

УДК [130.2 : 78] (430) "18"

*Т. П. Самсонова*

### **Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше**

В статье рассматриваются сложные взаимоотношения Рихарда Вагнера и Фридриха Ницше. Начало дружбы известного композитора и юного философа было связано с общими духовными интересами. Они предполагали обновление музыкального немецкого искусства путём рождения новой музыкальной драмы. В статье подробно рассматривается первая книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», которая возникла под непосредственным влиянием Р. Вагнера. В своей книге Ницше изложил идеи аполлонистического и дионисийского взглядов на искусство, которые были созвучны Вагнеру. В дальнейшем идея театра для «одного композитора», и её реализация в Байройтском фестивале 1878 г. глубоко разочаровала Ф. Ницше. Пути композитора и философа разошлись.

The article discusses the complex relationship between Richard Wagner and Friedrich Nietzsche. The beginning of the friendship of a famous composer and young philosopher was associated with common spiritual interests. They assumed the renewal of musical German art through the birth of a new musical drama. The article discusses in detail the first book of F. Nietzsche "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music", which arose under the direct influence of R. Wagner. In his book, Nietzsche outlined the ideas of the Apollonian and Dionysian view of art, which were consonant with Wagner. Further, the idea of a theater for "one composer", and its realization in the Bayreuth festival of 1878 deeply disappointed F. Nietzsche. The paths of the composer and the philosopher diverged.

**Ключевые слова:** философия, музыка, музыкальная драма, опера, миф, сказание, фестиваль, Аполлон, Дионис, Грааль.

**Key words:** philosophy, music, musical drama, opera, myth, legend, festival, Apollon, Dionysus, Grail.

Рихард Вагнер (1813–1883) и Фридрих Ницше (1844–1900) в своих линиях жизни «прочертили» весь XIX в., век романтизма – уникального, многоликого и неповторимого явления в европейских духовных свершениях. Весь интеллектуальный «багаж» Европы вписался в сложную картину зарождения романтического искусства. Уже первое десятилетие XIX в. (именно к этому времени исследователи относят появление романтизма) дало новые «прорастания» в духовных мироощущениях окружающей жизни. Немецкая классическая философия в лице Иммануила Канта раздвинула представления о по-

знавательных способностях человека, выделив понятия «вещи в себе» и «вещи для нас», когда была сформулирована мысль, что способности человека и его сознание могут носить отчётливо двойственный характер. Развивая и уточняя философские универсалии, Гегель пошёл ещё дальше, определив вечное противоречие духа и материи, соотнеся эти противоречия с состоянием души человека: «...чем меньше дух считает форму внешней деятельности достойной себя, тем меньше он может искать в ней своё удовлетворение и находить примирение с самим собой в единстве с ней» [2, т. 2, с. 240].

Благодаря философии, музыка в эпоху романтизма заняла ведущее место в системе искусств, ибо она, как утверждали выдающиеся умы того времени, в силу своей специфики наиболее полно могла выражать движения души. Прозе жизни романтизм противопоставил прекрасное царство духа, «жизнь сердца», «от сердца к сердцу». Романтики верили в то, что чувства составляют более глубокий пласт души, чем разум. По словам Рихарда Вагнера, «художник обращается к чувству, а не к разуму». Роберт Шуман говорил: «разум заблуждается, чувства – никогда». А Фридрих Ницше утверждал, что «без музыки жизнь была бы ошибкой». Эти поэтические афоризмы отражали основное русло философии романтизма.

В романтизме XIX века воссоединение человека произошло не с внешним миром, а с «его» внутренним миром, созданным им самим. В душе человека была сотворена новая вселенная, которая открыла путь к выражению богатейшего внутреннего мира идеалов, мыслей, стремлений, чувств, переживаний и эмоций. В романтическом искусстве выстраивалась новая художественная модель мира и взаимосвязь с человеком в их бесконечной сложности и противоречивости. На авансцену выходил эмоциональный мир героя, как правило, героя одинокого. Тема одиночества – едва ли не самая популярная у романтиков. Вместе с тем, отъединённость от мира для романтического героя нередко связывалась с гордым ощущением своего духа, с самостийностью своего «Я» как безграничного космоса. Человек становился Творцом, открывающим в себе силу созидания своего мира, вырываясь из рамок привычного бытия, превращая космос своей души и искусства в высшее предназначение.

В сферу музыкального осмысления «втягивались» и интенсивно раскрывались предельно полярные сферы психологических состояний человека: томление, порыв страстей, устремлённость к идеалу, а также отчаяние перед судьбой, мрак души, ностальгия. В романтическом искусстве полярность полюсов внутренних состояний протекала необыкновенно интенсивно.

Философия романтизма отразилась не только во всех видах искусства, но и в эпистолярном жанре. Искушённые читатели XXI в., рационалисты и прагматики, читая письма «великих романтиков», могут в полной мере погрузиться в XIX в., в эпоху чувственного и душевного волеизъявления. Эпистолярный жанр Франца Шуберта, Ференца Листа, Рихарда Вагнера, короля Баварии Людвига II, Фридриха Ницше захватывает и восхищает. Поражают в их письмах сила и глубина чувств, накал страстей и эмоциональная напряжённость, искренность и полёт фантазии; а высокий пьедестал, на котором стоит понятие дружбы, имеющая знак равенства с духовным единением и устремлённостью к высоким идеалам, даёт пример несравненного духовного опыта.

Рихард Вагнер принадлежал, безусловно, к духовным титанам своей эпохи. Справедливы слова М. С. Друскина в его адрес:

«Вагнер принадлежит к числу тех великих художников, творчество которых оказало большое влияние на развитие мировой культуры. Гений его был универсален: Вагнер прославился не только в качестве автора выдающихся музыкальных творений, но и как замечательный дирижёр, явившийся, наряду с Берлиозом, основоположником современного искусства дирижирования; он был талантливым поэтом и драматургом – создателем либретто своих опер – и одарённым публицистом, теоретиком музыкального театра. Такая разносторонняя деятельность в сочетании с кипучей энергией и титанической волей в утверждении художественных принципов привлекла к личности и музыке Вагнера всеобщее внимание, вызывая горячие споры и при жизни композитора, и после его смерти...» [3, с. 11–12].

В поле притяжения личности Вагнера попадали неординарные люди своего времени: Ференц Лист – блистательный пианист, композитор, дирижёр, «музыкант мира»; юный король Баварии Людвиг II – «последний романтик века», до конца жизни Вагнера оказывающий ему финансовую поддержку; Козима фон Бюлов, дочь Листа, ставшая впоследствии женой Вагнера; филолог и философ, профессор Базельского университета Фридрих Ницше.

Письма Ницше к друзьям показывают дату зарождения у него «культы Вагнера» – осень 1864 г. Ницше было тогда 20 лет. В театрах Веймара, Лейпцига, Дрездена, Гамбурга, Мюнхена проходили премьеры опер Вагнера, которые мог посещать Ницше. Романтически настроенный юноша, играя сам на рояле музыку Вагнера, наслаждался вступлением к «Тристану и Изольде», увертюрой к «Мейстерзингерам», к «Тангейзеру» и «Лоэнгрину». Мимо Ницше не прошла и публицистическая деятельность Вагнера, наполненная революционным пафосом, бросившая вызов буржуазному обществу. Статьи Вагнера «Художник и публика» (1838), «Виртуоз и художник» (1840), «Искусство и революция» (1849), «О сущности немецкой музыки» (1855), «Произведение искусства будущего» (1849), «Опера и драма»

(1850–1851) указывали совершенно новый вектор на развитие музыкального искусства, эстетики, философии.

Статьи Вагнера жадно «поглощали» Ницше. С полным вниманием и серьёзностью Ницше отнёсся к вагнеровской идее преобразования искусства, воплощающего в себе единение красоты поэзии, музыки, пластики и гармонии. В этих эстетических идеях Ницше увидел обновление немецкого духа и дальнейшее развитие искусства. В сентябре 1869 г. Ницше пишет своему другу Дойзену: «Я открыл истинного святого филологии, подлинного и настоящего филолога, мученика, в конце концов (мученичество заключается в том, что каждый глупый литератор считает себя вправе на него помочиться). Знаешь, как его зовут? Вагнер, Вагнер, Вагнер!» [7, с. 58].

Вполне романтично произошла первая встреча Ницше с композитором в доме сестры Вагнера госпожи Брокгауз (семья известного немецкого книгоиздателя) в Лейпциге, подробно описанная Ницше в корреспонденциях к своим друзьям. В этот же период последовало лестное предложение для Ницше занять кафедру профессора филологии в городе Базеле. Через три недели после приезда в Базель, Ницше совершал прогулку по Фирвальштадскому озеру, на мысе Трибшен нашёл дом Вагнера, где композитор уединённо жил вдали от публики, журналистов и толпы. В Трибшене Вагнер завершал свою грандиозную тетралогия «Кольцо нибелунга». «Вторжение» Ницше в творческое уединение композитора послужило началом дружбы «великого немецкого композитора Вагнера» (так обращался к Вагнеру другой корреспондент – молодой король Баварии Людвиг II) и Фридриха Ницше, как уже тогда утверждала молва – гениального учёного. Ницше было 24 года, Вагнеру – 59. После первого же посещения, Ницше стал своим человеком в доме Вагнера.

Письма Ницше к своим друзьям полны восторженных излияний в адрес композитора:

«Вагнер воплощает в себе идеальный тип человека: у него изумительно богатый, великий ум, поразительно энергичный характер; этот очаровательный человек достоин любви, он горит желанием знать всё. Нужно кончить, а то я начинаю петь целый пэан»<sup>1</sup>... «Я прошу тебя, не верь ничему, что печатают о Вагнере журналисты и музыкальные критики. Никто в мире не знает его и не может судить о нём, потому что весь мир покоится на чуждых ему основах и теряется в атмосфере его творчества. В душе Вагнера царит такой абсолютный идеализм, такая глубокая и трогательная человечность, что я чувствую себя около него, как бы в присутствии божества...» [цит. по: 1, с. 52].

---

<sup>1</sup> Пэан – жанр древнегреческой поэзии, хоровая лирическая песня, адресованная Аполлону, Дионису, Гелиосу, Асклепию.

Письма Ницше к Вагнеру того периода – образец высокого, романтического эпистолярного стиля, они почтительны и восторженны:

«Милостивейший государь, как же давно я собирался высказать Вам без утайки, насколько благодарен Вам; что поистине лучшие и возвышеннейшие моменты моей жизни связаны с Вашим именем; и что кроме Вас я знаю лишь одного человека – к тому же Вашего духовного собрата, – Артура Шопенгауэра, о котором я думаю с таким же почтением и даже религиозным *quidam*<sup>1</sup>...» [7, с. 64].

Романтично и бесконечно искренне письмо Ницше к Вагнеру от 21 мая 1870 г.:

«*Pater Seraphicus*, ... пусть Вы останетесь для меня тем, чем Вы были для меня в последние годы – моим мистагогом в тайных учениях искусства и жизни. И если даже временами сквозь серый туман моей филологии Вам покажется, что я где-то вдалеке, так на самом деле никогда не бывает, – мои помыслы всегда связаны с Вами. Если правда – написанное однажды к моей гордости, Вами: а именно, что мной дирижирует музыка, то уж во всяком случае, Вы – дирижёр этой моей музыки; а ведь, по Вашим собственным словам, даже нечто средненькое благодаря *хорошему* дирижёру может производить удовлетворительное впечатление. В этом смысле выскажу самое странное из всех пожеланий: пусть останется так, как есть; остановись мгновенье – ты прекрасно!...» [7, с. 7].

На этой волне романтической восторженности Ф. Ницше пришлось издание его книги «Рождение трагедии из духа музыки», которая создавалась в период с 1869 по 1871 гг. под непосредственным духовным воздействием Вагнера, когда велись бесконечные разговоры о смысле искусства, о музыкальной драме, о народных мифах и их символах, а Вагнером создавалась новая музыка, новая музыкальная драма. В письме к Карлу фон Герсдорфу от 18 ноября 1871 г. Ницше радостно сообщал: «... Итак, оформление *решено* сделать (порадуйся за меня!) по образцу вагнеровского “Назначение оперы”»<sup>2</sup>. На титуле же будет значиться: “Рождение трагедии из духа музыки”...» [7, с. 83].

В Трибшене Ницше был свидетелем рождения трёх опер из музыкальной эпопеи Вагнера «Кольцо нибелунга»: «Золото Рейна», «Валькирия» и «Зигфрид», которые были закончены в 1871 г. В мифическом и оперном Зигфриде современники и друзья композитора находили внешние и духовные черты Фридриха Ницше. Идейной близостью Фридриха Ницше и Рихарда Вагнера, философа и компо-

<sup>1</sup> *quidam* – нечто (лат.).

<sup>2</sup> Вагнер Р. О назначении оперы // Рихард Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1976. С. 540–566. Статья написана Вагнером для прусской Академии искусств в 1871 г., куда Вагнер был избран как «национальный член». Концепция «стихий Аполлона и Диониса», упомянутая Вагнером в этой статье, носит непосредственное влияние Ницше.

зителя, проникнуты многие страницы труда «Рождение трагедии из духа музыки». На страницах этой книги вполне реален и другой «идол» – Артур Шопенгауэр.

Итак, музыка и философия – вот поле, где зарождалось философское литературное произведение, предполагавшее совместный идейный путь друзей – Ницше и Вагнера, к метафизическому Граалю<sup>1</sup>. Но в книге высвечивается и «второй» план, где, как окажется впоследствии, станет разворачиваться трагедия и экзистенция человеческих чувств и их охлаждение.

Есть прямые отсылки на Вагнера. Они – в русле общей идеи книги. В предисловии 1871 г., обращаясь к Вагнеру, Ницше писал:

«... автор ... несомненно, имеет сказать что-то серьёзное и внушительное, равным образом, что он измыслил здесь, видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию» ... Этим серьёзным я позволю себе сказать, что моё убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни согласны с воззрением того мужа, которому я, как передовому великому бойцу на этом пути, посвящаю эту книгу» [5, с. 48–49].

«Тень» Вагнера присутствует во многих рассуждениях Ницше, касающихся аполлонического и дионисийского искусства, о сущности музыки, о её образах и понятиях. Для Ницше музыка *является как воля* в шопенгауэровском смысле этого слова, т.е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. При этом Ницше уточняет:

«Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка *является* – как воля. Ибо для выражения её явления в образах лирик пользуется всеми движениями страсти – от шёпота страсти до раскатов безумия, стремясь инстинктивно выразить музыку в аполлонических символах, он представляет себе всю природу и себя в ней лишь как вечную волю, вождение, стремление» [5, с. 82–83].

В этом тексте Ницше незримо присутствует музыка Вагнера, и прежде всего его опера «Тристан и Изольда», поставленная впервые в Мюнхене в 1865 г., которую так любил и хорошо знал Ницше. В этой

<sup>1</sup> Истории о чаше Грааля, связанной с евангельскими сюжетами, появились в период крестовых походов на Святую землю. В европейской традиции это понятие постепенно стало приобретать метафизический смысл. «Путь к Граалю» – поэтическая метафора вечного духовного поиска, идеальный горизонт и перспектива духовных начинаний.

опере, величайшем гимне эротической любви в европейской музыке, композитор (или «*лирик*» по термину Ницше) музыкальными средствами смог выразить «все движения страсти – от шёпота страсти до раскатов безумия», томление любовного напитка, боль отчаяния, жажду смерти и просветление.

Вполне допустимо, на наш взгляд, и следующее толкование этого фрагмента в произведении Ницше: аполлонический символ оперы «Тристан и Изольда» – это народное, наивное сказание, а дионисийский символ связан с человеческими страстями, с любовью, с вожделением, с разрушением и смертью. Последние главы книги «Рождение трагедии из духа музыки» посвящены тщательному анализу «Тристана и Изольды» Вагнера, где Ницше постулирует не только наличие и взаимосвязь аполлонического и дионисийского начала в этой опере, как «символов универсальных факторов», как «братских союзов обоих божеств», но и «возрождение немецкого мифа», который может преобразить всю немецкую культуру<sup>1</sup>.

Важен ещё один фрагмент из книги Ницше: «Форма греческого театра напоминает уединённую горную долину: архитектура сцены представляется картиной пронизанных светом облаков, созерцаемой с высоты носящимися по горам вакхантами; в этой дивной обстановке встаёт перед нами образ Диониса» [5, с. 94–95]. Здесь «вторым» планом литературного текста является, разумеется, музыка Вагнера: ибо «носящиеся по горам вакханты» – есть ни что иное, как известный мощный оркестровый «Полёт валькирий» из оперы «Валькирия», созданный Вагнером в Трибшене. Ницше был свидетелем рождения этой музыки. Описываемые Ницше картины – «пронизанные светом облака» и горы – это не только античная Греция, но и мифическая Валгалла Вагнера. Часто обращаясь в книге к «другу» (имея в виду Вагнера), Ницше, как правило, ведёт его в горы: «Я знаю, что должен повести теперь участливо следующего за мной друга на высокую вершину уединённого созерцания, где он найдёт лишь немногих спутников, и хочу ободрить его призывом крепче держаться греков, наших лучезарных проводников» [5, с. 207].

---

<sup>1</sup> Первое представление «Тристана и Изольды» Вагнера в 1865 г. продемонстрировало европейской публике рождение новой музыкальной драмы, в противоположность традиционной опере. В «Тристане и Изольде» Вагнер отказался от четкого членения действия на последовательность номеров, где неизмеримо возросла роль оркестра, который комментирует посредством разработанной системы лейтмотивов каждый психологический и драматический ход в развитии сюжета. Здесь Вагнер осуществил свою идею «бесконечной мелодии», создав совершенно особый стиль арий, дуэтов, речитативов.

«Форма греческого театра» на многие годы была *idée fixe* для Вагнера, пока она не воплотилась в постройке Байройтского театра<sup>1</sup>, театра «одного композитора», где должна звучать только музыка Вагнера. Этот театр должен был архитектурно напоминать амфитеатр античного театра. Постройка театра в Байройте продвигалась медленно, денег катастрофически не хватало, несколько раз открытие театра пришлось откладывать. Ницше выступил с «Воззванием к немецкой нации» для поддержки идеи Вагнера, что не увенчалось успехом [4, с. 311–312]. В конце концов, финансовые проблемы постройки театра в Байройте решил король Баварский Людвиг II.

Театр в Байройте стал рубежным и судьбоносным в отношениях Ницше и Вагнера. В суете репетиций, в поглощённости материальными проблемами постройки своего театра, Вагнер не сразу заметил отчуждение со стороны «молодого друга», и не придавал этому большого значения. Совместные размышления о подъёме немецкой оперы и музыки, о «незапятнанном идеальном искусстве» закончились. Первый байройтский фестиваль Вагнера, высветил совершенно другую реальность: власть денег, власть и диктат толпы. Вагнера слушали «аристократы крови», а не «аристократы духа», которые были в явном меньшинстве. Байройт и театр Вагнера 1878 г., выдавая себя за «Град Небесный», при этом представляли «рыцаря Грааля» уже конца XIX в., человека с новыми ценностными ориентирами.

Показательно мнение П. И. Чайковского, присутствовавшего на Байротском торжестве в качестве корреспондента «Русских ведомостей». Отдавая должное величю замысла Вагнера, Чайковский писал: «Нибелунгов перстень» составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства [8, с. 328]. Однако, Чайковский решительно восстал против вагнеризма как явления в искусстве:

«...Какие догмы должно исповедывать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать всё, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявлять нетерпимость, ограниченность вкусов, узость, экстравагантность. – Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к “Лознгрину” и “Полёт Валькирий”, преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал» [8, с. 330].

---

<sup>1</sup> Байройтский театр был открыт 17 августа 1876 г. с премьерой оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга». На премьере присутствовал весь «музыкальный мир Европы». Байройтский театр поражал современников своими размерами (48 метров высоты), вмещал около двух тысяч зрителей, кресла поднимались амфитеатром как в античном театре, оркестр находился в глубине под сценой и был невидимым, что было исключительным нововведением. Особая примечательность театра – его акустика, в равной степени позволяющая и оперным певцам, и оркестру звучать максимально выразительно и ясно.



На фестивале в Байройте Ницше пережил глубочайший духовный кризис. Показательно письмо Ницше от 15 июля 1878 г.:

«Летом в Байройте ... после первых спектаклей, на которых я присутствовал, я бежал прочь в горы, и там, в маленькой лесной деревушке, возник первый набросок – примерно треть моей книги, пока ещё носившей заглавие «Лемех». Затем по просьбе моей сестры я возвратился в Байройт, но теперь я уже владею собой чтобы выносить трудновыносимое – *молча*, не открываясь никому! *Сейчас* я отряхиваю с себя всё, что не имеет ко мне отношения: людей – как друзей, так и врагов, – привычки, удобства, книги; я буду жить в одиночестве, многие годы покуда снова, как философ жизни, созревший и устоявшийся, не буду иметь *права* (но тогда уже, вероятно, и *обязанности*) вступить в круг друзей» [7, с. 147–148]... «...я осуждён отныне на более глубокое недоверие, более глубокое подозрение, более глубокое одиночество, чем когда-либо прежде. Ибо у меня не было никого, кроме Рихарда Вагнера...» [6, с. 11].

«Философ жизни» Фридрих Ницше, восторженный романтик и утончённый эстет, стремившийся к бескорыстному расширению духовной сферы своей личности, в полной мере экзистенциально пережил «болезнь Вагнера». После первых байройтских торжеств у Ницше началась полоса враждебного отчуждения и неприятия Вагнера как человека и как музыканта. Письма позднего Ницше – трагедия души, усугублённой физическими страданиями и надвигающейся психической болезнью. Возможно, не будет большим преувеличением и следующее наше суждение, что на «алтарь дружбы» с Вагнером Ницше положил свою душу и жизнь, а в традициях романтического века, встреча Ницше с Вагнером оказалась роковой.

В последних философских работах, блестящих по стилистике, таких как «Казус Вагнера. Проблема музыканта» (1888), Ницше решительно отходит прочь от своего кумира. Это резкая, едкая и уничтожающая критика, иногда носит характер пророчества:

«Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больным всё, к чему прикасается, *он сделал больною музыку*» [6, с. 58]... «Ни вкуса, ни голоса, ни дарования: сцене Вагнера нужно одно – *германцы*... Полно глубокого значения то, что появление и возвышение Вагнера совпадает по времени с возникновением “империи”... никогда лучше не повиновались, никогда лучше не повелевали...» [6, с. 73] ... «Наши врачи и физиологи имеют в Вагнере интереснейший казус, по крайней мере, очень полный. Именно потому, что ничто не является более современным, чем это общее недомогание, эта поздность и чрезмерная раздражимость нервной машины, Вагнер – *современный художник par excellence*, Калиостро современности...» [6, с. 59].

Эмоциональный запал, уязвлённое самолюбие, во многом несправедливые выпады звучат доминантной тональностью в «Казусе Вагнера. Проблема музыканта» – это был очень личный всплеск уже начинающейся душевной болезни Фридриха Ницше. Потом последовало ещё 12 лет мрака сознания в клинике для душевнобольных и в доме сестры в Веймаре. «Иногда он вспоминал о своих произведениях: “Разве я не писал прекрасных книг? Когда ему показывали портрет Вагнера, он говорил: Этого я очень любил”» [1, с. 270].

Наверное, есть своя символика в том, что смерть Фридриха Ницше, последовавшая 25 августа 1900 г., завершила век «великих романтиков», планеты которых, и по сей день, движутся по своим рассчитанным орбитам, издаലെка сияя нам светом идей, прозрений, неисполненных надежд, желаний и одиночества. Ницше завораживает и притягивает. Вот замечательный его литературный фрагмент «*Мы – воздухоплаватели духа*» из «Утренней зари»:

«Все эти отважные птицы, улетающие ввысь и вдаль, однажды просто не смогут лететь дальше, опустятся где-нибудь на мачту или голую скалу, – и при том, будут ещё благодарны за это жалкое пристанище! Но кто посмеет заключить из этого, что перед ними *не* лежит беспредельный, свободный путь, и что они залетели так далеко, как только можно залететь! Все наши великие учителя и предшественники останавливались в конце концов, а поза человека, остановившегося в изнеможении, – не самая благородная и привлекательная; то же случится и со мной, и с тобой! Но что нам до этого? *Другие птицы полетят дальше!* Наше предчувствие и вера в них влечёт нас за ними, возносится над нами и нашим бессилием в высоту, смотрит оттуда вдаль и предвидит стаи других птиц, более могучих, чем мы, и где пока виднеется одно только море, море и море!

Но куда же мы стремимся? Или мы мечтаем перелететь через море? Куда влечёт нас эта могучая страсть, которая нам дороже всех наших радостей? Отчего именно в этом направлении – туда, где до сих пор исчезали все светила человечества? Не скажут ли однажды и про нас, что мы тоже, *направляясь на запад, надеялись достигнуть Индии*, но что судьба обрекла нас на крушение в бесконечности? Или же, братья мои? Или?» [7, с. 9–10].

Одно из удивительных пророчеств Фридриха Ницше касается Байройтского фестиваля. Просветительская идея вскоре превратилась в коммерческое предприятие. После смерти Вагнера все заботы по фестивалю в свои руки взяла его жена – Козима Вагнер, а далее – дети и внуки Вагнера, соблюдая все законы клана. Сейчас попасть простому смертному на Байройтский фестиваль практически невозможно: сегодня это – «парад великосветского престижа».

---

### Список литературы

1. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. – СПб., М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, 1911.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1969.
3. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. – СПб.: Композитор, 2002.
4. Залеская М. К. Вагнер. ЖЗЛ. – М.: Молодая гвардия, 2011.
5. Ницше Ф. Рождению трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука, 2000.
6. Ницше Ф. Казус Вагнера. Проблема музыканта. Сумерки кумиров. Анти-христ. Эссе Номо / предисл. А. Г. Аствацатурова и К. А. Свасьян. – М.: Олма-Пресс, 2001.
7. Ницше Ф. Письма / сост. и пер. И. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2007.
8. Чайковский П. И. Байрейтское музыкальное торжество. Вагнер и его музыка // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. – М.: Гос. муз. изд-во, 1953.

*Статья поступила: 11.01.2019. Принята к печати: 22.02.2019*