора месяца две оперы, противоположные по стилю, вдохновению и разработке. Но вскоре Вагнер почувствовал, что впадает в тривиальность, восторженно воспринимая политические влияния.

Весной 1938г. он взялся сочинять оперу о благородном римском трибуне на сюжет романа Бульвера «Риенци». С этого момента «идеальные цели были единственным мотивом всех моих практических шагов», – писал он впоследствии. Опера задумывалась для грандиозной сцены, подобной *Grand Opera* в Париже, и потому без надежды на скорое исполнение, так как ни один немецкий театр не имел необходимых технических средств. В одиночестве в Риге Вагнер создал свое первое большое произведение. Позднее он потерял интерес к своему тво-

рению, но успех «Риенци» – эффектной и довольно богатой музыкальными тонкостями оперы, надолго пережил её скромную самооценку. Вагнер искусно сжал исторический сюжет Бульвера, представив Риенци римским патриотом, борцом против деспотической и развращенной аристократии XIV века. Таким образом, композитор приступил к воплощению идеи создать образцовую музыкальную драму. Однако затем Вагнер осознал непригодность исторических сюжетов для задуманной цели, превращавших музыку в накладной орнамент к тексту и делавших недостижимым синтез обоих искусств. С этого времени у него крепла мысль о самостоятельном мифотворчестве с опорой на легенды германского происхождения.

Но в 1839г. Вагнеру было отказано в должности рижского капельмейстера из-за внутренних интриг. Тогда он покинул город без сожаления и без средств и переехал в Париж, полный надежд с помощью «Риенци» найти славу и деньги. Перед поездкой Вагнер получил рекомендательное письмо от Мейербера, чье влияние в музыкальном мире Европы намного превышало объем его скромного композиторского таланта. Желая использовать быстро развивавшегося молодого соотечественника для пропаганды своих опер, Мейербер представил Вагнера законодателям парижских музыкальных мод – еврейскому издателю Шлезингеру и директору Оперы Л. Пелье. Однако попытка поставить «Запретную любовь» в театре «Ренессанс» провалилась из-за его банкротства.

Скоро композитор исчерпал скудные средства в Париже, и лишения 1839-40 годов перешли в черную нужду. От крайней нищеты его спасала случайная работа, которой Вагнер отдавался долгое время в ущерб великой реформаторской деятельности, ожидавшей его в будущем. Он занялся переключением для фортепиано и голоса опер итальянцев и Мейербера. Одновременно Вагнер сотрудничал в «Музыкальной газете» Шлезингера, сочетая скучные отчеты о событиях в мире музыки с первыми попытками объяснить суть своих творческих замыслов. Его статья о Вебере заслужила высокую оценку Жорж Занд, как образец искусного стиля, в котором преуспела сама писательница. Несколько месяцев, однако, оказалось достаточно для перемены взглядов на художественное значение французского музыкального мира. После нескольких удачных дебютов Вагнер понял, что для поддержания интереса к нему необходимо уложиться в господствующий стиль с его сентиментальностью и внешними эффектами. Он убедился, что Королевская Музыкальная Академия и Опера не ценили произведения возвышенного характера и искреннего вдохновения, если в них была подлинная новизна. Парижская публика нашла первые симфонические произведения Вагнера чрезмерно сложными, и в зрелые годы они исчезли из его репертуара, как и романсы, исполнявшиеся в салонах. Музыкальный консерватизм во Франции оказался под стать политическому. Коммерческая стихия заглушала творчество.

Вагнер увидел, что самые популярные композиторы Франции – Галеви и Обер, обладали больше умением, чем талантом, и вместо достижения художественных целей искусно угождали вкусам публики. «Здесь всё идет по пути разрушения», – писал он. Вагнер нашел, что исполнение в Большой Опере было не лучше самих произведений, хоры хуже, чем в дрезденском театре, еще не достигшем полной зрелости. Его восхищала только сценическая постановка, блеск и утонченная роскошь, доставлявшие страстное удовольствие. Все это он желал воплотить в своих музыкальных драмах на более высоком художественном уровне. Но парижский мир отвергал артистическое сознание и творческий гений молодого чужестранца.

Тогда в душе Вагнера вновь зажглась пламенная любовь к немецкой музыке, в течение столетия давшей многочисленные образцы несравненно более высокого свойства. Теперь он твердо знал, что идет к идеалу, радикально отличному от модных оперы, лживое изящество и пустую помпу которых он презирал. В минуты, свободные от литературно-музыкального ремесла по заказам Шлезингера, Вагнер вновь принялся за композицию, не заботясь об успехе и не рассчитывая на исполнение в близком будущем. В 1841г. году Вагнер написал эскиз драмы о «Летучем голландце», а управляющий дрезденским театром фон Литтихау сообщил о готовящейся постановке «Риенци» в Дрездене. Один из лучших немецких театров должен был вознаградить Вагнера за унижения и неудачи в Париже.

Все помышления композитора в это время были направлены на возвращение в Германию. Он писал позднее: «Уже тогда я с радостью подметил способность германского духа оставлять тесные пределы национальности и под любой одеждой схватывать черты общечеловеческого, что в моих глазах роднило, например, Фридриха Великого с эллинским гением». Однако нужда держала его вдали от Германии. В апреле 1842г. он все же сумел возвратиться в город, где протекла его юность. Там Вагнер намеревался «в полном спокойствии отдаться новому завоеванию родины». «В первый раз я увидел Рейн; глаза мои наполнились слезами, и я, бедный артист, поклялся в вечной верности немецкой отчизне», – писал он в автобиографии. Создать себе имя в Германии и трудиться над возвеличением немецкого искусства – было с этих пор его мечтой и надеждой.

20 октября 1842г. стал днем триумфа «Риенци» на первом представлении. Бедный музыкант сразу стал знаменитостью, любимцем дрезденской публики. Так как опера продолжала собирать полный зал, дирекция приняла и «Летучего голландца», партитура которого, забракованная в Мюнхене и Лейпциге, валялась среди хлама берлинской оперы. В январе 1843г. «Летучий голландец» также имел полный успех. Молодого музыканта назначили на завидный пост

капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы с солидным годовым окладом – большая неожиданность для запутавшегося в долгах бедняка. Принимая официальную должность, Вагнер боялся продать свою свободу. Однако соблазнили не только материальные выгоды, но, прежде всего возможность подготовить в Дрездене реформу оперы, проложив путь к новому пониманию искусства.

Мысль создать в Дрездене художественный центр заворожала Вагнера. Королевская Опера казалась надежной основой для замысла. Большой оркестр состоял из превосходных артистов. Его украшали скрипач Липиньский, виолончелист Доцауэр, флейтист Фюрстенау. Хоры отличались стильностью исполнения благодаря Фишеру – задушевному другу Вагнера. Выдающиеся певцы – тенор Тишачек и сопрано Вильгельмина Шредер-Девриент стали постоянными исполнителями ролей в его операх. Но Дрездену не доставало художественного духа, не сводимого к набору громких имён. Нужно было восстановить строгую дисциплину в оркестре, искоренить небрежность и забвение хороших традиций в исполнении, развить вкус к новым произведениям, перевоспитать певцов, застывших в оперной рутине, и приучить их к лирической декламации. Главной же целью Вагнера стало создание национальной лирической драмы в противовес деморализующему влиянию французско-итальянской оперы. Вагнер надеялся, что публика, так хорошо встретившая его на первых порах, без затруднений пойдет за ним по намеченному пути. Первую стадию должны были заполнить три музыкальные драмы, начавшие отсчет зрелому творчеству: «Летучий Голландец», «Тангейзер» и «Лоэнгрин».

Однако произвести революцию в немецкой оперной музыке оказалось не легче, чем преодолеть разлагающее влияние политической периферии во главе с Францией – извечным соперником Германии в Европе. Если продолжить параллель с политикой и заглянуть в будущее, станет ясно, что освобождение немецкого отечества от французской «опеки» произошло одновременно *по всем направлениям*. Это случилось после того, как национальные силы ликвидировали последствия позорного Версальского мира. Тогда музыка оказалась в наибольшем выигрыше по двум причинам: она далеко отстояла от политики и в совершенстве отразила немецкую глубину характера.

«Раскрепощение» немецкой оперы началось с истории «Моряка-скитальца», мрачного героя *первой музыкальной драмы* Вагнера, взятой из *народной легенды*. Впервые Рихард Вагнер отошел от использования случайных сюжетов, погружившись в необъятное море германских и североевропейских мифов. Легенда о Летучем Голландце распространилась среди приморского населения. В этом народном поверье, превращенном со временем в эпическое повествование, фигурирует проклятый корабль, преследующий мореплавателей, предвещающий несчастье: потерпевшие крушение корабли являются в виде призраков на месте

катастрофы. Легенда родилась около 1600 года и передавалась голландскими моряками XVII-XVIII столетий. Во второй половине XIX века ее оживили писатели и поэты: Генрих Смит, Мариетт, Гауф...

Рихард Вагнер воспользовался вариантом Гейне. Раскрыв все музыкальные возможности этого странного мифа, он освободил сюжет от иронии, не оставившей поэта даже когда он касался серьезных тем. Проклятье вечного капитана-скитальца прекращается любовью Сенты, бросившейся в море. Сочинение «Летучего Голландца» – капитальная дата в истории вагнеровской драмы. Ни у одного артиста жизнь не представляла подобного примера полной трансформации, происшедшей в небольшой промежуток времени. – Эта опера лишь на несколько месяцев отстояла от «Риенци». Он создал уже не историческую махину, искусственную и сложную, а скромную, трогательную драму, которая разыгрывается среди небольшого кружка лиц /Голландец, Сента, ее отец Даланд и жених Эрик/. Опера отличается идеальной простотой интриги и вдохновенной музыкой. Она открыла серию музыкальных драм, новизна и необычность которых поначалу обескураживали даже крупных оперных певцов и целые оркестры.

Оперы Вагнера связаны с романтической традицией, важным делом которой было воскрешение германского прошлого. Немецкие романтики не удовлетворялись филологическими изысканиями и работой археологов. Они мечтали восстановить во всей полноте сокровищницу полузабытых народных преданий и вернуть их немецкому народу. Вильгельм Тик написал поэму о молодости Зигфрида и новеллу о Тангейзере, как и Клеменс Brentano. Фуке восстановил легенду о Нибелунгах, Гофман и Новалис – о Вартбургском турнире поэтов. Иммерман создал эпический отрывок о Тристане и Изольде и обработал драматический миф о рыцарях Грааля. Некоторые сюжеты из этого круга намеревались переложить на музыку Вебер и Шуман. Рихард Вагнер постоянно развивал темы, высокое поэтическое значение которых чувствовали его предшественники и современники. Но тогда как значительная часть литературы немецких романтиков со временем сохранила интерес лишь в научном смысле, Вагнер нашел для своих сюжетов форму, вдохновлявшую новые поколения.

В «Летучем Голландце» он руководствовался только художественным инстинктом, еще нерешительным и слабым. Вагнер как будто не доверял силе своего гения, диктовавшей радикальную перемену творческого стиля, и потому избегал резкой определенности лиц, из-за чего опера оказалась неровной и по качеству музыки. – Это был первый опыт создания музыкальной драмы, еще не достигшей гармонического взаимодействия текста и музыки, что стало главной целью композитора. В драмах после 1848г. Вагнер мастерски изображал фигуры, полные жизни и экспрессии: валькирию Брунгильду, юного победоносного Зигфрида, поэта-сапожника Закса, Парсифаля – простеца с чистым сердцем,

достигшего святости... Но его проклятый Голландец – первая из великих, вылепленных мощной рукой фигур, которые с тех пор встречаются в каждой опере Вагнера. В «Летучем Голландце» он впервые разрешил проблему *спасения*, которая затем встречается в каждом его произведении. Тангейзер, Тристан, Амфортас, Вотан, Кундри... ищут счастья и смысл жизни и находят их чаще всего благодаря заступничеству «Спасителя», освобождающего их актом любви или жалости.

«Летучий Голландец» имел скромный успех из-за жестоких нападков критики, создавшей враждебное настроение к Вагнеру на долгое время. Публика, ждавшая эффектов в духе «Риенци», также была сбита с толку. Урок был ясен. Если Вагнер хотел вернуть славу, он должен пожертвовать своими идеями о музыкальной драме и вернуться к историческому жанру и постановочной роскоши. Еще раз он преодолел искушение написать эффектную оперу на сюжет завоевания Сицилии Манфредом, сыном императора Фридриха II с зарисовками из жизни арабского двора, но быстро оставил замысел, обратившись к легенде о рыцаре Тангейзере. Прекрасная народная песня, появившаяся в конце XIII века, описывала кающегося грешника-миннезингера /певца-поэта/ и папу Урбана, сурового аскета-доминиканца. Эту наивную легенду в народно-католическом духе Вагнер преобразовал, соединив с преданием о Вартбургском турнире поэтов. Весной 1843г. было окончено либретто, а в 1845г. – партитура.

«Тангейзер» – произведение более высокого класса, чем «Летучий Голландец». Характеры здесь жизненнее, внешнее действие драматически интересней. Вагнер, отойдя от сюжетов Гофмана, Тика и Гейне, создал самостоятельную драму. Рыцарь Тангейзер покинул возлюбленную Венеру, стремясь от непрерывного пассивного блаженства к вечной борьбе, невозможной без свободы. На турнире певцов в Вартбурге Тангейзер, неожиданно охваченный сладострастием, восхваляет красоту Венеры. Дочь ландграфа, прекрасная Елизавета, которую когда-то покорили песни Тангейзера, пораженная его признанием, отказывается от любви к нему, решая посвятить жизнь Богу. Рыцарь совершает паломничество в Рим, чтобы получить отпущение грехов и научиться самоотречению. Елизавета умирает, умоляя Деву Марию простить Тангейзера. Отвергнутый Папой рыцарь решает вернуться к Венере, но видит процессию с гробом Елизаветы. Он умирает перед гробом, воскликнув: «Святая Елизавета, молись за меня!». Приближается толпа пилигримов с известием о чуде, совершённом Спасителем. Символ прощения – жезл зазеленел в руках Папы – Тангейзер спасен. Папа получил вечное осуждение от Бога.

Со временем Рихард Вагнер по-разному объяснял смысл оперы. Исходя из своих меняющихся представлений о христианстве, философии Шопенгауэра и взглядов на революцию, он выделял то радостную, то пессимистичную сторону «Тан-

гейзера». Но музыка не уместается в рамки этих трактовок. Опера воспринимается как единое трагическое действие, показывающее красоту любви и отречения. Однако в отличие от греческой трагедии с идеей рока, «Тангейзер» несёт христианский смысл, хотя и с антикатолическим акцентом. Европейская опера до Вагнера не знала ничего подобного. И даже после итальянские и французские оперы удовлетворялись бытовыми сюжетами или выделяли внешне эффектные стороны в произведениях классики, бравшихся за основу. Это относится и к таким операм как «Фауст» Гуно, «Отелло» Верди и, особенно, – «Кармен» Бизе.

Во второй половине 40-х годов изучение германских древностей стало любимым занятием композитора. Позднее каждое драматическое сочинение Вагнера сопровождалось глубокой филологической работой. Огромное впечатление произвела на него книга выдающегося филолога Якоба Гримма «Германская мифология». Он писал об этом: «Из скудных обломков погибшего мира смутная постройка была передо мной. Они говорили со мной идеальным языком старых преданий, и скоро всем моим существом овладело ощущение, что я иду к чему-то давно утерянному, к сознанию, которое я никогда не переставал искать. В моей душе сложился целый, мир образов, неожиданно отлившихся в пластические формы, которые я созерцал с полной отчетливостью и слышал их речь... Я переживал полнейшее перерождение, с восторгом всматриваясь в новый, точно чудом во мне расцветавший мир, существование которого до того лишь слепо предчувствовал, как дитя во чреве матери». Вагнер погрузился в героические северные эпосы /«Эдда», «Сага о Вельсунгах», «Книга героев», «Нибелунги».../, читал Дройзена, Гиббона, Нибура.

Подобно Гёте он усматривал при помощи поэтического видения в различных рассказах об одном и том же событии простейшую форму, из которой они вышли. Вагнер обладал удивительным воображением, позволявшим ему комбинировать бесчисленные элементы преданий и группировать их в грандиозные синтезы. Так с помощью интуитивного метода он часто приходил к результатам, близким к тому, что достигали ученые с помощью критических приемов. Одновременно с созданием «Тангейзера» Вагнер обдумывал сюжет «Лоэнгрин». Здесь он использовал легенду средневековых поэтов Вольфрама Эшенбаха и Конрада Вюрцбургского, обработки Иммермана, Маршнера /«Тамплиер и жидовка»/ и ряд других источников. В 1846г. Вагнер начал композицию драмы, и через два года представил готовую оперу дирекции дрезденского театра.

В начале драмы Эльза одинока в мире. Нет никого, кто защитил бы её от незаслуженного позорного обвинения. И тогда является Лоэнгрин – посол от Бога, к которому она воззвала. Этому божественному юноше не нужны доказательства невинности Эльзы, но она не должна спрашивать, кто он и откуда. На без-

условной вере с двух сторон держится сила простосердечной любви, которая одна может приблизить смертную к Богу. Ожесточенный враг Эльзы – мрачная колдунья Ортруда, «не знавшая любви», мстит представителям христианского духа за диких божеств побежденного язычества. Она вселяет в девушку тревогу и подозрение. В минуту крайней тоски Эльза теряет веру и расспрашивает рыцаря, навсегда разрывая связь со своим спасителем. Лоэнгрину остается открыться себя. Он говорит о тайнах Грааля, где обитают Божи и избранники, и называет свое высокое происхождение. Его отец Парсифаль, король Грааля. Теперь он не может оставаться среди людей. Грустный Лоэнгрин в ладье, увлекаемой лебедем, уплывает в свою таинственную отчизну. Эльза умирает от скорби на руках брата. Вывод из «Лоэнгрин» очевиден – совершенная любовь, искупление и спасение могут быть результатом соединения Бога с человеком-«простецом», а не «мудрецом».

Став капельмейстером в Дрездене, Вагнер решил воплотить новые идеи в драматическом искусстве, но вскоре понял, что его энергии и гения не хватит, чтобы преодолеть сопротивление ответственных лиц из музыкального мира. Оркестр и актеры оперной группы помогали ему изо всех сил. С ними Вагнер поставил оперы Глюка с совершенством, которого ещё не знали сцены Германии. Но его собственные произведения исполнялись без понимания их революционной новизны. Лучшие артисты превращали оперы в набор музыкальных номеров, и идея цельной музыкальной драмы терялась. Однако Вагнер оставался в милости у дрезденцев, полюбивших «Тангейзера», хотя жаловался, что оперу слушали не так, как следовало. Здесь он требовал невозможного. – Достаточно было на первых порах, что враждебная критика не сумела помешать восторженному приему его опер, тогда как публика постепенно привыкала к ним.

Но Вагнер потерпел неудачу в реформаторских попытках, потому что имел против себя две силы: дирекцию театра и прессу. Вступив в должность, он сразу встретил непримиримую оппозицию *небольшого кружка* любителей оперы – «знатоков» и критики, отражавшей вкусы этой *специальной* публики. – Значительная часть музыкальной критики в Европе находилась под сильным влиянием немецко-еврейского композитора Мейербера. Она поносила Вагнера как дирижера и композитора, будто бы искажающего здоровые традиции немецкой музыки. Наконец, критика напала на его частную жизнь, распространяя злобные небылицы. Дирекция королевского театра следовала за этими законодателями вкусов.

Семь лет Вагнер боролся против «всемогущества глупости и царящего невежества». Убедившись в бесплодности реформаторских усилий, он бросил в 1847г. занятия театральными делами, ограничившись директорскими обязанностями. Затем он впал в долги, так как партитуры его сочинений не окупались. Вагнер

был изолирован во враждебной среде, потерявшей вкус к великому искусству. Перспектива вне Дрездена была не лучше. Лейпциг стал недоступен композитору из-за антипатии Мендельсона к его идеям и таланту. В Берлине Мейербер создал атмосферу враждебности к Вагнеру. Оба композитора стремились сохранить монополию на искусство среднего достоинства, которое они опекали, препятствуя появлению национального гения.

В таком настроении Рихард Вагнер находился накануне событий 1848 года. Размышляя о причинах музыкального упадка, он пришел к выводу, что всеобщий культ золота сделал из искусства промышленное предприятие. Человечество разделилось на два класса: пресыщенных богачей, не способных оценить высокое искусство и жалких пролетариев, истощенных трудом. Человек выродился. Нужно, чтобы он возродился. С этих пор Рихард Вагнер возлагал все надежды на всеобщую Революцию, которая во всемирном потоке унесет *буржуазный капитализм* с его несправедливыми законами и сметет гниль современных учреждений, чтобы на развалинах старого мира воздвигнуть прекрасное здание будущего общества. Погруженный в мир поэзии и музыки, Вагнер не мог предвидеть исхода революции и доверился потоку событий, надеясь на решительную перемену в положении искусства.

В феврале 1848г. в Париже вспыхнула революция, отразившаяся в Германии всеобщим волнением и анархией. Во главе движения встала немецкая буржуазия: коммерсанты и промышленники, доктора и адвокаты. Не обращая внимания на противоречия в лозунгах, все они требовали единства Германии и *либеральных реформ*: создания национального парламента, свободы печати, замены постоянной армии вооруженной нацией и т.п. Эта мнимая общность состояла из различных фракций. В рядах большой либеральной партии сторонники королевской власти соседствовали с радикальными республиканцами, требовавшими всеобщего равенства, уничтожения привилегий крупных собственников и защиты рабочих от эксплуатации хозяином. В Саксонии возникло либеральное министерство. Вагнер же сочувствовал революционерам всех оттенков только в отрицании настоящего. Политическое движение, распространившееся по Германии, имело мало общего с революцией в нравах, которую желал композитор, не имевший представления о структуре и «движущих силах» революционного ядра.

По своим острым интуициям относительно будущего общества, он не принадлежал ни к одной из саксонских партий. Рихард Вагнер не был социалистом. Проклиная капитализм, он называл коммунизм – «самой опасной и нелепой утопией». Вагнер не был также ни республиканцем, ни демократом. Верный одному из древнейших германских инстинктов, он хотел видеть во главе свободного народа сильного короля, облеченного доверием подданных, видного представи-

теля нации, подобного императору Генриху Птицелову или Фридриху Барбароссе... Считая, что король должен быть свободен от исключительного влияния дворянства и аристократии, Вагнер осуждал либеральный принцип конституционной монархии, при котором короля контролирует и парализует народное представительство.

Примкнуть к крайне левой социалистической партии саксонских демократов его побудило инстинктивное сочувствие к восстанию униженных и слабых против мира хищных властителей. «Я никогда не занимался серьезно политикой, – писал Вагнер после революции. – Меня интересовали политические события, поскольку я видел в них возмущение чистой человеческой природы против политико-юридического формализма. Я всегда поневоле принимал сторону тех, кто страдал,... и никогда никакая созидательная политическая идея не могла заставить меня отречься от этой симпатии». Теснее связаться с революционерами его подтолкнула дружба с одним из видных деятелей движения – Августом Рекелем, музыкальным директором театра в Дрездене, – но также надежда на организацию «национального саксонского театра», как следствия «освобождающей» революции.

Первое разочарование наступило быстро. Вагнер увидел, что «во Франкфурте происходили бесконечные прения бессильных людей». – Либеральное министерство отвергло вагнеровский план создания «национального саксонского театра». Буржуазным интриганам, добивавшимся лишь перераспределения власти, было не до искусства. Но Вагнер еще опьянялся лозунгами революции. 14 июня 1848г. он напечатал статью в «Дрезденском журнале» и затем прочитал её в Патриотическом Союзе. На место капиталистического строя, утверждал музыкант, водворится не коммунизм, который породит еще большее варварство, а режим, составленный из ассоциации производств для братского обмена продуктами труда и добровольного содействия поддержанию общества. Эта реформа, согласно Вагнеру, должна распространиться также за пределы Германии. Таким образом, за несколько десятилетий до французского социолога Жоржа Сореля /1847-1922/ человеком искусства была высказана глубокая идея корпоративного устройства государственной жизни, впервые использованная в практике итальянского государства 20-х годов следующего века.

Развивая свои мысли, Вагнер предлагал поставить во главе государства *постоянного врага демократии – государя, – первого гражданина нации, выбираемого всеми свободными гражданами*. Если не придавать преувеличенного значения форме государственного устройства, это предвосхищало идею *консервативной революции и национальной диктатуры*, со всеми реализованными и погубленными возможностями воплощенной в Германии через десятки лет. Речь Вагнера, в которой он пытался примирить принципы революции с традициями прошлого,

была с сомнениями принята социалистами и радикалами и вызвала неудовольствие официальных кругов, раздраженных доктринами чиновника, зависящего от двора.

Отвлекаясь от забот, вызванных неприятностями, Вагнер во второй половине года набросал новую драму «Смерть Зигфрида», положившую начало грандиозной работе над тетралогией «Кольцо Нибелунга», и занялся сюжетом «Иисуса из Назарета». Философскую идею трагедии Христа он выразил его словами: «Я освобождаю вас от греха и возвещаю вечный закон духа; это закон – любовь: если вы будете поступать по любви, вы никогда не согрешите». Этот труд Вагнер не закончил из-за внутреннего противоречия Евангелия с идеей революционного освобождения, не нуждающегося во втором пришествии Спасителя. Вагнер всегда ощущал границу, которую не должно было переходить его свободомыслие. Поэтому он считал свое христианское настроение недостаточно глубоким для сюжета с участием Христа. Кроме того, во время работы над «Иисусом из Назарета» Вагнер уже не надеялся на мирное возрождение человечества.

С конца 1848г. его драмы, несмотря на неизменный успех у публики, исключаются из репертуара. Литтихау готовился подать рапорт саксонскому королю на неудовлетворительное исполнение композитором своих обязанностей. В апреле следующего года Вагнер опубликовал еще одну статью с прославлением революции. «Я разрушу порядок вещей, который делит человечество на враждующие народы, на сильных и слабых, на привилегированных и обездоленных, на богатых и бедных, – писал он. – Я – Революция – начало жизни, вечно творящий, единственный Бог, который управляет всем, что есть, который сеет повсюду жизнь и счастье».

Впоследствии Вагнер преодолевает это настроение, вызванное стремительностью событий. Но и в тот момент он сознавал чужеродность своего присутствия в революционной среде. Тогда, в ожидании социального переворота он оставил литературные и музыкальные занятия, покинул кабинет и бегал по полям, чтобы подавить волнение и убить желание вмешаться в бьющуюся в агониях жизнь общества. Вагнер ощущал, как далеко отстояла революционная стихия от его усилий реформировать искусство, совершенно иных по тону и смыслу. – «В революции нет музыки», – писал в начале XX века В.В. Розанов. – Однако нужно было до конца пройти этот темный отрезок пути, чтобы навсегда избавиться от иллюзии преобразовать буржуазный мир силами самой буржуазии.

В то время в Дрездене скрывался от русской и австрийской полиции анархист Бакунин, живший у Рекеля. Подстрекавший население и власти к враждебным действиям против России, Бакунин подогревал антирусские настроения Вагнера, не понимавшего сущности русского самодержавия. – Так, он одобрял поль-

ское восстание 1831г. а во время саксонской смуты написал поэтическое воззвание к немецким князьям и народам с призывом к решительной войне с Россией, откуда, по его мнению, шло вредное давление на монархов. К сожалению, Вагнер не изменил своего мнения о нашей стране до конца жизни. На композитора произвела впечатление могучая воля и мрачная страсть к разрушению русского революционера. Позднее итальянский революционер Мадзини так же очаровал Фридриха Ницше, острее Вагнера сознававшего тщету революционных усилий. – Ненависть обоих творцов к буржуазному миру пробуждала в них романтическую тягу к потрясениям.

Наконец, в начале мая 1849г. Дрезден восстал против саксонского министра, отказавшегося утвердить провозглашенную во Франкфурте либеральную «имперскую конституцию». Тогда восставшие объявили в ратуше временное правительство. В Дрездене заправляли поляки – бродильный элемент во всех политических смутах. Но через несколько дней прусский военный отряд вступил в Дрезден и расправился с бунтовщиками. Вагнеру припомнили нравственное соучастие и зажигательные призывы к революционной аудитории, вызывавшие ярость у власти. Чтобы избежать репрессий, композитор скрылся на несколько дней у Листа в Веймаре, а затем, прочитав в «Дрезденском журнале» официальный приказ о своем задержании, тайком перебрался в Швейцарию.

Майский кризис 1849 года положил конец политическому одушевлению Вагнера и перевернул всю его внешнюю жизнь. После шести лет прилично обеспеченного существования и видного положения в обществе он очутился свободным от всех обязательств, с неопределенным будущим и без денег. Больше Вагнер не помышлял об активном участии в политике. Он никогда не забывал о своей художественной миссии, как главной цели существования. Когда факты доказали ему, что он жестоко ошибался, придавая чрезмерное значение политическому кризису, Вагнер тотчас охладел к воинствующей политике, чтобы на свободе отдаться работе художника.

В Цюрихе, где «не было атмосферы официального искусства», композитор жил шесть лет, избегая сношений с немецкими политическими беглецами. По совету Франца Листа Вагнер, избегал «политических сборищ и социалистической галиматии». У него не было других средств к существованию, кроме гонораров за свои литературные и музыкальные труды и непостоянных доходов от постановки первых четырех опер, успех которых, однако, рос и распространялся по Германии благодаря самоотверженным усилиям Листа.

Потом пришли на помощь щедрые друзья: профессор музыки Баумгартнер и королевский секретарь Шульц. Великая герцогиня Саксен-Веймарская предоставила Вагнеру небольшую виллу возле Цюриха. Мать его ученика госпожа Рих-

тер отдавала ему ренту с 1851 по 56 год. Так Вагнер получил возможность спокойно работать над «Кольцом Нибелунга» и «Тристаном и Изольдой». Его быт разнообразили несколько коротких посещений Парижа. Однажды он слушал «Кармен», и вульгарный сюжет, профанирующий высокие чувства вызвал у него насмешки. – Испанский солдат убивает распутную цыганку, живущую по правилу «свободной любви». Особенно его возмутил и вызвал отвращение «Пророк» Мейербера» – «результат промышленной сделки временного республиканского правительства». «Пошлые рулады» этой оперы он назвал «зарёй позорного дня отрезвления, который настал для мира». Это настроение стало следствием крушения ещё одной утопической надежды Вагнера на «социалистический переворот» в Париже. Вместо этого в декабре 1851г. Луи Наполеон Бонапарт установил режим военно-буржуазной диктатуры, о которой Прудон сказал: «Боже мой! Да мы только евреев переменили!». В 1855г. Вагнер дирижировал концертами Филармонического общества в Лондоне. Музыканты и публика восторженно приняли композитора, но и здесь он ощутил враждебность критики.

В Цюрихе одиночество Вагнера скрашивал узкий круг друзей: романист Готфрид Келлер, поэт Гервег, филолог Этмюллер, молодой пианист Ганс Бюлов. Первые десять лет изгнания Вагнер занимался обработкой своего великого художественного наследия, отдельные части которого, от «Кольца Нибелунга» до «Парсифаля», развивались в его богатом воображении. Но перед тем как приступить к выполнению драматических проектов, он решает изложить взгляды на свое творчество и жизнь и подготовить публику к пониманию будущих драм. С 1849 по 51г. появились теоретические статьи: «Искусство и революция», «Иудаизм в музыке», «Опера и драма», «Искусство и климат», «Сообщение моим друзьям». После дрезденских приключений Вагнер не отказался от революционного настраивания сердец и умов. «Художественное произведение не может быть создано теперь же, оно может быть только подготовлено, – пишет он, – а для этого... нужно уничтожать и разрушать... Вот это – наше дело».

Борьба Вагнера с рутинной, необычная по масштабу и смелости, затрагивала ту область, где художественное творчество соприкасалось с общественными тенденциями, противостоящими всеобщей коммерциализации. Не всякое искусство, даже высокого характера, сопричастно жизни в такой степени. Например, Моцарт, творивший с необычайной легкостью, дал образец «чистого искусства», в котором почти не участвует мысль, зовущая к общественным переменам. Связь Моцарта с «общественностью» ограничилась полусознательным членством в масонской ложе, /в результате появилась опера «Волшебная флейта»/.

Вагнер же был общественным художником. Его реформаторская деятельность в искусстве захватывала социальную сферу. Не удивительно, что, отказавшись от

«идеи, попавшей на улицу», Рихард Вагнер сохранил стойкую приверженность планам переделки общества. Он инстинктивно чувствовал, что революция в общественном сознании и морали должна предшествовать серьезным переменам в искусстве. Но пока Вагнер предпочитал действовать в одиночку. Он создал вокруг себя силовое поле музыкальной напряженности с тщательно отобранным кругом друзей, оценивших его исключительные возможности. На границах этого круга периодически появлялись фигуры «дарителей» разного калибра, пока крупнейший из них – баварский король Людвиг II не взял в свои руки техническое устройство вагнеровских предприятий, создав почти идеальные условия для постановки музыкальных драм.

На пути к славному завершению труднейшего отрезка жизни, Вагнер упорно совершенствовал художественную манеру. Руководствуясь безошибочным инстинктом художника, он присоединил к нему продукты своих размышлений о природе и смысле творчества. Еще в 1848г. Вагнер писал молодому критику: «Остерегайтесь слишком низко думать о значении мысли. Художественное произведение, вышедшее бессознательно, принадлежит эпохе, отделенной от нашей громадным расстоянием. В период высокой культуры оно может быть создано только художником, относящимся к нему вполне сознательно». Но творчество Вагнера меньше всего было результатом головной работы. Теоретическая мысль лишь подстегивала его вдохновение при создании с 1848 по 50г. серии драматических планов: эскизов цикла драм на сюжет легенды о Нибелунгах, оперы «Смерть Зигфрида» и незавершенного наброска драмы о Фридрихе Барбароссе.

Параллельно с музыкальным творчеством Вагнер периодически погружался в религиозно-философскую стихию. Значение этих исканий для музыки не нужно преувеличивать, но они повлияли на выбор тем и трактовку сюжетов, дополнив впечатление от его грандиозных опер. Вдумываясь в смысл этих постоянных поисков, было бы упрощением представлять Вагнера революционером и «язычником» в 1848г., христианином и роялистом в 60-е и 70-е годы. Точно также бессмысленно подсчитывать процент пессимизма в разные периоды его жизни. Всё, чего нет в музыке Рихарда Вагнера, излишне искать в его теоретических взглядах, которые менялись со временем, как это бывает у людей, не занятых систематической работой мысли.

Однако анализ пограничного периода 1848-54гг. в жизни Вагнера представляет любопытную задачу из области психологии и морали, хотя бы это имело лишь косвенное отношение к результатам художественного творчества. С 1848г. он испытывал влияние Фейербаха – материалиста и противника всякой религии. Бурная натура композитора не принимала целиком христианскую догматику. Свобода, любовь, искусство понимались им по-своему. Всё это отражено в по-

священном Фейербаху «Художественном произведении будущего». Но плоский материализм и грубое антихристианство скоро пресытили Вагнера. Он не был отвлеченным теоретиком. В «Опере и драме» Вагнер назвал своё мировоззрение «сознательным в бессознательном» /der Wissende des Unbewussten/. Он чувствовал себя борцом «за природу», против утонченной и развращенной цивилизации, за непогрешимый инстинкт, против моды, слепой традиции и предрассудков. Естественную необходимость /Unwillkür/ Вагнер противопоставлял всему, что искусственно и условно – произведению разума и обдуманной воли – произвольному /willkürlich/.

Вера в бессознательную, слепую природу боролась в Вагнере с христианским чувством. В первую половину жизни он приходил к непримиримому атеизму и восхищался античным язычеством. «Христианство, – поучал Вагнер в «Искусстве и революции», – делает законным земное существование без достоинства, без пользы, без радости. Этот Бог не поставил человека, чтобы он вел счастливое существование, сознавая свою силу, как учат влюбленные в красоту греки, но запер его на земле в ужасной темнице... Бог приготовит ему за это после смерти славное жилище, где человек будет вечно наслаждаться ленивым блаженством». Христианство, по Вагнеру, развилось в период падения Римской империи, как естественный плод эпохи общественного упадка и растреления. Оно не может быть религией и правилом поведения будущего общества, считал тогда Вагнер. Он обвинял христианство, «сформировавшее армию рабов капитала», в распространении бездействия и безволия. Но даже в разгар «оптимистического» периода композитор не забывал о красоте отречения. Бог Водан, Голландец и Тангейзер завершают жизнь желанием уничтожения, носящим необычно торжествующий характер. Лучезарная фигура юного Зигфрида находит объяснение в другой, полустертой многолетними размышлениями стороне вагнеровской природы, как и сверкающая роскошным весельем музыка «Нюрнбергских мастерзингеров».

После 1848г. Вагнер признал несправедливыми свои суждения о христианстве. Видя отчаяние друга, Франц Лист писал ему: «Обратись к вере, и ты обретешь счастье!... Через Иисуса Христа мы найдем избавление, искупление». Вагнер отвечал: «Сегодня мы – жертва отчаяния и безумия, без веры в будущую жизнь... Но я верю в людей – и ни в чем другом не имею нужды». Однако и в период сомнений Вагнер не придавал окончательного значения образам, в которые облакал свою мысль. В нем была интуиция того, что они не полно отражают действительность, и что со временем произойдет перемена.

Доктрины Рихарда Вагнера об искусстве и музыкальной драме изменялись меньше его философских и моральных теорий. Между 1849 и 60г. в его взглядах на искусство нет существенной разницы, хотя за это время он оставлял Шо-

пенгауэра ради Фейербаха. Работы Вагнера с обоснованием идеи музыкальной драмы содержат историческое исследование развития литературы и музыки в их взаимной связи. В них заметно систематизирующее влияние Гегеля. Греческая трагедия, Шекспир, Бетховен... анализируются Вагнером для доказательства неизбежности появления синтетической музыкальной драмы. В «Опере и драме» он отслеживает эволюцию оперы со времени её зарождения в середине XVI века в Италии до Мейербера и его подражателей.

Глубоки суждения Вагнера о мифах новой музыкальной драмы, возвышающихся над мифами древних народов. Здесь он новатор. Творить новые мифы дано не каждому. Но то, что создано Вагнером в этой области, имеет высокую историческую и художественную ценность, лишь уступая в силе его музыке. Здесь его открытия огромны: особая роль оркестра в передаче содержания опер, бесконечные комбинации мелодий, описывающие героев, виртуозное употребление хоров... Предтечей Вагнера был Бетховен, всю жизнь бившийся над осуществлением в музыке замыслов драматического поэта, который благодаря этой плодотворной идее открыл искусству новые возможности. В одном из последних писем Вагнер описал свои драмы, как «великие дела музыки, сделавшиеся видимыми».

Когда Вагнер счел почву подготовленной для более совершенного художественного произведения, желание вновь творить возникло в нем с огромной силой и внезапно вселило отвращение ко всякому литературно-критическому труду. «Если бы я шел дальше по этому пути, это было бы моей смертью», – написал композитор. В его голове зарождались масштабные проекты. В сентябре 1851г. он опубликовал последнее крупное сочинение – «Сообщение моим друзьям», а осенью завершил окончательный план «Кольца Нибелунга». Первоначально сложившаяся форма «Кольца» существенно изменилась. Вначале Вагнер предполагал связать легенду о Зигфриде и Нибелунгах с историей германских императоров, набросав в главных чертах нечто вроде философии всеобщей истории, объясняемой посредством мифа.

Это было новым явлением в историческом творчестве XIX века. Миф, как концентрированное выражение реальности, играл значительную роль в жизни народов во времена, когда наука еще не вторгалась в неё с рациональными объяснениями. Затем христианство яснее и глубже объясняло мир, чем социологические теории и технократические фантазии. Но миф упорно продолжал отвоёвывать для себя пространство рядом с религией и наукой, преодолевая иронию ученых и доказывая свою практическую полезность. Живое чувство и напряженная мысль рождали новые формы предвидения в борьбе за будущее своего народа. Германия – страна мечтателей и философов, дала неповторимые образцы мифов нового времени /Ницше, Розенберг, Клагес.../. Рихард Вагнер

стоял у истоков этого внушительного мифотворчества. Он создал, в сущности, новый тип музыкальной мифологии, воплотив в своей музыке то, что можно назвать нордическим идеалом.

Героями задуманной композитором внушительной эпопеи стали монархи из королевского рода франков, /древнее название у Вагнера – Нибелунги/. По этому мифу король считался прямым наследником таинственного предка, патриарха древнего арийского рода, объединившего в своем лице королевскую власть с религиозной. С веками его потомки потеряли религиозную власть, но сохранили ореол божественной избранности в глазах народа. При Карле Великом род франков почти достиг осуществления мечты о всемирном господстве, не покидавшей честолюбивую душу Нибелунгов.

В отличие от вагнеровского представления Нибелунги народной легенды – духи ночи и смерти, занятые собиранием скрытых в недрах сокровищ. Когда Зигфрид – божественное солнце, герой Дня убивает дракона, стерегущего клад Нибелунгов на дне Рейна, и овладевает им, став владыкой духов, он достигает неограниченной власти. Это величие приводит его к гибели. Наследник дракона поражает Зигфрида и уносит в царство мрака. Но Зигфрид завещает своим потомкам отомстить за него, оставляя им притязания на клад. Сила рока побуждает представителей рода завоевывать клад Нибелунгов, обрекая их на смерть, а клад возвращается на дно Рейна к его первым владельцам в царство ночи.

Вагнер искусно соединил мифологические фрагменты с событиями европейской истории. Он отождествил обладание Кладом с завоеванием франками верховной власти среди народов Европы. Вступление Карла Великого в Рим и его встреча с Папой – важное историческое событие, соединившее франкскую идею с другой, романской /римской/ идеей. Романская легенда говорит о религиозной традиции народа, также стремящегося к мировому господству, – но духовного характера. Идея борьбы за отречение человеческого духа от эгоизма и страстей первоначально олицетворялась в Pontifex Maximus /верховном жреце/ древнего Рима. Потом римская идея воплотилась в личности Юлия Цезаря – первосвященника, но, прежде всего, императора, верховного владыки мира. Наконец, после падения видимой власти Рима старая религиозная традиция восстановилась в первоначальной чистоте христианством в лице Папы – духовного главы Вселенской церкви.

Отсюда ясно значение встречи Карла Великого с Папой. Жрец и король, некогда соединенные в лице верховного главы арийцев, затем разделенные, через века вновь соединились, заключив между собой вечный союз. Но этот союз оказался непродолжительным. Вспыхнула война между представителями религиозной власти и преемниками Карла Великого, почти всегда избираемыми из королев-

ского рода франков /то был великий спор гвельфов и гибеллинов – Welfen и Wibelungen, или Nibelungen, – нем./ . Главная причина борьбы крылась в потере реального характера империи после Карла Великого, так как франкское племя уже не владело миром. – Император не имел действительной власти над Европой, ни даже над всей Германией. Папа, напротив, стремился присоединить к духовному авторитету реальную власть. Столкновение романской и франкской идей стало неизбежным, – император требовал возвращения себе двойного авторитета короля и жреца, признавая Папу своим духовным наместником. Барбаросса, по мнению Вагнера, представлял императорскую власть в этой новой форме. Прародителем императора был сын Божий, которого германцы зовут Зигфридом, а другие народы – Иисусом Христом. Его наследники – Нибелунги /Франки/ рождены стать государями над всеми народами земли.

Барбаросса встретил трех противников своих притязаний: германских князей – во имя эгоистического интереса; Папу – ради господства духа над материей и ломбардские города – во имя идеи свободы. Эта грозная оппозиция побеждает в битве при Леньяно. Барбаросса примиряется с Папой, подавляет мятеж германских государей и дает свободу Ломбардии. Затем он идет на Восток для завоевания Палестины и отыскания за её пределами таинственного религиозного государства. Франкская идея претерпевает последнюю эволюцию – клад Нибелунгов стал чашей святого Грааля. Продолжая историческую реконструкцию, Вагнер опирается на предание, повествующее о жизни в глубине Индии короля-жреца со своим народом, посвятивших себя культу святого Грааля – хранителей бессмертия среди высшего блаженства. По пути в Индию Барбаросса борется за овладение в Палестине Гробом Господним, но, победив сарацинов, тонет в реке. С этого момента христианством овладевает пламенное желание обрести, кроме папского Рима, – Иерусалим и дальше – на таинственном Востоке – легендарную колыбель Белой Расы.

Этот величественный сюжет Вагнер отверг после долгих колебаний из-за противоречия с одним из основных законов своей эстетики: истинная драма необходимо является музыкальной, а потому исторические и политические сюжеты ей не свойственны. Всё же любопытный синтез истории и мифа открывает внутреннюю связь «Кольца Нибелунга» с последним произведением Вагнера – «Парсифалем», показывая одновременно динамику, и неизменные черты его музыкальной мифологии. Важно помнить, что вагнеровская мифология опиралась на стойкую консервативную традицию исторического творчества, периодически возвращавшуюся к планам возрождения территориального и духовного единства Европы, и даже приступавшую к их выполнению /!/. – Предание об арийской прародине волновало умы европейских ученых XIX-XX веков: археологов, историков и филологов, упорно искавших научное доказательство существования ядра белой расы в глубинах Востока.

С 1848г. Вагнер понимает миф о Нибелунгах как первый акт божественной драмы, в развязке которой – легенда о Граале. Кровавое, бешеное и тщетное стремление к золоту и власти завершается трагедией смерти, а затем – искуплением и блаженством в отречении. История Зигфрида в древнейшей форме впервые воспроизведена в 1829г. одним из первых немецких филологов – Лахманом в виде мифа о фатальной власти золота. Работая над «Кольцом Нибелунга», Вагнер возродил древнюю концепцию, затемненную со временем германскими и норвежскими преданиями, и с рельефной мощью передал её в сюжете тетралогии, придав ему подлинно эпический характер. Композитор сочинял отдельные части тетралогии в произвольном порядке. Окончательная последовательность опер, связанная с изменением смысловых акцентов, была сформирована к 1863г. /«Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов»/. Вокруг бога Вотана и победоносного Зигфрида разыгрывается главная трагедия. Молодой герой гибнет в огне вместе с Вотаном и остальными богами Вальгаллы. Не нуждаясь лично ни в чем, он попал в водоворот смертоносной борьбы за власть и золото. Мир богов погрузился в небытие, оставив поле победоносному человечеству.

Такую трактовку предлагает Вагнер, но музыкальное содержание мифа полноценно само по себе и допускают различное толкование в пределах одной кардинальной идеи. – Гибнет всё божественное и полубожественное /Зигфрид рожден богом от смертной/. Исчезают языческие боги, и будущее становится неопределенным. Теперь вступает в права свобода, которую Вагнер, как подлинный художник, не обозначает в понятиях. В мифотворческом представлении композитора, объединившего древние мотивы с современностью, Зигфрид является как искупитель-социалист, пришедший на землю для отмены царства капитала. Но что ждет человечество, о котором говорит Вагнер устами богини Эрды? После неудавшейся революции остался ненавистный ему буржуазный порядок с «миллионами» Бетховена, не пожелавшими «обниматься».

«Кольцо Нибелунга» завершилось в духе греческих трагедий. Рихарда Вагнера влекло к героическим личностям. Немецкий народ подвергся в его творчестве музыкально-мифологической обработке, выделяя героические элементы. Вся нация не могла быть героической, но, по мнению Вагнера, она порождала героев в количестве, пропорциональном мировому значению этого народа. Трагический конец тетралогии величественен в немецком духе. В разные периоды жизни композитор истолковывал её по-разному, выделяя в ней то оптимистические, то мрачные элементы. – Вот очевидное доказательство того, что «Кольцо Нибелунга» построено по интуиции, а не по философским формулам. «Нужно, чтобы мысль и размышление не заступали места картины», – напоминал Вагнер.

Из всех героев трагедии Зигфрид самый «языческий». Он – олицетворение могучего инстинкта жизни, который пронизывал самого Вагнера. Фридрих Ницше – апологет воли к власти, страстный поклонник эллинизма, Возрождения и Наполеона, считал юного Зигфрида совершенным творением Вагнера. Но Вотан говорит о другом, воплощая абсолютное отречение от жизни и стремление к извильнице-смерти.

Внешние условия жизни композитора в разгар творческого процесса над «Кольцом Нибелунга» не располагали к пессимизму. Участь, постигшая Вагнера в изгнании, сама по себе не была тяжела для художника, находящего удовольствие в блестящих видениях своей творческой фантазии. Материальные средства, которыми он располагал благодаря возрастающему успеху его произведений и щедрости друзей, обеспечивали вполне независимое существование. Многие из выдающихся людей, например Ницше, выносили гораздо более тяжкую участь. Но отшельническая трудовая жизнь скоро стала невыносимой для активной природы композитора. Появление художественного произведения представлялось ему следствием обмена между драматургом и толпой. В годы изгнания Вагнер лишился этого. Изгнанный из Германии, он не мог видеть исполнения своих опер. Они ставились в немецких театрах в искаженном виде по неспособности и небрежности исполнителей. Жизнь заставляла Вагнера бесчестить, как он говорил, самых милых детей своего гения – «Тангейзера» и «Лоэнгрин», посылая их «собрать милостыню у жидов и филистеров».

Таким образом, необходимое для Вагнера равновесие между внешним возбуждением и внутренней работой было нарушено. Жизнь композитора в этот период состояла из кризисов напряженного труда, завершавшихся унынием и нервным упадком. Летом 1851г. он пишет: «Если бы у нас была жизнь, мы не нуждались бы в искусстве... Искусство начинается там, где кончается жизнь; когда настоящее уже ничего не дает нам, мы кричим в художественном произведении: «Я желал бы!». Несмотря на возвращавшиеся периоды упадка, Вагнер еще в середине 1853г. упорно провозглашал веру в окончательное счастье человечества. Но летом следующего года он случайно наткнулся на труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Глубокий пессимизм германского философа, внедренный в бурную природу композитора, дал удивительный плод синтетического мировосприятия, – единственное в своем роде сочетание противоположных чувств, в котором трудно выделить преобладающее настроение. Через тринадцать лет Вагнер писал: «Я надеюсь на культуру германского духа, что настанет время, когда Шопенгауэр делается нормой нашей мысли». В последний период жизни композитор наслаждался желанием абсолютного небытия, «высшего освобождения», но странным образом оно насыщалось глубоким жизненным чувством, напоминая о счастливой вечности, ждущей благородного человека после смерти. Красота его последних произведений не говорит о физио-

логическом истощении творческого организма. Но пока всеобщее страдание, размышлял Вагнер, гложет каждую тварь и особенным образом мучит гениев.

Сложные философские идеи вновь приблизили Вагнера к христианству, которое он жестоко осуждал в эпоху преобладавшего оптимизма. Оно вошло в состав религиозного мировоззрения композитора наряду с фрагментами восточных верований, включая нирвану. В одном из писем Вагнер пояснял свое понимание христианства, которое, по его мнению, в первоначальной форме отделилось от буддизма и развилось в Европе после завоеваний Александра Македонского. К несчастью, считал он, христианство смешалось с иудейством – религией материалистического оптимизма, поощряющей искание чувственных наслаждений, и эгоистическую эксплуатацию мира. Вагнеровский аскетизм носил особенный характер. Он сознавал, что гений способен отречься от всего, кроме своего искусства, красота которого создается не отречением от жизни, но, напротив, – апофеозом в её высшей форме.

Истинно художественное произведение, по Вагнеру, есть выражение интуиции, но тогда оно остается загадкой для постороннего ума, и сам автор драмы подвержен опасности неверно истолковать свое создание. Еще и поэтому бесполезно объяснять музыкальное произведение философскими теориями и религиозными взглядами. Не нужно забывать также, что Вагнер по своему темпераменту не был отчаявшимся, презиравшим жизнь человеком. Его оперы в полной мере отразили эту независимость от декларируемых теорий и воспринимаются в потоке интенсивного опьянения жизнью. На закате дней Рихард Вагнер утешал себя надеждой на возрождение человека, очищенного и освященного религией. В этом видении будущего, которое он описывает, как художник, в «Парсифале», и, как мыслитель, в «Искусстве и религии», примиряются в гармоническом синтезе ненависть к современности и стойкая вера в лучшую судьбу человечества.

Но на пути к «Парсифалю» Вагнер создал глубоко интимную драму, которую считал лучшим своим творением. Исследователи объясняют её появление страстной любовью к замужней аристократке Матильде Везендонк и не состоявшимся сближением по взаимному чувству долга. Мысль о «Тристане и Изольде» зародилась у Вагнера во время работы над «Кольцом» /1854г./. В опере выражена далекая от христианских мотивов «идея смерти от томления любви». – Чувственная страсть, достигая высшей степени, приводит влюбленных к отречению от себя и от воли к жизни, принося успокоение в нирване.

В этом парадоксальном типе музыкальной драмы внешнее действие целиком подчинено внутреннему. Живописные элементы сведены к минимуму. Редкие рассказы, без которых нельзя обойтись, пропитаны драматической эмоцией и

лишены повествовательного характера. – Поэзия беспрестанно уступает место музыке. В опере есть места, где стих претворяется в музыку, становясь почти безразличной подкладкой к певучей мелодии. Можно сказать, что в поэтическом языке «Тристана и Изольды» нет особых достоинств, если отделить его от музыкального выражения. Но удивительно искусство, с которым Вагнер создал атмосферу тонкого беспокойного очарования, почти болезненно интенсивного чувства, которым проникнуто это страстное и волнующее произведение. Печальная тень неизбежной смерти, с самого начала витающая над влюбленными, превращает адюльтерную историю в поэму скорбной грусти. Тристан и Изольда случайно выпили любовный напиток, и только смерть избавляет их от мук любви, которую не допускает честь обоих. – Тристан убил жениха Изольды и должен привезти её своему другу, королю Марку. Позднее, в «Парсифале» Вагнер представил другой идеал милосердия и любви, показав, что отрицание воли может стать не принципом смерти, но торжеством жизни. Там действуют «триумфаторы», которые, заглушив в себе эгоистические желания, ведут человечество к идеалу. После Вотана Вагнер создает Ганса Закса /«Нюрнбергские мастерзингеры»/, после Тристана – Парсифаля.

Первая мысль о «Нюрнбергских мастерзингерах» появилась у Вагнера еще в 1845 году. Он вновь комбинирует элементы старинной немецкой хроники Вагензейля, поэтическое творчество Ганса Закса, обработки Гофмана и Тика. Лорцинг и Регер уже создавали комические оперы на этот сюжет /1840г./. Но художественный инстинкт Вагнера взял верх над практическими соображениями, и он придал сюжету необходимую глубину. Тема оперы – победа творческого гения в схватке на поэтическом турнире с педантизмом и рутинной профессионалов искусства. Символически это воспроизводит часть биографии Вагнера, с юности сочетавшего необыкновенную новизну поисков с опытом великих немецких мастеров. Либретто оперы, изготовленное в 1862г., изобилует действующими лицами и сложной интригой. Широкая картина немецкой буржуазной жизни с её простым и здоровым весельем, стремительно развивающееся действие сопровождаются энергичной чарующей музыкой, изобилием хоров и ансамблей.

Природный гений знатного происхождения Вальтер Штольцинг, не знавший уроков мастера, участвует в музыкально-поэтическом турнире, оспаривая победу у мастерзингеров /мастеров пения/, чтобы получить руку Евы Погнер. Его независимую, бурную натуру обуздывает авторитетный музыкант Ганс Закс. Восхищенный талантом Штольцинга, он убеждает его соединить природный дар с лучшими традициями немецкой музыки, избегнув подчинения устаревшим правилам, которых по привычке придерживаются почтенные мастерзингеры. Ганс Закс обуздывает гордость одиночки-творца, указывая на опасность, угрожающую немецкой стране со стороны знати, отделившей себя от народа, забы-

вающей родной язык, ослепленной модным итальянским искусством и процветающей по другую сторону Рейна культурой. «Чтите немецких мастеров, – говорит Закс, – привлекайте к себе плодовитых гениев, и, если вы будете сочувствовать их делу, то, хотя бы, как дым, исчезла Священная Римская Империя, у нас останется священное немецкое искусство!». Штольцинг побеждает в турнире и добывает руку Евы.

Очаровательный юмор, с которым Вагнер показывает всё, что есть поэтически привлекательного и трогательного, здорового и веселого в тихой буржуазной жизни, выделяет «Нюрнбергских мейстерзингеров» из всего ряда его созданий. Здесь он придал своей творческой страсти жизнерадостное направление, отставив напряженные размышления об искуплении и смерти. Важно, что идеи Вагнера о возрождении в этом новом, более радостном смысле, явились плодом самопроизвольной внутренней эволюции, а не результатом счастливой перемены, происшедшей в 1864г. с восшествием на престол Людвига II.

В годы изгнания Вагнер окончил почти все музыкальные драмы, за исключением «Парсифаля» /1877-82г./. В 1861 – 67гг. созданы «Мейстерзингеры». В 1863 – 74гг. «Кольцо Нибелунга», прерванное в 1857г. В это время продолжается его литературно-критическая деятельность. Вагнер постепенно приходит к мысли о возрождении, не носящем биологического характера, как у Ницше. В теоретических сочинениях он излагает окончательные воззрения на искусство и жизнь /«Государство и религия», 1864; «Немецкое искусство и немецкая политика», 1865; «Бетховен», 1870; «Искусство и религия», 1880г/. В этих работах категорические оценки смягчаются большей терпимостью, но остается резкое неприятие буржуазно-коммерческого духа. Одновременно Вагнер наращивает практическую деятельность. После окончания «Тристана» его заботит, прежде всего, сценическое воплощение опер. Он настойчиво борется с враждебностью директоров и критики и безразличием публики. После провала «Тангейзера» в Париже /1861/ Вагнер в течение трех лет ездит по Германии, Австрии и России ради заработка и ознакомления публики с отрывками из новых музыкальных драм.

Но в 1864г., когда будущее казалось безысходным, внезапно происходит событие, решившее большинство проблем. Вступивший на престол молодой баварский король Людвиг II пожаловал композитора своей дружбой и внушительной материальной поддержкой, отдав в его распоряжение Мюнхенскую оперу. Здесь были устроены образцовые представления «Тристана и Изольды» /1865/, «Нюрнбергских мейстерзингеров» /1868/ и двух первых опер тетралогии: «Золота Рейна» и «Валькирии» /1869-70/. Теперь Рихард Вагнер мечтает о театральном искусстве, аналогичном древнегреческому, когда через длинные промежутки времени, в праздничные дни лучшие артисты представляли трагедии

своему народу. Собираясь искусственно воссоздать атмосферу цветущего периода Древней Греции в далеко не идеальной Германии, Вагнер требует от публики сотрудничества в «сложном деле» искусства, от исполнителей – бескорыстной любви к искусству и от всех – восторженную преданность общему делу. Но он всегда умел обходиться скромными материальными расходами, сообразуясь с тем, что имелось под рукой. «Лоэнгрин» был впервые представлен в небольшом Веймарском театре, «Летучий Голландец», – на ограниченные средства Цюрихской оперы. В обоих случаях художественный результат удовлетворил композитора. Таким образом, в своей реформе театра он не поступал как утопист. Его силами всегда руководил опыт, а не теория. На практике Вагнер избегал чрезмерных требований, чтобы сделать возможным исполнение своих опер. Он точно определял степень идеализма, какой можно добиться от многочисленных участников музыкальной драмы, и умел уступать духу времени, чтобы не погубить всё предприятие. Его непримиримость как художника и теоретика умерялась ясным пониманием настоящего и его нужд. Самолюбие общественности постепенно смягчалось этой уступчивостью, тогда как непримиримые противники со временем оказывались в меньшинстве.

В 1863г. Вагнера пригласили в Россию дирижировать несколькими концертами Филармонического общества. Исполнение музыки немецких классиков и отрывков из его опер привели в бурный восторг оркестр и публику. Такой же прием он встретил в Императорской опере в Петербурге и в Большом театре в Москве. В России частым гостем Вагнера был композитор и влиятельный музыкальный критик Александр Серов, – добрый знакомый, пропагандист и поклонник музыки великого немца. С Вагнером его сближало скептическое отношение к деятельности евреев в сфере музыки. – Серов подчеркивал отрицательное влияние Антона Рубинштейна на музыкальные процессы в России. Рихарда Вагнера представили великим княгиням Елене и Марии /дочери Николая I/. У в.к. Марии по этому случаю собирался небольшой кружок, который посещали граф Виельгорский, музыкант-дилетант барон Виттингхоф, г-жа Абаза и несколько других лиц, приближенных к Императорскому двору. Позднее почитателями Вагнера в России стали культуровед Э.К. Метнер и знаменитый бас В.И. Касторский – исполнитель ролей в его операх.

Возвращение в Германию окунуло Вагнера в приятные, но многотрудные хлопоты по организации грандиозного дела. Его оперы с успехом шли теперь во многих театрах страны. Еще в 1850г., задумав построить образцовый театр, Вагнер решил на торжественном празднике открытия исполнить подряд все четыре драмы «Кольца Нибелунга». Театр должен был стать постоянным учреждением, храмом нового искусства, отличного от традиционной оперы, искусства идеалистического, чисто немецкого, предназначенного для всей нации. В мае 1864г. Людвиг II призвал в Мюнхен известного архитектора Готфрида Семпера, и тот

через три года окончил проект театра, постройка которого требовала огромных затрат. В мае 1871г. Вагнер решил, что подъем национального духа, вызванный победами немецкой армии над Францией, должен отозваться на судьбе великого художественного предприятия. В мае он открыл подписку на сооружение театра. До 1873г., когда финансовое положение байройтского дела казалось безнадежным, Вагнеру предлагали значительные суммы, если он пожелает перенести свой театр в Берлин и придать предприятию коммерческий характер. Подобные приглашения приходили из Баден-Бадена, Дармштадта, Лондона и Чикаго. Но Вагнер отказался, предпочитая гибель всего дела перспективе обезобразить его тяжелой уступкой. Тогда баварский король выделил новые фонды. Но и после этого композитор обращался ко всей платящей публике.

Когда недостающая сумма была собрана, Вагнер вновь проявил гибкость, отказавшись от максимального требования сделать театр бесплатным для публики за счет постоянных пожертвований «патронов». Теперь вход в театр планировался за деньги, но коммерческий характер зрелищ исключался – никто не должен был извлекать из них выгоду. Ложи, галереи и бесполезная роскошь в зале отсутствовали, скрытый от глаз оркестр изолировал зрителя в безмолвной темноте зала. – Всё было рассчитано на его воспитание особым образом. Вновь начались годы ожесточенного труда и борьбы, и в 1876г. Байройтский театр был открыт. Наступил час триумфа: первые артисты Германии оспаривали честь исполнения цикла «Кольцо Нибелунга», который с огромным успехом был представлен интернациональной публике, собравшейся в Байройт со всех концов Европы.

Между тем, реформа, примененная в Байройте согласно замыслу Вагнера, являлась не только художественной, но также моральной и, прежде всего, национальной. Рихард Вагнер утверждал, что немецкий гений характеризует идеализм и объективность, тогда как француз руководствуется любовью к славе и заботой о чужом мнении, а еврей смотрит на каждую вещь лишь с точки зрения материальной выгоды, которую можно извлечь. Немецкий гений обнаруживается в благородной и глубокой форме в творениях И.С. Баха, Лессинга, Винкельмана и Гёте... Это не означало, что Байройтский театр создавался для одних немцев. Но приобщение к великому искусству музыки должно было происходить здесь, прежде всего, через знакомство с творчеством того, кто воссоздал немецкий дух в одной из высших точек его музыкального развития.

Творчество Вагнера во все периоды развивалось параллельно с его философскими поисками. Постепенно шло освобождение от Шопенгауэра, философия которого соприкасалась с атеизмом. Главная шопенгауэровская идея – заглушение в себе воли к жизни. Мир и блаженство царят там, где нет ни пространства, ни времени. Под влиянием этого малооригинального взгляда Вагнер нахо-

дился до 1854г. Затем он нашел средство избавиться от абсолютного пессимизма. Его музыка получала новый источник силы по мере того, как Вагнер преодолевал чересчур мрачные стороны философии Шопенгауэра. Он призывал уже не к ослаблению, но к сверхчеловеческому напряжению воли, чтобы достичь её отрешения. Музыка приобретала новый драматизм и лирические возможности.

Кардинальное отличие от шопенгауэровского мировоззрения теперь заключалось в общем взгляде на мир. – Он не является неизменно плохим, но может изменяться в добрую или дурную сторону. Современный мир решительно плох в глазах Вагнера: ни государство капиталистов и солдат, ни церковь, ставшая светской силой, ни коммерциализированная мораль, ни промышленное искусство не находят у него оправдания. Но зло – продукт исторической эволюции – может исчезнуть в обществе. Вагнер почти с ненавистью относился к идее непрерывного прогресса и к поверхностным умам, выдающим увеличение знания и совершенство техники за настоящий прогресс. Он усматривал в истории признаки глубокого вырождения белой расы под давлением сильных причин. Широта взгляда спасала его от узкого национализма. «Мы верим в возможность возрождения человечества и посвящаем себя осуществлению этой надежды во всех сторонах жизни», – пишет Вагнер. Человеческую эволюцию он рассматривал и как физиологическое явление, находя причину общей дегенерации белой расы в смешении рас, испортившем первобытный характер и наследственные качества арийцев. Следствием стала порча крови у современных народов, в частности у немцев.

Эту опасность он отметил за несколько лет до появления знаменитой книги Ж.-А. де Гобино /1816-82/ «Опыт о неравенстве человеческих рас» /1855/. Человечество, согласно Гобино, состоит из некоторого числа неравных рас. Более высокие расы могут господствовать над низшими лишь избегая смешения с ними. Белая раса, дела которой наполняют историю мира, смешиваясь с черными и желтыми расами, и сообщая им некоторые из своих доблестей, вводит их в историю, но не поднимает на свой уровень, а, напротив, дряхлеет, теряя свое благородство.

В отличие от Гобино, признавшего из христианских соображений мировое значение еврейства, Рихард Вагнер в работе «Иудаизм в музыке» /1850/ настаивает на исключительной опасности евреев для белой расы. Ни одна раса не сохранила в такой степени неприкосновенными основные черты своего характера, – пишет Вагнер. Без отечества, без национального языка еврей остается евреем во всех странах. Скрещивания даже с наиболее чуждыми расами не приносят ему никакого вреда: его потомки всегда воспроизводят еврейский тип. Он не поддается влиянию ни одной религии, так как «в действительности у него нет

религии, но только вера в известные обетования своего бога, не имеющие, как во всякой религии, исполнения после смерти, но относящиеся единственно к земной жизни. Здесь еврей призывается властвовать над всеми одушевленными тварями».

Еврей, продолжает Вагнер, – закоснелый реалист, приученный долгой наследственностью довольствоваться всяким идеалом, в борьбе за жизнь обнаруживает несравненные качества. Непроизводительный сам по себе во всех областях, он превосходно извлекает пользу из всех изобретений других, строит своекорыстные спекуляции на всех нуждах и человеческих способностях, торгует самыми светлыми идеалами и художественным творчеством. Еврей – тип расчетливого спекулянта, в тысячу раз более опасного и жестокого, чем воинственный хищный зверь, такой же убийца, но менее храбрый. Он – торжествующий демон человеческого вырождения, опустошительными действиями среди народной массы обрекающий её на нищету и разрушение, заключает Вагнер.

Далее он указывает на полный контраст между семитской и арийской расами. Ариец – идеалист по природе, в силу могущественных инстинктов стремится к победоносной борьбе с падением, к отречению от эгоистической воли. Но смешение с окружающими расами подтачивает его физическое и моральное существование. Из двух великих европейских цивилизаций – латинской и германской – первая на самом деле едва арийская, доказывал Вагнер. Семитская раса, к которой принадлежат евреи, глубоко и прочно изменила характер древних цивилизаций – эллинской и римской. Католическая церковь – произведение латинской расы, в которой проникший еврейский дух глубоко исказил истинную религию Христа. Германская раса остается более чистой, чем латинская, и возможно, среди старинной немецкой знати еще найдутся представители чистой, свободной от примеси расы. – Тридцатилетняя война /1618-48/ истощила и испортила немецкую кровь.

Как в былое время семитский дух проник в римский мир, приведя его к падению, так теперь следует опасаться, чтобы Европу не заполонил еврейский дух. Германцы же потеряли чувство того, что им полезно и вредно: они не умеют защищаться от нашествия евреев. Во имя религиозной терпимости они поставили иудаизм, который не является религией, на одну ногу с различными христианскими исповеданиями. Ради отвлеченного принципа равенства германцы пожаловали евреям те же права гражданства, что христианам, и не заметили громадных опасностей, которые принесло им это безумное поведение. Вопрос уже стоит в том, утверждал Вагнер, сумеют ли христиане эмансипироваться от власти евреев.

Чтобы остановить вырождение человечества, нужно ли белой расе собрав последние силы, выбросить чужеземные элиты? Проповедовать ли священную войну германизма с еврейским и семито-латинским миром? Возможно ли искупление только для небольшого числа привилегированных, для избранной расы, гордо изолированной от остального, низшего человечества, в котором царит эгоистическая воля? Наконец, возможно ли искупление даже в этих тесных границах? Если высшая раса роковым образом разрушается при соприкосновении с низшими, то не приведет ли сила вещей человечество к уничтожению?

Вагнер избегал крайних выводов, которые недоброжелатели до сих пор извлекают из его учения. Не придавая значения логическим противоречиям, в привычной мифологической манере он предложил мистическую теорию о «Крови Христовой», пролитой на Кресте ради спасения человеческого рода. Кровь Божия – «воплощение сознательного и вольного страдания», которое хранит в себе белая раса. Рихард Вагнер соединил расовую теорию с христианством приемом, который использовали до и после него консервативные мыслители, например, Чемберлен. Славная белая раса, пишет Вагнер, отчаянным усилием породила единое и новое существо, божественный итог всей человеческой породы. Спаситель нищих духом родился в Галилее – самом презренном уголке Иудеи. Его первые апостолы не поняли всего высокого, что было в этом низком происхождении, сделав из Иисуса потомка Давида, преемника пророков и сына еврея Иосифа. Именно так еврейский дух захватил христианство¹. Но Божественная кровь Христа, подаваемая верующим во время причастия, – противоядие, благодаря которому весь род человеческий может избежать закона вырождения рас и очистить свою испорченную кровь.

Фигура Спасителя постепенно выростала в его воображении и, наконец, заслонила все другие. Нужно помнить, что Вагнер не принадлежал ни к одной христианской конфессии, и его религия не носила характер вероисповедания. Католицизм он упрекал за догматическую узость, изоцированную организацию, рассчитанную на приобретение материальной власти и внешнюю помпу. Протестантизму ставил в вину слепую веру в Библию, тогда как Ветхий Завет, по мнению Вагнера, является чисто еврейским и не заслуживает благоговения. Он полон глубокого презрения к официальному христианству – «оскопленной церковной религии», которую считал испорченной и ленивой, как всё современное государство.

Вагнер признавал, что его взгляды на прошлое и будущее цивилизации в существенных моментах не были истинами научного рода. Однако он придавал

¹ О происхождении Христианства читайте книгу: А.М. Иванов. «Тайна двух начал».
[Прим. ред. сайта]

большое значение этим «грёзам», выстраивающим мифологическую дорогу к реальному будущему. Его теории о человеческих расах вызвали споры и возбудили жестокую ненависть евреев. Содержатели громадного числа журналов никогда не прощали ему колкие речи против их расы. Однако Вагнер не приходит к необходимости крестового похода против иудаизма. Он призывает евреев и христиан объединить силы для возрождения, но утверждает, что у евреев расовый инстинкт противится «обращению». Вагнер взывал к ним: «Примите смело участие в деле искупления, ... и мы пойдем рука об руку. Но подумайте, что освободить вас от проклятья, которое висит над вами, может только искупление вечного жида – Агасфера! Чтобы стать «человеком», еврей должен уничтожить в себе «еврея», победив в себе главный инстинкт своей расы».

После цюрихского периода Вагнер много размышлял об искусстве и политике. В 1881г. он писал Людвигу II: «Я считаю еврейскую расу природным врагом человечества и всего благородного на земле; нет сомнения, что немцы погибнут именно из-за неё, и, может быть, я – последний немец, сумевший выступить против иудаизма, который уже всё держит под своим контролем». Всё это не помешало Вагнеру в том же году поддержать своего импресарио и любимого исполнителя Лоэнгринга еврея Анджело Ноймана, подвергшегося нападкам в разгар антисемитских волнений в Берлине, и критиковать «эти абсурдные кампании». Вскоре те немногие, кто благодаря Листу сочувствовал композитору, отшатнулись от него и затем стали ему враждебны /«интересы собственной шкуры заставляли их выказывать отвращение по моему адресу»/. Вагнера издевательски называли «музыкантом будущего», не сознавая двойного смысла, заключенного в этих словах. «Опера и драма» также вызвала ненависть в печати. До самой смерти композитора всем руководил Мейербер, возведший травлю Вагнера в планомерную систему.

Во все периоды жизни композитор получал доказательства двусмысленного поведения своих еврейских знакомых. Вагнер не раз отмечал разительные перемены в их суждениях. Изменил к нему отношение скрипач Иоахим. О беллетристе Б. Ауэрбахе, начинавшем с деревенских рассказов, Вагнер писал: «Грубоватый, простосердечный, истинный сын природы... Впервые я встретил еврея, который искренно и сердечно говорил о своем еврействе... Однако, со временем я заметил, что вся мировая история рисовалась ему как проблема прославления еврейства. Он впадал в экстаз при разговоре об этом». Через много лет в Цюрихе Вагнер вновь встретил Ауэрбаха: «Это был обыкновенный, грязный еврей. Прежняя живость выродилась в обыкновенное еврейское беспокойство. Когда он говорил, ему, очевидно, было жаль, что он тратит слова на ветер, а не печатает их в газете».

Даже у своего старого доброжелателя Галеви Вагнер подметил «своеобразную смесь скромности к своему таланту /он не причислял себя к крупным величинам/ с отсутствием веры в действительное достоинство того, что в то время создавали для французского театра более счастливые авторы... В нем я впервые столкнулся с наивным выражением недоверия к истинной ценности всего нашего творческого труда. Недоверие это, выражаемое с нескромностью, постоянно являлось для евреев предлогом не принимать участия в процессах нашего художественного развития... Мне пришлось констатировать среди последователей Галеви лишь лицемерие или открытое, наглое эксплуатирование всеобщего упадка». Вагнер вспоминал в этой связи неожиданное поведение Мендельсона, который однажды при встрече принялся ругать музыкальное искусство /!/.

Справедливость требует отметить бескорыстное и великодушное отношение Вагнера ко всем порядочным евреям, с которыми он имел дело. – Пианист Иосиф Рубинштейн сблизился с ним, прочитав «Иудаизм в музыке» и согласившись с композитором по всем пунктам. Мелодии «Кольца» исполнялись для гостей на фортепиано в его обработке. Композитор высоко ценил музыкального критика Г. Поргеса и пригласил в Мюнхен этого талантливого еврея. Ученик Листа еврей Карл Таузиг был одним из творцов байройтского проекта. На вершине славы Вагнер доверил дирижировать «Парсифалем» – «германо-христианским священным сценическим произведением» /christlich-germanisches Weihefestspiel/ еврею Герману Леви, которого называл своим alter ego.

Высказывания Вагнера о латинских расах, в особенности мнение о французах, на много лет положили конец исполнению его произведений во Франции. Одно время он отождествлял «немецкий дух», являвшийся в произведениях великих художников, с другим «немецким духом», праздновавшим триумф при Седане и Садовой, прославляя победы прусской армии. Но после войны 1870г., запутавшись в громадном байройтском предприятии, Вагнер убедился, что художественный идеализм не имел успеха в новой германской империи. Тогда он открыто заявил, что дух, управляющей судьбой новой Германии, отличен от немецкого духа Баха, Бетховена и Гёте, и отныне он не берется называть то, что было «немецким духом» и что им не было. Вагнер сомневался и в будущем «арийских наций», не сумевших сохранить завоеванное, особенно в области духа. Немного позднее Фридрих Ницше писал в том же смысле о «погрязших в филистерстве» немцах.

В 1881г. /«Искусство и религия»/, как и в 1864г. /«Государство и религия»/, Вагнер вновь предстал роялистом. Но его роялизм не соответствовал состоянию королевской власти в Германии, если не считать её редких представителей, вроде Людвига II. Вера Вагнера в искупительную силу социальной революции значительно ослабла. Однако, критикуя безнравственную и лживую современ-

ную цивилизацию, называя её легальной организацией убийства и грабежа, он приближался к идее национальной диктатуры, разрешающей противоречия между государством – гарантом собственности и его обязанностью защищать бедных.

В рассуждениях Рихарда Вагнера обретает новый смысл понятие социализма. Он осуждал цивилизацию, демократический характер которой заглушает проявление немецкого духа, но вносит французский и еврейский. Орудием возрождения могут стать общества покровительства рабочим, обеспечивая подлинное равенство на немецкий манер. Социализм, утверждал Вагнер, сделается благотворным, освободившись от утилитарного и материального характера и наполнившись христианским духом. Эти идеи были гораздо ближе к реальности, чем мечты Ницше о государстве, формирующем «Сверхчеловека». Поразительно то, что творец, погруженный в мир искусства, постоянно уделял значительное место в размышлениях униженным и бедным. С Ницше его сближала критика притязаний науки управлять человеческой жизнью. Он нападает на ученых, когда те выходят из границ отведенной им области, вторгаясь в сферу интуиции и религии.

На закате дней Рихард Вагнер создал свое самое глубокое творение – музыкальную драму «Парсифаль» – художественное выражение учения о возрождении человечества, итог многолетних размышлений. Музыкальные достоинства оперы значительно превышают её философский смысл, достаточно глубокий и сам по себе. Во всяком случае, это результат интуиции художника, а не вымышленный пример символического воплощения идеи. «Я только артист, – напоминал Вагнер в 1866г., – и могу высказываться только в художественных произведениях». Первая мысль на сюжет легенды о Парсифале и святом Граале возникла у него рано, во время работы над «Лоэнгрином» /по преданию – сыном Парсифаля, но это не находит сюжетного отражения в новой опере/; затем – при чтении предания о Лоэнгрине у Вольфрама Эшенбаха. Несколько лет спустя Вагнер, изучая легенду о Зигфриде, связывает её с преданиями о Граале и Нибелунгах. Теперь он понимает Грааль как спиритуализированный клад Нибелунгов.

Умение искусно связывать между собой близкие по духу предания европейских народов композитор довел до виртуозной степени, никогда не теряя ощущения духа народности в обновляемых им мифах. С самого начала Вагнер видел в Парсифале героя отречения, представителя «чистой» христианской религии. Однако это не помешало ему внести в первоначальный текст мотивы буддийской нирваны. Но весной 1857г., в день Страстной Пятницы его внезапно озаорила интуиция тайны Креста, и фигура Спасителя заслонила все прежние образы.

Между тем, окончание «Тристана», затем «Нюрнбергские мастерзингеры», «Кольцо», наконец, байройтское предприятие на двадцать лет /!/ замедлили работу над «Парсифалем». И только в 1877г. драма появилась в печати, а сочинение музыки заняло еще пять лет. «Парсифаль» изображает борьбу Грааля с наваждениями, исходящими из замка волшебника Клингзора. Святой Грааль в драме Вагнера, как и в средневековой легенде, – чудесная чаша, служившая Христу и его ученикам на Тайной Вечере, в которую Иосиф Аримафейский собрал пролившуюся кровь Спасителя. Ангелы принесли её благочестивому рыцарю Титурелю вместе с копьем, прободавшим ребро Христа. Титурель построил храм для защиты сокровища, вокруг которого собрался орден рыцарей. Они жили в гармонии с Христом и природой, посвятив себя борьбе со злыми людьми и грехом. Рядом с храмом в саду Клингзора среди язычников очаровательные женщины завлекали рыцарей развращающей красотой.

Печальна участь сына Титуреля Амфортаса и прекрасной Кундри, колеблющихся между отречением и порочной страстью. Кундри – символ вечно женственного у Вагнера. Однажды она оскорбила смехом Распятого и с тех пор блуждает, чтобы получить у Него прощение через любовь. Отчаянное стремление к искуплению сливается в Кундри с плотским желанием – источником греха и страдания. Она принадлежит Клингзору. Желая уничтожить царство обольстителя, Амфортас сам поддается искушению. Инстинкт влечет Кундри к рыцарю, но она видит в его глазах не мысль о Христе, а страсть грешника. К ней возвращается презрение и ненависть. Клингзор захватывает копье и ранит им Амфортаса, который бежит в Грааль с неизлечимой раной. Единственный грешник среди святых, готовящийся стать хранителем Грааля, пораженный физической мукой и сознанием греха, – он ждет смерти, моля Бога снять с него бремя царского сана и дать прощение.

Его зов услышан. Парсифаль – «чистый сердцем простец» /der reine Thor/ с природной тягой к добру, живущий вдали от людей в лесу, случайно встречает рыцарей. Странствуя, он находит царство Грааля, но изгоняется оттуда, не готовый принять Спасителя. Попав во владение Клингзора, Парсифаль видит Кундри, и её страстный поцелуй пробуждает в нем острую интуицию греха. Он отталкивает Кундри. Теперь ему – победителю желания нечего бояться Клингзора. Отняв у волшебника священное копье, Парсифаль разоряет его замок, заглаживает грехи Амфортаса и Кундри, излечивает раненого и, таким образом, восстанавливает мировой порядок. Все склоняются перед избранником Бога. Кающаяся Кундри принимает от него крещение. Он становится новым королем Грааля.

Заключительный акт «Парсифаля» – одна из высших страниц немецкой классики. Сменяют друг друга бесподобные по красоте музыкальные картины: воз-

вращение Парсифаля в Грааль, крещение и помазание героя, чары Страстной Пятницы, исцеление Амфортаса... Опера завершается каким-то гармоническим шепотом, поднимающимися к небу таинственными голосами гимна:

Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!

/Высочайшее святое чудо! Освобождение Спасителя!/.

С точки зрения христианской догматики это великое произведение выглядит как кощунство. Но оно с необыкновенной силой выразило в музыкальной форме идею Искупления. «Парсифаль» стал венцом жизни Рихарда Вагнера, окончательно выразив его самые высокие религиозные и моральные концепции в безупречной музыкальной форме. За несколько месяцев до смерти Вагнера представление «Парсифаля» вызвало всеобщий энтузиазм и завершило с тех пор всеми признанную славу великого артиста. 13.02.1882г. Вагнер умер в Венеции на вершине своего гения, не узнав печали неизбежного заката. В его похоронах участвовала вся артистическая Европа. Вагнера похоронили в заранее им приготовленной могиле, под тяжелой мраморной плитой, гладкой, без орнамента и без надписи.

Рихард Вагнер остался единственным музыкантом в истории, которому удалось внести вклад в политическое формирование своей эпохи. В 1939г. европейский интеллеktуал Жорж Дюмезиль вспоминал: «В 1914-18 годах вагнеровские имена, вагнеровская музыка вдохновляла немецких бойцов во время поражений и потерь еще сильнее, чем в часы триумфов. Третьему Рейху не пришлось создавать свои основополагающие мифы». Вагнеровская библиография насчитывает более ста тысяч названий. Никакой другой художник так не волновал массы. Во Франции десятилетия преобладал энтузиазм «Вагнеровского обозрения», «служение с самого детства у алтарей бога Рихарда Вагнера», о котором говорил Леви-Стросс. Морис Шнайдер писал о величии Вагнера, которое «из-за своей сакральности навлекает на него ненависть и насмешки». Вагнерианство остается общеевропейским явлением, несмотря на искусственное принижение его творчества космополитическими кругами и пропагандой Израиля.

Искусство Вагнера дает идеальное ощущение социальной свободы. Оно заставляет присутствовать в «Кольцо Нибелунга» при разрушении господства золота и наступлении царства любви. Поэт воспроизводит утешительное изображение будущих побед, лучезарное видение возрожденного человечества. Вагнер связывает художественное творчество с религиозной истиной. «Искусство есть живое представление религии», – писал композитор. Поэтому от него следует ожидать большего воздействия также на атеистов. Таким образом, масса чело-

вечества вовлекается в процесс освобождения от искаженных законов и власти денег. «Жрец искусства – один, кто никогда не лжет», говорил Вагнер. Оно – сильнейший фактор возрождения.

Но Рихард Вагнер был далек от мысли основать какую-либо художественную религию. Нет искусства без религии, утверждал он. Артист в понимании Вагнера выше священника. Он – посредник между божественной истиной и человеком, создатель религиозных символов. Музыка – христианское искусство, по преимуществу, писал Вагнер, – «в состоянии открыть перед нами с бесподобной верностью внутреннюю сущность христианской религии». – Вот почему, когда религия стала догматической, музыка отделилась от нее и стала религиозной. Человечество не нуждается больше в многосложном подборе догматов, чтобы поддерживать у себя живой культ божественности. Встает новое поколение, сознающее смысл мировой трагедии. Оно знает, что мы – дегенераты, и стремится к возрождению. – Музыкальное творчество Вагнера, навеивает больше философских размышлений, чем содержит в своих текстовых основах.

Исследователи творчества Рихарда Вагнера, прежде всего Ницше, справедливо находят в нем то, что можно назвать двумя инстинктами: религиозный инстинкт и инстинкт силы. В отличие от Гёте, с его универсальной любознательностью, которую он приложил почти ко всем областям знания, не сосредоточив всей энергии ни на чём в отдельности, Вагнер собрал вместе свои способности, используя их для одной цели. Выполнение им этой задачи производит впечатление подавляющей, фатальной силы. Инстинкт силы постоянно побуждает его вступать в новую борьбу за торжество своих идей. Но рядом у Вагнера обнаруживается во все периоды жизни стремление к свету и любви, что можно назвать религиозным инстинктом. – В «Летучем Голландце» и «Тангейзере» – «царство Божие», в «Кольце Нибелунга» и революционных сочинениях 1848-51 годов – «царство любви» и «общество будущего», в «Тристане и Изольде» и литературных произведениях до 1854г – «царство ночи» и «нирвана», в «Лоэнгрине» и «Парсифале» – «царство Грааля», а в философских сочинениях последнего периода – «наступление человеческого возрождения».

Вся внутренняя жизнь Вагнера – история усилий согласовать оба инстинкта. Не нужно забывать о глубоком интересе композитора к арийской предыстории, которую он пытался совместить с христианством. «Именно в Гималаях, – писал Вагнер в одном из ранних сочинений, – мы должны искать первоначальную родину всех народов, которые переселились в Европу. Там находится источник всех цивилизаций, религий и языков». Позднее Вагнер отождествлял Иисуса с языческим богом Вотаном, мифологизируя его фигуру до уровня основателя христианства. Со строго философской точки зрения Вагнеру не удалось совместить эти основные инстинкты, но именно поэтому его музыкальный стиль,

предоставленный бурному кипению жизненных сил, дал великие результаты. В музыке его опер нет противоречий.

Вдумчивые сторонники Вагнера: Шамберлен и Глазенап в Германии, Жюльен и Геберт во Франции достоверно описали личность и творчество великого музыканта, но, прежде всего, Фридрих Ницше – автор самого прекрасного и сильного портрета Вагнера, который он изобразил в знаменитой статье «Рихард Вагнер в Байройте» /1876г./. Тогда ещё не был создан «Парсифаль», и философ оставался восторженным поклонником Вагнера. «Пусть предстанут перед вами образы Риенци, Моряка-Скитальца и Сенты, Тангейзера и Елизаветы, Лоэнгрин и Эльзы, Тристана и Ганса Сакса, Вотана и Брунгильды, – писал Ницше. – Через все эти образы словно проходит непрерывный, в недрах земли таящийся поток нравственного благородства и величия, который в своем течении становится всё чище и прозрачнее...». «Из новичка, пытающего свои силы, Вагнер превратился во всестороннего мастера музыки и сцены, в отношении всех технических основ он стал изобретателем и творцом. Никто не будет оспаривать, что он дал высший образец искусства декламации. Но он достиг еще большего... Обновитель простой драмы, разгадчик положения искусства в истинном человеческом обществе, поэтический истолкователь прошедших жизневоззрений, философ, историк, эстетик и критик, мастер слова, мифолог и мифотворец, – Вагнер впервые объял величественное и огромное древнее здание и запечатлел на нем руины своего духа... Где были так переданы в образах плоть и дух рыцарского средневековья, как это сделано в «Лоэнгрине»?», и не будут ли говорить «Мейстерзингеры» отдаленнейшим временам о германском духе, который всегда стремится преобразовывать, а не разрушать и, несмотря на свое широкое довольство, не научился испытывать благородную неудовлетворенность, влекущую к делу обновления?».

Ницше называл Вагнера «победоносным творцом произведения, представляющего собой совокупность целого ряда художественных подвигов», а его стиль – «симфоническим разумом». Показывая широту задач и глубину достижений Вагнера, философ связал их с плачевным состоянием всех сфер современной жизни. Ницше пишет: «Нет никакой возможности достигнуть высшего и чистейшего действия сценического искусства, не обновляя тем самым всего: морали, государства, воспитания и общественной жизни... Удивительная запутанность суждений, плохо скрытое стремление к забавам и развлечению во что бы то ни стало, – ученые соображения, напускная серьезность, притворство артистов, делающих вид, что они серьезно относятся к своему искусству, грубая жажда наживы со стороны предпринимателей, пустота и бессодержательность общества, которое лишь постольку думает о народе, поскольку он ему полезен или опасен, и которое посещает театры и концерты, нисколько не думая при этом о каких-либо обязанностях, – все это вместе образует удушливую и пагубную ат-

мосферу нашего современного искусства. Его задача: притупить или опьянить людей! Усыпить или оглушить».

«Этот отвратительный строй, опирающийся на сферы насилия и несправедливости, на государственную власть и общество и видящий свою выгоду в том, чтобы сделать их всё более злыми и беспощадными, ... является чем-то слабым и усталым, продолжал Ницше. – Достаточно отнестись к нему с подобающим презрением, чтобы он сам собой рухнул. Кто борется за справедливость и любовь между людьми, тот должен менее всего опасаться этого строя, ибо действительные враги предстанут перед ним лишь когда он окончит свой бой с их авангардом – современной культурой. Для нас Байройт имеет значение утренней молитвы в час битвы».

Можно ли было предположить, что после таких оценок придет день, когда Фридрих Ницше впадёт в ярость при упоминании о Вагнере? Тогда он стал в ряд с давними хулителями композитора. С теми, кто стоял гораздо ниже философа на ступенях одаренности. Обращение Вагнера к христианским мотивам привело к таким переменам. Враги композитора до нашего времени распространяют легенду, самая радикальная форма которой изложена в памфлете Ницше «Случай с Вагнером», написанным в год смерти его бывшего друга /!/ и в последний год своей сознательной жизни. В нём Ницше называет Вагнера «выродившимся дегенератом», «неврозом», «мистиком с католическими тенденциями», «ложным идеалистом», «комедиантом в душе», «пустым и бессвязным Калиостро высшего стиля, который очаровывает своим искусством, давая иллюзию силы». – Достаточно, чтобы не углубляться в это болезненное сочинение. Впрочем, и здесь Ницше не смог полностью освободиться от вагнеровских чар. «Эта музыка обладает утонченностью расы, а не отдельной личности. Она богата. Она точна. Она строит, организует, заканчивает, – признается философ. Его богатство красок, полутеней, таинственностей угасающего света избаловывают до такой степени, что почти все музыканты кажутся после этого слишком грубыми. Он неизмеримо увеличил словесные средства музыки. – Это Виктор Гюго музыки как языка».

Из сравнения двух противоположных суждений видно, что в первом из них Ницше не находит недостатков в музыке Вагнера, а во втором – слегка касается её достоинств, придавая им противоположный смысл. Впрочем, есть и польза от злых оценок. – Это прямое попадание в искусственное христианство Вагнера. «Против чего следует защищаться, так это против фальши, против инстинктивного двуязычия, не желающего чувствовать эти контрасты... Поглядывать исподтишка на мораль господ, на аристократическую мораль /исландская сага является почти важнейшим её документом/ и при этом проповедовать противопо-

ложное учение о «евангелии низменных», о потребности в спасении... Если Вагнер был христианином, ну, тогда Лист, быть может, был отцом церкви!».

Связь с Ницше делает более многомерной и сложной фигуру композитора, подчеркивая его гений, там, где он проявляется в полную силу так, что и философ вынужден это признать. «В казусе Вагнера» он говорит об увертюре к «Мейстерзингерам»: «Это что-то немецкое, в наилучшем и чистом смысле этого слова... чисто немецкая мощь, бьющая через край полнота души... Этот род музыки – самое яркое выражение того, что я думаю о немцах: у них есть «третьего дня», «послезавтра», но у них нет еще «сегодня». – Самый восторженный вагнерианец не скажет лучше ни о германцах, ни о Вагнере.

Злобным критиком Рихарда Вагнера, но по другой, вероятно, национальной причине, стал известный сионистский деятель Макс Нордау, чьи претенциозные работы /«Вырождение» и др./ претендуют на звание философских. Нордау также называет Вагнера «дегенератом, зараженным манией величия». Он находит в его поэтических сочинениях и теоретических трудах множество болезненных симптомов: религиозность, мистицизм, эротизм и т.п. Нордау возмущает презрение Вагнера к современности и «химерический проект всеобщего возрождения». Он обвиняет музыкальные драмы Вагнера в бесплодных усилиях повернуть течение эволюции к зачаточному, варварскому искусству, называя главным общественным законом, распространяющимся на все сферы, «дифференциацию», а не синтез. Своё деструктивное стремление к всеобщей раздробленности Нордау выдает за незыблемый признак прогресса.

Другие ожесточенные критики Вагнера: /декаденты, узкие националисты.../ называют композитора дилетантом в немецкой поэзии, приписывая ему варварский язык. Они отрицают драматический талант Вагнера, клеймят «реакционным инстинктом» его склонность к мифологическим сюжетам, которым будто бы недостает благородства /обычное обвинение эстетствующих персон/. Вагнера обвиняют в незнакомстве с основными законами чистой музыки, называя её «хаосом», /как будто кто-то из перечисленных категорий смог создать равновеликое в этом искусстве!/. На самом деле Вагнер, которого критика долго выдавала за «ученого» музыканта, не был аристократом искусства: он обращался не к одним интеллектуалам и специальному классу дилетантов и знатоков, но стремился писать, прежде всего, для массы народа. Заслуга Рихарда Вагнера в том, что он пробуждал у людей зачатки «максимального» восприятия. Благодаря этим усилиям его великолепная музыка уже не кажется слишком сложной множеству простых европейцев.

Если назвать «народом» сообщество людей из разных классов, объединенных ясным национальным самосознанием и инстинктами совершенства, тогда Вагнер

сочинял «как народ». Неверно, что художественное произведение самопроизвольно рождается в среде толпы. Миф принял форму драмы в руках греческих артистов. Вагнер – творец драматических мифов: подобно великим трагикам античной Греции, он восстанавливал первоначальный смысл легенд, сложившихся среди людей его расы, очищая их от условных примесей. Вагнер воскресил германское прошлое, дал старым, мертвым легендам современную душу и новую жизнь. С его помощью он нашел оригинальную форму для синтеза слова и музыки, которую множество музыкантов искали до него, и к которому стремились другим путем такие великие поэты, как Шиллер и Гёте.

Лирические драмы Рихарда Вагнера подобны греческой трагедии по простоте, величию и отсутствию манерности, сообщаемой искусству неевропейской традицией. Поразительна чуткость композитора к стихийным силам природы, которые он связывает с человеческими событиями, давая почувствовать тёмную душу вещей. В драматическом действии Вагнер воссоздает роскошные живописные картины. Так достигаются эффекты редкой силы, подобные стихии океана в «Летучем Голландце», движению вод в начале «Золота Рейна» или ожившего леса в опере «Зигфрид». В этом секрет непреходящей современности опер Вагнера, тексты которых при прочтении могут казаться наивными человеку XXI века. Прием гостей в зале Вартбурга, появление и отъезд Лоэнгрин в лодке, запряженной лебедем, игры дочерей Рейна в речной глубине, шествие богов по мосту-радуге, внезапное появление лунного света в хижине Хундинга, скачка девяти Валькирий через поле битвы, Брунгильда в кольце огня, братская трапеца рыцарей в замке Грааля, похороны Титуреля и исцеление Амфортаса – этим грандиозным картинам нет равных в искусстве воплощения музыки в зрительные образы.

В конце XVIII века Моцарт утверждал: «В опере безусловно необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки». Вагнер же с самого начала поставив перед собой другую задачу, создавая «драму, задуманную в музыкальном духе». Он писал: «Соединение слова и музыки только тогда окажется плодотворным, когда музыкальный язык сольется с теми элементами, которые в разговорном языке имеют наибольшее сродство с музыкой». Творя как демиург на чистом поле искусства, Вагнер до конца использовал возможности слияния поэзии и музыки, казалось бы, самой природой разделенных непроходимыми границами. Это уникальный пример взаимодействия теории и практики, если рассматривать его с точки зрения достигнутых результатов. Нигде у Вагнера нет примеров искажения музыки с помощью головной работы. Непрекращающийся мощный поток чувств, льющийся во всех его операх, снимает всякие подозрения на этот счет. Напротив, размышление помогало Вагнеру освободиться от условностей, мешавших ему следовать своему творческому инстинкту. В беседе с французским музыкальным издателем Вилло Вагнер спросил его, как, не зная

языка, он мог уяснить себе музыку «Тристана»? Тот ответил, что сама музыка служит ему для этого руководством.

Обширный гений Вагнера выходит за рамки обычных классификаций. Музыкальная драма Рихарда Вагнера – многозначное высокохудожественное явление, которое одно может удовлетворить высокие эстетические стремления людей. Но она имеет и первостепенное социальное значение, так как в истории цивилизации всё связано между собой. Выше говорилось, что нельзя серьезно реформировать театральное искусство, не вызвав капитальные нововведения в области морали, воспитания и политики. И если этого ещё не произошло, а оперы Вагнера не заняли в общественном ряду подобающего места, то виной – неорганический, искусственный характер нашего времени, погруженного в денежную зависимость в гораздо большей степени, чем во времена Рихарда Вагнера. – «В мелкой воде утонет всякое время», – пророчествовал Фридрих Ницше.

Серьезность музыкально-драматического содержания в результате его усилий воплотилась в форму, доступную сотням тысяч людей из разных слоев, зараженных любовью к музыке. Полная противоположность этому искусству для народа – элитарный и творчески неполноценный модернизм – «засохшая смоковница», если употребить библейский образ. Жалкие декадентские представления, регулярно даваемые в Байройте со второй половины XX века, – пародия на искусство немецкого гения. Братское сотрудничество всех видов искусства в одном деле, бескорыстное участие армии артистов и громадной массы зрителей немислимы без всеобщего вдохновения, сообщаемого народу национальным политическим строем, которого ждет история европейских государств и России, как части содружества великих белых народов.

Библиотека Велесова Слобода, 2008 г.