

Несвоевременные размышления

Часть четвертая.

Рихард Вагнер в Байрейте

Пер. с нем. В. Бакусева

Ницше, Фридрих.

Полное собрание сочинений: В 13 томах / Ин-т Т. 1/2: Несвоевременные размышления.
Из наследия 1872–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, В. Невежиной, И. Эбаноидзе и др.;
общ. ред. И.А. Эбаноидзе. – 2013. – 480 с. – С.259-332

Чтобы событие смогло обрести статус великого, должны сойтись воедино две вещи: великое понимание тех, что его совершают, и великое понимание тех, что его переживают. Само по себе величием не обладает ни одно событие, и пусть исчезают целые созвездия, гибнут народы, кладутся основания обширных государств и с огромными силами и потерями ведутся войны: дыхание истории проносится над множеством событий такого рода, будто речь идет о пушинках. А бывает и так, что какой-нибудь могучий человек наносит удар, который не оставляет следов, угодив в твердые камни; короткий резкий звук, и все кончено. И о таких, словно приглушенных событиях, история тоже не может сообщить почти ничего. Поэтому всякого, кто видит приближение какого-то события, мало-помалу охватывает сомнение в том, будут ли его достойны те, которым суждено его пережить. Человек, который действует, и в большом и в малом всегда рассчитывает на это взаимное соответствие действия и способности воспринимать, и добивается его; а тот, кто хочет давать, должен постараться найти таких берущих, которые были бы на высоте, соответствующей смыслу его дара. Потому-то и отдельный поступок даже великого человека не обладает величием, если его воздействие недолго, не вызывает отклика и не приносит плодов. Ведь в тот момент, когда он его совершает, он наверняка был лишен глубокого понимания того, что этот поступок необходим именно теперь: он недостаточно точно направил его в цель, недостаточно определенно распознал и выбрал для него время – над ним взял верх случай, а ведь величие и понимание необходимости строго требуют друг друга.

Поэтому о том, в правильный ли момент происходит то, что происходит сейчас в Байрейте, и необходимо ли оно, мы, конечно, по справедливости предоставим беспоко-

иться и сомневаться тем, которые сомневаются даже в способности Вагнера понимать необходимое. Нам, более доверчивым, происходящее должно представляться так, что он равно верит как в величие своего деяния, так и в великое понимание тех, кому суждено пережить его в своей душе. Гордость за это должны испытывать все те, на кого рассчитана эта вера, много их или мало, – ведь о том, что они не все, что названная вера относится не ко всей эпохе, даже не ко всему немецкому народу в его нынешнем виде, он сам сказал нам в своей торжественной речи двадцать второго мая 1872 года, и среди нас нет ни одного, кто позволил бы себе вежливо возразить ему именно в этом. «Лишь к вам, – сказал он тогда, – друзьям моего особенного искусства, моей глубоко личной созидательной работы, я мог обратиться со своими замыслами как к причастно-сочувствующим: лишь вашего содействия моему труду я мог попросить, чтобы этот труд в чистом и неискаженном виде был представлен тем, кто выразил свою искреннюю благосклонность к моему искусству, несмотря на то, что прежде оно могло предстать перед ними только в нечистом и искаженном виде.»

В Байрейте к месту и обычная публика, в этом нет никаких сомнений. Какому-нибудь мудрому созерцательному уму, который переходит от одного столетия к другому, чтобы сравнить между собой выделяющиеся из прочих культурные импульсы, здесь было бы на что посмотреть; он, вероятно, почувствовал бы, что тут внезапно оказался в теплых водах, подобно тому, кто плывет в озере и уже приближается к выходу горячего источника: эта струя, верно, пробилась наверх из иных, более глубинных основ, говорит себе пловец, ведь окружающая меня вода не объясняет ее, а сама явно более поверхностного происхождения. Поэтому все, для кого в Байрейте праздник, воспринимаются как люди несвоевременные: их родина где угодно, только не в этой эпохе, а объяснение, равно как и оправдание их существования, – где угодно в другом месте. Со временем мне становилось все яснее, что человек «образованный» целиком и полностью будучи плодом современности, может подступиться ко всему, что делает и мыслит Вагнер, только через пародию – ведь уже спародировано всё и вся, – и что ему хочется, чтобы и на это байрейтское событие ему свети-

ли только далеко не волшебным фонарем наших остроумничающих журналистов. И счастье еще, если дело остановится лишь на пародии! В ней находит себе разрядку дух отчужденности и враждебности, который мог бы подыскать для себя совсем иные пути и средства, да подчас и подыскивал их. Такая необычайная заостренность и напряженность в отношениях между противоположностями тоже бросилась бы в глаза нашему наблюдателю культуры. Тот факт, что отдельный человек за срок обычной человеческой жизни способен создать нечто совершенно небывалое, безусловно, возмущает всех тех, которые веруют в постепенность всякого развития, словно в своего рода закон морали: они сами медлительны и потому требуют медлительности, – и вдруг они видят перед собою кого-то, кто очень быстр, не могут сообразить, как ему это удастся, и злятся на него. Не было никаких предвестий, никаких мостиков, никаких переходов, подводящих к такому предприятию, каково байрейтское; долгий путь к цели и саму цель не знал никто, кроме Вагнера. Это первое кругосветное плавание в области искусства: результатом, как представляется, стало открытие не только нового искусства, но искусства вообще. Все существовавшие до сих пор современные искусства, можно сказать, обесценены этим открытием как отшельнически-закашшие или как предметы роскоши; даже смутные, плохо связанные воспоминания о подлинном искусстве, которые дошли до нас, современных, от греков, ныне могут почитать в той мере, в какой они сами не в состоянии засиять теперь в некоем новом понимании. Для многого нынче пришла пора отмереть; это новое искусство – провидица, которая видит приближение гибели не только для искусств. Предостерегающий жест ее руки должен показаться всему нашему нынешнему образованию крайне зловещим, едва лишь смолкнет смех над его пародиями: ну так пусть оно еще немного повеселится и похочет!

Зато у нас, у адептов возрождающегося искусства, будет время и воля для нешуточности, для глубокой священной нешуточности! Разглагольствования и сотрясение воздуха вокруг искусства, произведенные образованием до сей поры, – теперь мы должны ощутить их как бесстыдную назойливость; все обязывает нас к молчанию, к пятилетнему

пифагорейскому молчанию. Кто из нас не замарал бы рук и души, участвуя в отвратительном идолослужении современного образования! Кто не нуждался бы в очистительной воде, кто не услышал бы голоса, призывающего: молчание и чистота! молчание и чистота! Только если мы послушаемся этого голоса, нам достанется и великая перспектива, из которой мы должны посмотреть на событие, свершившееся в Байрейте: и лишь в этой перспективе заключено *великое будущее* названного события.

Когда в тот майский день 1872 года на холме в Байрейте был заложен камень в основание театра и, при потемневшем небе и потоках дождя, Вагнер поехал назад в город вместе с некоторыми из нас, он молчал и долго сидел с обращенным в себя взором, который не описать словами. В тот день начался шестидесятый год его жизни: все, что было дотоле, служило лишь подготовкой к этому моменту. Известно, что в моменты наивысшей опасности или вообще важных для своей жизни решений люди уплотняют все пережитое посредством неизмеримо ускоренного внутреннего созерцания и с небывалой четкостью видят перед собой самое близкое и самое далекое. Что мог увидеть Александр Македонский в то мгновение, когда повелел Азии и Европе пить из одного кратера? Но вот то, что в тот день внутренним взором увидел Вагнер – а именно, как он стал тем, что он есть и чем будет, – мы, его близкие друзья, можем до определенной степени проследить вслед за ним: и лишь исходя из этого вагнеровского взгляда мы и сами сможем понять его великое деяние – *дабы своим пониманием гарантировать его плодотворность.*

Было бы странно, если бы и во всем облике жизни человека не проявлялось в зримом виде то, что он умеет лучше всего и чем предпочитает заниматься; более того, у людей, наделенных большими дарованиями, жизнь, вероятно, становится не только отображением характера, как у каждого, но прежде всего отображением интеллекта и его сокровеннейших возможностей. Жизнь поэта-эпика будет нести на

себе какую-то печать эпоса – что, кстати, видно на примере Гёте, которого немцы неправомерно привыкли понимать преимущественно как лирика, – а жизнь драматурга будет протекать драматически.

Невозможно не заметить драматического начала в жизненном пути Вагнера начиная с того момента, когда его господствующая страсть осознает себя и охватывает всю его натуру: и вот уж покончено с нащупываньем, блужданием, разрастанием боковых побегов, а на самых запутанных путях и переходах, в нередки авантюрных сальто его планов воцаряется одна-единственная внутренняя закономерность, одна воля, дающая им всем объяснение, сколь бы причудливо оно подчас ни звучало. Но ведь в жизни Вагнера был и другой, предвещающий всякий драматизм отрезок, – его детство и юность, однако невозможно проскочить его, не наталкиваясь на загадки. Кажется, ничто тогда еще не предвещало его *самого*; а то, что теперь, оглядываясь назад, и можно было бы понимать как предвестия, оказываются на первый взгляд сочетанием качеств, которые должны внушать скорее опасения, нежели надежды: мятежный дух, возбудимость, нервная погоня сразу за сотней вещей, неистовое наслаждение, испытываемое им в чуть ли не болезненно напряженных чувствах, внезапные переходы из состояний самого глубокого душевного покоя к состояниям самоуправства и буйства. Никакое наследственное и семейное мастерство не ставило ему жестких рамок: живопись, поэзия, театр, музыка были почти так же далеки от него, как воспитание в ученой среде и научная карьера; если смотреть на поверхность вещей, можно подумать, будто он был рожден для дилетантизма. Тесный мирок, под гнетом которого он вырос, был не таков, чтобы пожелать художнику счастья иметь подобную родину. Он познал опасное наслаждение пробовать самые разные духовные лакомства, равно как и спесь многознайства, столь распространенную в городах науки; чувства пробуждались с легкостью, удовлетворялись поверхностно; насколько мальчику хватало глаз, он видел вокруг себя душевный тип, диковинным образом не по годам умный, но суетливый, забавную противоположность которому образовывал пестрый театр, необъяснимую – покоряющую души звук музыки. Тут сравнивающему

вещи знатоку внезапно придет на ум общее соображение: насколько редко именно современный человек, получив в приданое большой талант, в детстве и юности бывает наделен качеством наивности, скромной своеобычности и индивидуальности, и насколько мало он способен им пользоваться; и наоборот, редкие натуры, которые, подобно Гёте и Вагнеру, вообще приходят к наивности, в наши дни будут обретать ее, скорее став взрослыми людьми, чем в возрасте детей и юношей. Худосочная разносторонность современной жизни должна, подобно серьезной детской болезни, поражать как раз художников, которым особенно свойственна способность к подражанию; мальчиком и юношей такой художник будет похож больше на старика, чем на подлинного себя. Дивно суровый прообраз юноши, Зигфрида из «Кольца нибелунга», смог породить лишь взрослый мужчина, и притом мужчина, поздно обретший собственную юность. Запоздало, как юность Вагнера, пришла к нему и возмужалость, так что, по крайней мере, в этом он являет собой противоположность натуре предвосхищающей.

Как только наступает его умственная и нравственная зрелость, начинается и драма его жизни. И как же теперь все изменяется! Его натура предстает ужасающе упрощенной, разорванной на два инстинкта или две сферы. В самом низу бурным потоком роет себе ход могучая воля, которая словно хочет пробиться к свету любыми путями, через все пещеры и ущелья, и жаждет власти. Путь к добру и благодетельности могла бы указать этой воле лишь какая-нибудь безусловно чистая и свободная сила; будучи же связанной с узким умом, такая воля при своей безграничной тиранической жажде могла бы стать злой судьбою; но в любом случае вскоре должен был найтись какой-то путь на свободу, а вместе с ним ясный воздух и солнечный свет. Властная устремленность, если к ней все вновь приходит понимание собственной безрезультатности, озлобляет; причины этой безуспешности подчас могут заключаться в обстоятельствах, в инерции судьбы, а не в нехватке сил: но тот, кто наперекор этой безуспешности неспособен избавиться от устремленности, становится словно воспаленным и потому возбудимым и несправедливым. Он может искать причины своей неудачи в других, он может даже страстно ненавидеть

весь мир, считая виновным его; он может также упрямо идти окольными и обходными путями или применять насилие: вот так и случается, что натуры от природы хорошие вырождаются на пути к лучшему. Даже среди тех, что погнались только за собственным нравственным совершенством, среди отшельников и монахов, можно найти таких вот выродившихся и совершенно больных, изнуренных и изглоданных своей неудачей людей. Дух, преисполненный любви, милосердно убеждающий, полный доброты и приязни, дух, которому ненавистны насилие и саморазрушение и который не хочет видеть оков ни на ком: вот какой дух обратился к Вагнеру. Он низошел на него и отрадно окутал своими крыльями, он указал ему путь. Мы бросаем взгляд в иные сферы вагнеровской натуры: но как нам их описать?

Образы, которые творит художник, не суть он сам, – но вереница образов, к которым он явно привязан самой искренней силой любви, безусловно есть некоторое свидетельство о самом художнике. Давайте живо представим себе Риенци, Летучего Голландца и Сенту, Тангейзера и Элизабет, Лоэнгрину и Эльзу, Тристана и Марке, Ганса Сакса, Вотана и Брюнхильду: все эти образы пронизывает связующий подземный поток нравственного облагораживания и величия, поток, который струится все чище и осветленней, – и тут мы стоим, хотя и со стыдливой скромностью, перед наиболее глубинными слоями становления собственной души Вагнера. У какого еще художника можно видеть нечто подобное в подобном величии? Образы Шиллера от разбойников до Валленштейна и Телля проходят тот же путь облагораживания и тоже сообщают кое-что о становлении своего творца, но масштаб у Вагнера больше, путь длиннее. Все соучаствует в этом освещении и выражает его, не только миф, но и музыка; в «Кольце нибелунга» я нахожу наиболее нравственную музыку, какую только знаю, к примеру, там, где Зигфрид будит Брюнхильду; здесь Вагнер достигает высоты и святости такого настроения, что нам поневоле видится сияние снегов и льдов на вершинах Альп, настолько чистой, одинокой, труднодоступной, бестревожной, омытой сиянием любви вздымается здесь природа; облака и грозы, мало того, и само возвышенное, лежат под нею. Оглядываясь отсюда назад, на «Тангейзера» и «Голландца», мы

чувствуем, как сложился человек Вагнер: в каком мраке и метаниях он начинал, как страстно он искал покоя, как домогался силы, опьяняющей улады, нередко с отвращением обращаясь в бегство, как старался сбросить с себя гнет, как жаждал забыть, отвергнуть, отречься, – весь поток устремлялся то в одну, то в другую долину, протачивая себе путь в самые мрачные ущелья: в ночи этого наполовину подземного пробивания сквозь преграды высоко над ним появилась звезда, в скорбном блеске, и он назвал ее в соответствии с тем, какой познал ее: *преданностью, самоотверженной преданностью!* Почему она светила ему ярче и чище, нежели все другое, какую тайну скрывает в себе слово «преданность» для всей его натуры? Ведь на всем, о чем он думал и что поэтически творил, он отчеканивал образ и проблему преданности, и в его произведениях можно найти почти полный ряд всех возможных видов преданности, среди которых есть самые величественные и почти неожиданные: преданность брата сестре, друга – другу, слуги – господину, Элизабет – Тангейзеру, Сенты – Голландцу, Эльзы – Лоэнгрина, Изольды, Курвенала и Марке – Тристану, Брюнхильды – самому глубокому желанию Вотана, и это только начало ряда. Это тот исконно-личный опыт, который Вагнер находит в себе самом и поклоняется ему, словно таинству веры: его он выражает словом «преданность», его он не устает выявлять из себя в сотнях форм, от всей полноты своей благодарности одаривая самым великолепным из всего, что у него есть и на что он способен, – тот дивный опыт и то познание, которые гласят, что одна сфера его существа осталась верной другой, что она хранила ей верность из свободной самоотверженной любви, сфера творческая, безгрешная, более светлая – более мрачной, необузданной и тиранической сфере.

3

Во взаимном отношении этих двух сокровеннейших сил, в их взаимной преданности заключалась та великая необходимость, благодаря которой он мог оставаться исключительно цельным и исключительно – самим собой: а заодно

и то единственное, что было не в его власти, что ему приходилось лишь наблюдать и с чем – лишь мириться, в то время как он все вновь чувствовал приближение соблазна нарушить верность и ужасающих опасностей, связанных с таким нарушением. Тут-то и текут обильные воды источника страданий для становящегося, и источник этот – неопределенность. Каждое из его влечений стремилось к непомерности, все жизнерадостные потенции желали обособиться и получать удовольствие только для себя; и чем длиннее был их ряд, тем сильнее – неразбериха, тем враждебнее – их столкновение. Случай и жизнь подхлестывали к приобретению власти, блеска, жгучих наслаждений, но чаще мучила немилосердная необходимость попросту выживать; и повсюду были пугы и западни. Да как же тут было хранить верность и оставаться цельным? – Это сомнение часто овладевало им и уж тогда выражалось в таких формах, в каких свойственно сомневаться именно художнику – в образах искусства: Элизабет может только страдать, молиться и умереть за Тангейзера, своей преданностью она спасает мятежный и необузданный дух – но не для этой жизни. Жизненный путь всякого истинного художника, заброшенного в нынешние времена, сопровождают опасность и отчаяние. Он может прийти к уважению и власти множеством способов, и на многие лады ему предлагают себя покой и удовольствия, но всегда лишь в том виде, в каком их знает современный человек, – а честному художнику они должны казаться удушливым чадом. Опасности для него заключаются в искушении поддаться им, но точно так же – и в отражении этого искушения, в отвращении к современным способам добывать наслаждение и авторитет, в ярости, обращенной против всякого удовольствия на нынешний лад. Представим себе, каков он был, исполняя какую-нибудь должность, – а Вагнеру приходилось исполнять должность капельмейстера в городских и придворных театрах; почувствуем, как серьезнейший художник хочет вымучить из себя серьезность там, где уж современные-то учреждения основаны чуть ли не на принципиальном легкомыслии и требуют легкомыслия, как ему это отчасти удастся, а в целом он всегда терпит крах, как к нему подступает отвращение и ему хочется убежать, как он не находит места, куда убежать, и ему

все вновь приходится возвращаться к цыганам и отверженным нашей культуры в качестве одного из них. С трудом выходя из одного положения, он почти никогда не может добиться какого-нибудь лучше, и то и дело оказывается в величайшей нужде. Так Вагнер менял города, спутников, страны, и трудно представить себе, каковы были те требования и условия, при которых он какое-то время все это выдерживал. В большей половине всей его протекшей до сего дня жизни царит тяжелая атмосфера; кажется, будто он уже не надеялся на нормальную человеческую жизнь, а жил только сегодняшним днем, и в такой ситуации он, правда, не терял надежды, но и не верил в иное. Наверное, нередко он испытывал ощущения, подобные тем, что испытывает странник, который идет в ночи, с тяжким бременем и до предела измотанный, но возбужденный бессонницей; тогда и внезапная смерть казалась ему не пугалом, а маняще-обворожительным призраком. Тяжесть, путь и ночь – все исчезает одним махом! – это звучало соблазнительно. Сто раз он вновь и вновь бросался в жизнь все с тою же одышливой надеждой и отворачивался от всех призраков. Но в том, как он это делал, почти всегда было что-то безудержное – признак того, что он не верил в свою надежду глубоко и крепко, а лишь опьянял себя ею. Терзаемый, словно терниями, противоположностью между своей страстной жадью и привычной неспособностью или полуспособностью эту жажду утолить, подстегиваемый этим непрерывным лишением, его ум утрачивал чувство меры, как только нужда внезапно ослабевала. Жизнь запутывалась все сильнее; но и способы выйти из положения, которые он обнаруживал как драматург, становились все более рискованными и изобретательными, хотя это были уже чисто драматургические паллиативы, ложные мотивы, создававшие видимость на одно мгновение и изобретенные лишь для одного мгновения. Он находил их молниеносно, и так же быстро они себя исчерпывали. В жизни Вагнера, если глядеть на нее под микроскопом и без любви, есть очень много (тут на ум приходит одна мысль Шопенгауэра) от комедии, и притом комедии необычайно гротескной. Как это ощущение, понимание гротескной униженности целых отрезков жизненного пути, должно было сказываться на

художнике, который больше, чем кто бы то ни было другой, способен дышать полной грудью лишь в атмосфере возвышенного и сверхвозвышенного, – это заставляет задуматься того, кто мыслит.

И вот в самый разгар этих жизненных метаний, лишь при точнейшем изображении способных внушить ту степень сочувствия, ужаса и изумления, которых они заслуживают, постепенно развивается *дар обучения*, совершенно неординарный даже для немцев, народа, как бы специально предназначенного для обучения. А вместе с этим даром в свой черед появилась и новая опасность, которая была даже большей, чем опасность жизни, которая, казалось, лишена корней и блуждает, вкривь и вкось ведомая мятущейся грёзой. Из неопытного новичка Вагнер сделался полным хозяином музыки и сцены, а в каждом из технических пред условий искусства – изобретателем и обогатителем. Теперь уже никто не может оспорить его славу человека, давшего высочайший образец для любого великого исполнительского искусства. Сделался он, однако, и чем-то куда большим, а чтобы сделаться и этим, и вышеназванным, ему пришлось, как мало кому другому, усваивать, обучаясь, высшую культуру. И как он этого добивался! Наблюдать за этим – одно удовольствие; он пристраивал к себе, в себя всё со всех сторон, а чем крупнее и весомей становилась постройка, тем туже натягивалась арка упорядочивающего и овладевающего положением мышления. И все же мало кому бывало так тяжело подходить к наукам и навыкам, и множество раз ему приходилось импровизировать такие подходы. Первопроходец простой драмы, открыватель места искусств в подлинном человеческом обществе, поэт-истолкователь мировоззрений прошлого, философ, историк, эстетик и критик Вагнер, мастер языка, мифолог и творец мифов, первым сомкнувший кольцо вокруг великолепного древнего, невероятного здания и начертавший на нем руны своего духа, – какую бездну знаний ему пришлось свести воедино и охватить, чтобы сделаться всем этим! И все же эта полнота свершений не подавляла его воли к действию, а некоторые, наиболее привлекательные из них не уводили его в сторону. Чтобы представить себе всю экстраординарность такого образа действий, возьмем в качестве примера его

великую противоположность, Гёте, который в усвоении знаний и овладении ими подобен сильно разветвленному потоку, но такому, что не течет к морю во всей своей полноте, а по меньшей мере половину взятого с собой у истока теряет и рассеивает на своих путях и перепутьях. Конечно, человек такого склада, как Гёте, несет в себе и доставляет больше отрады, его окружает какая-то атмосфера доброжелательности и благородной расточительности, в то время как стремительный бег и захватывающая, как поток, мощь Вагнера способны скорее страшить и отталкивать. И пусть, кто хочет, пугается: мы, не такие, хотим стать тем более отважными потому, что имеем право воочию видеть героя, который «не научился страху» и в отношении современного образования.

Столь же мало он научился успокаивать себя посредством истории и философии, отбирая для себя из их результатов только то, что дивно умягчает душу и отвращает от деяний. Учеба и образование не сбили с жизненного пути ни художника-созидателя, ни художника-борца. Как только им овладевает его творческая сила, история превращается в его руках в послушную глину; тогда он внезапно начинает относиться к ней иначе, нежели любой ученый – и скорее подобно тому, как относились к своим мифам греки, чем к чему-то такому, что лепят и сочиняют, пускай с любовью и неким робким благоговением, но все же и с сознанием суверенного права творца. И как раз по той причине, что она для него более податлива и изменчива, чем любая мечта, он может творчески вместить в отдельное событие типическое содержание целых эпох и тем самым достичь такой подлинности изображения, какой никогда не достичь никакому историку. Где еще плоть и дух рыцарского средневековья претворены в образы так полно, как в «Лоэнгрине»? И разве «Мейстерзингеры» не поведают даже самым отдаленным будущим эпохам о немецком характере, и не просто поведают, – разве не станут они скорее одним из наиболее зрелых плодов этого характера, который всегда стремится к реформам, а не к революциям, и который, стоя на крепкой почве своего наслаждения жизнью, не отвык и от самого благородного из видов неудобства – неудобства от возрождающего деяния?

И как раз к этому роду неудобства Вагнера все снова подталкивали его занятия историей и философией: он находил в них не только оружие и доспехи; здесь он чувствовал прежде всего вдохновляющую атмосферу, веющую над усыпальницами всех великих борцов, всех великих страдальцев и мыслителей. Ничем нельзя выделиться на фоне всей нынешней эпохи больше, нежели тем, как используются история и философия. На долю первой из них, как ее обычно понимают, сейчас, кажется, выпадает задача дать современному человеку, который поспешает к своим целям, тяжело дыша и обливаясь потом, вздохнуть полной грудью, дабы он на мгновение почувствовал, что с него сняли упряжь. Та роль, какую отдельно взятый Монтень играет в рамках динамичного духа Возрождения, а именно способность найти в себе покой, миролюбиво замкнуться в себе и ни о чем не заботиться – так, конечно, и воспринял Монтеня его лучший читатель, Шекспир, – это для современного ума и есть сегодня историческая наука. Если в последнее столетие немцы особенно полюбили предаваться историческим штудиям, то это говорит о том, что в ходе новейшей истории они выступают сдерживающей, замедляющей, умиротворяющей силой, – что, вероятно, дает некоторым право возносить им за это хвалы. Однако если умственные борения народа обращены преимущественно на прошлое, то в целом это опасный признак, свидетельство одряхления, пробуксовки и шаткости: поэтому такие борения опасно подвержены первой же эпидемически распространяющейся горячке, скажем, политической. Подобное состояние немощности в истории современного духа представляют наши ученые – в противоположность всем реформаторским и революционным течениям; они не поставили перед собой самой высокой задачи, а обеспечили себе некий особый вид тихого и мирного счастья. Всякий более вольный, более мужественный шаг ведет, конечно, мимо них – хотя, разумеется, не мимо самой истории! У нее в запасе есть еще и совсем другие силы, это чувствуют как раз такие натуры, как Вагнер: только писать ее нужно в куда более строгом, серьезном духе и могучей душой, а уж, конечно, не оптимистически, как всегда делалось до сих пор, – иными словами, как писали ее до сего дня немецкие уче-

ные. Во всех их работах есть что-то извиняющее, раболепное и удовлетворенное, и весь ход истории для них вполне оправдан. Хорошо еще, если кто-нибудь из них даст понять: он, мол, удовлетворен лишь потому, что дело-то могло обернуться куда хуже; а в большинстве своем они непроизвольно верят – всё очень хорошо именно так, как оно случилось. Если бы историческая наука не оставалась все еще замаскированной христианской теодицеей, если бы ее писали с большей справедливостью и с пылом сопричастности, то она и впрямь смогла бы сослужить по крайней мере как раз ту службу, какую служит теперь: быть опийным средством против всяческого ниспровергательства и обновительства. Подобным же образом дело обстоит и с философией: ведь большинство хочет научиться у нее тому, как надо приблизительно, очень приблизительно понимать вещи, дабы, поняв их, с ними смириться. Даже наиболее благородные представители философии подчеркивают ее умиротворяющую и утешающую силу с такой настойчивостью, что искатели покоя и люди косные поневоле думают, будто искали как раз то самое, что ищет философия. Мне же кажется, что важнейший вопрос всякой философии гласит: в какой мере вещи имеют неизменный характер и вид, – а потом, когда ответ на этот вопрос будет получен, надо с самой беззастенчивой отвагой приступить к *улучшению той стороны мира, о которой стало известно, что она изменчива*. Настоящие философы на деле и сами этому учат – они работают над улучшением весьма изменчивых человеческих представлений, а не оставляют свою мудрость при себе; этому учат и настоящие последователи настоящих философий, которые, подобно Вагнеру, умеют впитывать оттуда именно повышенную решимость и несгибаемость для своих устремлений, а отнюдь не снотворное. Вагнер – философ больше всего там, где его воля к деянию и героизм крепче всего. А ведь именно в качестве философа он неустрашимо прошел не только сквозь огонь различных философских систем, но и через чад знаний и учености, и хранит верность своему высшему «я», которое потребовало от него *всей цельности деяний его полифонической сущности* и велело ему страдать и учиться, чтобы суметь свершить эти деяния.

4

История развития культуры со времен греков довольно коротка, если принимать во внимание только по-настоящему пройденный ею путь, никак не учитывая остановок, отступлений, задержек и замедлений. Эллинизация всего мира и, с целью ее проведения, ориентализация всего эллинского – двойная задача великого Александра – до сих пор остается последним великим событием; древний вопрос о том, поддается ли вообще чуждая культура перенесению на свою почву, все еще остается проблемой, над которой бьются и в новейшие времена. Ритмическое взаимодействие этих двух факторов и есть то, что главным образом определяло до сих пор ход истории. К примеру, христианство предстает здесь фрагментом восточной античности, которая в мысли и на деле была доведена до логического конца людьми, наделенными необузданной обстоятельностью. По мере того как падало его влияние, снова прибывала сила эллинистической культурности; мы видим перед собой явления, которые настолько паразитичны, что остались бы висеть в воздухе необъясненными, если бы их нельзя было привязать к аналогичным греческим, минуя огромный исторический период. Например, между Кантом и элеатами, Шопенгауэром и Эмпедоклом, Эсхилом и Рихардом Вагнером есть такая близость, такое родство, что чуть ли не осязаешь неимоверную относительность всех представлений о времени: так и кажется, будто некоторые вещи суть одно и то же, а время – лишь облако, мешающее нашим глазам обнаружить эту тождественность. История точных наук в особенности создает впечатление, будто мы прямо сейчас стоим в непосредственной близости к александрийско-греческому миру и будто маятник истории, раскачиваясь, снова попал в ту точку, от которой начал движение, и продолжает нестись в таинственную даль и неизвестность. Картина, какую являет собой наш нынешний мир, отнюдь не нова: знатоку истории то и дело кажется, что он узнает давно знакомые черты какого-то лица. Дух эллинской культуры в бесконечно рассеянном виде лежит на нашей современности: и в то время как всевозможные силы теснят друг друга, а плоды современных наук и умений используются как разменная

монета, образ эллинизма снова бледно проступает наружу, хотя еще очень далекий и призрачный. Земля, которую доселе вдоволь ориентализировали, снова жаждет эллинизации; тому, кто захочет ей в этом помочь, конечно, понадобятся быстрота и крылья на ногах, чтобы свести воедино самые разнообразные и далекие друг от друга пункты знаний, самые отдаленные континенты таланта, чтобы пробежать по всему неимоверно обширному полю и освоить его. Потому-то сейчас и нужен целый ряд *анти-Александров*, наделенных огромной способностью сводить воедино и связывать, уплотнять далеко разошедшиеся нити и тем предохранять всю ткань от растрепыванья. Не разрубать гордые узел греческой культуры, как сделал Александр, чтобы его концы растрепались по всему белому свету, а *связать его, после того как он был распушен*, – вот какая теперь стоит задача. В Вагнере я узнаю такого анти-Александра: он сковывает и сплавливает то, что было разрозненным, слабым и вялым, он, если дозволено употребить медицинский термин, обладает *вяжущим* действием: и в этом отношении он входит в число наиболее крупных правящих сил культуры. Он правит искусствами, религиями, историей различных народов – и все-таки он антипод полигистора, ума, ограниченного сопоставлением и классификацией: ибо он амальгамирует и вселяет душу в сплав, он *упрощает мир*. Никто не ошибется относительно подобного понимания, если сравнит эту наиболее общую задачу, которую поставил перед ним его гений, с куда более узкой и сиюминутной, о которой нынче обычно думают в первую очередь при имени Вагнера. От него ждут реформы театра: положим, таковая ему удалась, – но что это означало бы для той, другой, более высокой и отдаленной задачи?

Так вот, это означало бы изменение и реформу современного человека: в нашем новейшем мире все связано с такой необходимостью, что если вытащить из здания хоть один гвоздь, оно зашатается и рухнет. Да и от любой другой настоящей реформы следовало бы ожидать того же, что потом мы с налетом преувеличения говорим здесь о вагнеровской. Совершенно невозможно, чтобы искусство театра оказывало самое высокое, самое чистое воздействие, не внося новшеств повсюду – в сферы нравственности и госу-

дарства, воспитания и общения. Любовь и справедливость, достигшие могущества в единой точке, а именно в данном случае в области искусства, по закону своей внутренней потребности должны распространяться дальше, они не могут вернуться в свое прежнее состояние неподвижной оукленности. Для того, чтобы только понять, насколько отношение наших искусств к жизни представляет собой символ вырождения этой жизни, насколько наши театры позорны для тех, кто их строят и посещают, нужно полностью переучиться и суметь однажды взглянуть на привычное и будничное как на что-то крайне необычное и многосложное. Странное помрачение суждений, с трудом скрываемое при страсти к потешному, к развлечению во что бы то ни стало, ученые предрассудки, тщеславие и комедиантское обращение с серьезностью искусства со стороны исполнителей, брутальная жажда наживы со стороны антрепренеров, пустота и невнимательность со стороны высшего общества, которое думает о народе лишь настолько, насколько он ей полезен или опасен, и посещает театры и концерты, не получая при этом никаких напоминаний о своих обязанностях, – все это вместе взятое образует спертую и пагубную атмосферу порядков, царящих в нашем нынешнем искусстве: но если публика приучена к ним лишь так, как приучены к ним наши образованные классы, то, конечно, она мнит, будто эта атмосфера полезна ей для здоровья, и чувствует себя плохо, когда временами по какому-нибудь случаю вынуждена обходиться без нее. На самом деле есть лишь один способ убедиться, не вдаваясь в подробности, в том, насколько пошлы, и притом насколько странно и замысловато пошлы наши театральные заведения: надо просто сравнить их с той реальностью, какой был некогда греческий театр! Положим, мы ничего не знали бы о греках, и тогда наши условия, вероятно, было бы не с чем сравнивать, и такие протесты, какие поначалу громко заявлял Вагнер, сочли бы пустыми грёзами люди, для которых естественно быть без роду и без племени. Говорили бы, наверное, что-то вроде этого: раз уж люди таковы, то им хватает и подобного искусства, оно им впору, – а они никогда другими и не были! – Они, разумеется, были другими, да и сейчас есть люди, которых не устраивают нынешние театральные заведения, –

как раз это и доказывает факт Байрейта. Здесь вы обнаружите зрителя подготовленного и посвященного, взволнованность людей, находящихся на вершинах блаженства и чувствующих, что именно в нем сосредоточивается вся их сущность, чтобы ее укрепили для устремлений более дальних и высоких; здесь вы обнаружите самую бескорыстную жертвенность художников и драму из драм, победоносного создателя творения, которое само по себе есть идеал полноты победоносных свершений искусства. Разве не кажется чуть ли не волшебством, что подобное явление можно встретить в наши дни? Разве те, что содействуют в этом и имеют право быть зрителями, не должны были оказаться уже преобразенными и обновленными, чтобы отныне и впредь преобразать и обновлять в других сферах жизни? Не найдена ли гавань после хаоса морских далей, не легла ли тут на воды тишина? – А если кто возвратится из царящей здесь глубины и одиночества настроения к равнинам и низинам жизни, имеющим совершенно иную природу, разве не придется ему беспрестанно задавать себе вместе с Изольдой вопрос: «Как мне только удалось это вынести? И как выносить это впредь?» И если он больше не сможет эгоистично прятать в себе свое счастье и свое несчастье, то отныне будет хвататься за любую возможность засвидетельствовать это в поступках. «Где те, что страдают из-за современных театральных заведений? – поинтересуется он. – Где наши естественные союзники, вместе с которыми мы могли бы бороться против буйного и всё заглушающего роста нынешней образованщины?» Ибо некогда у нас был один только враг – некогда! – а именно, те «образованные», для которых слово «Байрейт» означает одно из их самых сокрушительных поражений, – они ничем не помогали ему, они ему с яростью противились или же демонстрировали ту еще более эффективную для их целей тугоухость, что нынче стала обычным оружием самой обдуманной враждебности. Однако как раз благодаря этому мы знаем, что их вражда и коварство не смогли разрушить самой глубинной сути Вагнера, помешать его творчеству, мало того: они показали, что слабы и что сопротивление обладателей власти уже не выдержит многочисленных атак. Настал благоприятный момент для тех, кто хочет с силой овладеть положением и

победить, обширные царства никем не заняты, и неизвестно имя их владетеля, хотя кто-то ими владеет. Так, к примеру, известно, что здание педагогики прогнило, и всюду находятся отдельные люди, уже покинувшие это здание без всякого шума. А если бы удалось хоть раз подбить к открытому возмущению и объявлению своей позиции тех, которые фактически уже сейчас глубоко не удовлетворены им! Если бы удалось избавить их от робкой растерянности! Мне совершенно ясно: если из суммы доходов всей нашей образовательной сферы вычесть один только негромкий вклад этих натур, то вышло бы самое ошутимое кровопускание, и упомянутая сфера понесла бы потери. Из ученых, например, в старом строю остались бы разве что люди, зараженные политическим безумием, да еще всех сортов любители пера. Эта отвратительная структура, черпающая нынче силы из опоры на сферы насилия и несправедливости, на государство и общество, и извлекающая отсюда привилегию делать их все злее и brutальней, без такой опоры являет собою нечто тщедушное и изможденное: стоит только как следует подвергнуть ее презрению, и она полетит вверх тормашками. Тот, кто борется за справедливость и любовь между людьми, может страшиться той структуры меньше всего: ведь его настоящие враги появятся перед ним лишь теперь, когда он доведет до конца свою борьбу, которую пока что ведет с их передовым отрядом – нынешней культурой.

Для нас Байрейт – это утренний освященный обряд в день битвы. Самой большой несправедливостью для нас было бы предположение, будто нам есть дело только до искусства: словно оно может считаться лечебным и обезболивающим средством, которое способно избавить нас от всех прочих плачевных состояний. В символе байрейтского трагического произведения искусства мы видим как раз борьбу одиночек против всего того, что встает у них на пути как мнимо непреодолимая неизбежность, против власти, закона, обычая, условности и всех принятых распорядков. Наиболее прекрасной жизнью для этих одиночек было бы – созреть для смерти и пожертвовать собой в борьбе за справедливость и любовь. Взгляд, которым взирает на нас таинственный глаз трагедии, – отнюдь не усыпительное и обездвиживающее колдовство. Правда, он требует от нас покоя,

покуда направлен на нас; ведь искусство существует не ради самой борьбы, а ради пауз покоя прежде нее и посреди нее, ради тех минут, когда мы, оглядываясь и предчувствуя, понимаем символический смысл, когда к нам приближается освежающий сон, неся с собой ощущение легкой усталости. Настает день и одновременно битва, тают священные тени, и искусство снова далеко от нас; но дарованное им утешение с самого рассвета ложится на душу. Ведь без него человек будет иметь дело с ощущением своей личной несостоятельности, своей половинной полноценности, а то и неполноценности: а в каком же состоянии духа ему выходить на бой, если прежде он не освящен для чего-то сверхличного! Величайшие страдания отдельного человека, какие только бывают – разобщенность знания у всех людей, ненадежность понимания последних вещей и неравенство способностей, – все это внушает ему потребность в искусстве. Нельзя быть счастливым, покуда вокруг нас всё страдает и причиняет страдания другим; нельзя быть нравственным, покуда весь ход человеческих дел определяется насилием, обманом и несправедливостью; нельзя даже быть мудрым, пока все человечество не приложило усилий в соревновании за мудрость и не научилось вводить отдельного человека в жизнь и знание наимудрейшим образом. Разве можно было бы выдержать такое тройное ощущение несостоятельности, если бы в своих битвах, поисках и смертельных ранах человек не мог распознавать нечто возвышенное и осмысленное и если бы трагедия не научила его получать наслаждение от ритма великой страсти и от ее жертвоприношения. Конечно, искусство не учит непосредственным действиям и не воспитывает для них; человек искусства в этом смысле – не воспитатель и не советчик; цели, которые преследуют трагические герои, нельзя без оговорок считать вещами, которые желательны сами по себе. Покуда мы чувствуем себя в плену у чар искусства, оценка вещей остается измененной, словно во сне: то, что в это время для нас столь желанно, когда мы одобряем трагического героя, предпочитающего смерть отказу от нее, в реальной жизни редко имеет такую цену и заслуживает таких усилий: для того-то как раз искусство и предлагает деятельность во время отдыха. Битвы, которые оно разыгрывает, суть упрощенные подобия

реальных жизненных битв; проблемы, которые оно показывает, суть сокращенные выражения для бесконечно запутанных счетов в человеческих поступках и стремлениях. Однако величие и незаменимость искусства в том-то и состоят, что оно создает у зрителя *видимость* более простого мира, сокращенного решения загадки жизни. Ни один человек, страдающий в жизни, не может обойтись без этой видимости, как ни один человек не может обойтись без сна. Чем сложнее становится познание законов жизни, тем более страстно мы жаждем видимости такого упрощения, пусть только на мгновения, и тем больше растет натяжение между всеобщим знанием о вещах и умственно-нравственными возможностями отдельного человека. Искусство существует для того, *чтобы лук не сломался*.

Отдельный человек должен быть посвящен во что-то сверхличное – такова цель трагедии; он должен забыть ужасные опасения, которые внушают индивиду смерть и время: ведь даже в самый краткий миг, на самом малом участке его жизненного пути он может повстречать что-то священное, с лихвой уравнивающее всю борьбу, все лишения, – это и значит *быть настроенным трагически*. И если всему человечеству некогда суждено умереть – а в этом никто не сомневается, – то в качестве предельного задания на все грядущие времена ему поставлена цель срастись в единство и общность настолько, чтобы встретить свою предстоящую гибель как *единое целое в трагическом настроении*; это предельное задание предполагает в том числе конечное облагораживание человеческого рода; полный отказ от него дал бы самую мрачную картину, какую только может представить себе человеколюбец. Я чувствую, что дело обстоит именно так! Есть лишь одна надежда и один залог будущего для всего, что является человеческим: надо только, *чтобы не угасло трагическое настроение*. Горестный вопль, какого еще не слышали, раздался бы по всей земле, если бы люди однажды полностью утратили его; и наоборот, нет более отрадного наслаждения, чем знать то, что знаем мы – как трагическая идея снова народилась в мире. Ведь наслаждение это – целиком сверхличное и всеобщее, это ликование человечества о гарантированной непрерывности и продолжении всего, что является человеческим. –

5

Вагнер поместил современную жизнь и прошлое под луч света познания, который оказался достаточно силен, чтобы зрение достигало в нем неизведанных далей: поэтому он – упрости́тель мира; ведь упрощение мира всегда заключается в том, что взгляд познающего все снова овладевает чудовищным изобилием и дикостью мнимого хаоса и сжимает в одно целое то, что дотоле находилось в несовместимой разрозненности. Вагнер сделал это, обнаружив связь между двумя вещами, которые, казалось, живут холодно и отчужденно, словно в отдельных сферах: между *музыкой и жизнью*, а также между *музыкой и драмой*. Он, конечно, не изобрел и не сотворил эти связи: они существуют сами по себе и в общем-то доступны любому – вот так и великая проблема всегда подобна благородной горной породе, по которой равнодушно прошли тысячи, пока, наконец, кто-то один не поднял, не разрешил ее. Почему, спрашивает себя Вагнер, в жизни современных людей со столь несравненной силой возродилось именно такое искусство, как искусство музыки? Не нужно быть какого-то пренебрежительно-го мнения об этой жизни, чтобы разглядеть здесь проблему; нет, если принять в расчет все свойственные этой жизни великие силы и представить себе картину существования, мощно растущего, борющегося за *осознанную свободу* и за *независимость мышления*, – лишь тогда музыка в этом мире по-настоящему предстанет загадкой. Не надо говорить: «Эта эпоха не могла возродить музыку!» Ведь чем тогда оказалось бы ее существование? Случайностью? Правда, и отдельно взятый великий человек искусства может быть случайностью, но появление такого ряда великих композиторов, как в истории новейшей музыки, причем дотоле что-то подобное было только раз, во времена греков, заставляет думать, что тут правит не случай, а необходимость. Как раз эта-то необходимость и есть проблема, которую разрешает Вагнер.

Первым делом к нему пришло познание бедственного состояния, распространенного настолько, насколько нынешние нации вообще связаны цивилизацией: здесь всюду болен язык, и все развитие человечества придавлено грузом

этой чудовищной болезни. Постоянно вынужденный дотягиваться до крайних ступенек своих возможностей, чтобы постичь область мышления как антипода эмоции и сделать это как можно дальше от сильных эмоций, которым изначально он во всей своей простоте мог соответствовать, язык в этом непомерном саморастяжении за короткий срок существования современной цивилизации исчерпал свои силы: и вот теперь он уже не в состоянии делать как раз то, ради чего только и существует на свете, – давать возможность объясняться друг с другом относительно простейших бедственных положений людям, страдающим в них. Человек, испытывающий такое положение, уже не умеет назвать себя, иными словами, правильно сообщить о себе: при таком состоянии сумеречности чувств язык повсюду превратился в самостийную силу, обхватывающую людей словно призрачными руками и подталкивающую их туда, куда им вовсе и не нужно; как только они хотят объясниться друг с другом и объединиться для одного дела, их охватывает безумие общих понятий, а то и просто фонем без значения, а вследствие такой неспособности передать друг другу сообщение все творения их коллективных усилий в свой черед несут на себе печать взаимного непонимания, поскольку отвечают не подлинным нуждам, а только пустоте самовластных слов и понятий. Так ко всем своим бедам человечество добавляет еще беду *условного соглашения*, иными словами, согласования в словах и действиях без согласования в чувствах. Как в своем нисходящем движении всякое искусство достигает той точки, где его болезненно разросшиеся приемы и формы обретают тираническое господство над душами юных художников и поработают их, так и теперь, при закате языков, люди сделались рабами слов; под таким давлением никто уже не в состоянии обнаружить себя самого, говорить простодушно, и немногие вообще способны сохранить свою индивидуальность в борьбе с образованием, стремящимся доказать свою успешность не тем, чтобы, образуя, идти навстречу отчетливым ощущениям и потребностям, а тем, чтобы улавливать индивида в сеть «отчетливых понятий» и учить его правильно мыслить: как будто имеет хоть какой-нибудь смысл делать кого-нибудь существом правильно мыслящим и умозакрывающим, если пре-

жде не удалось сделать его правильно ощущающим. И вот когда теперь, посреди столь изувеченного человечества, звучит музыка наших немецких мастеров, то что, собственно, воплощается в звуках? Именно только *правильное ощущение*, враг всех условных договоров, всякого искусственного отчуждения и непонимания между человеком и человеком: эта музыка есть возвращение к природе, а в то же самое время – очищение и преображение природы; потому что в душах наиболее любящих людей появилось побуждение к такому возвращению, и *в их искусстве звучит природа, преображенная любовью*.

Примем это как один ответ Вагнера на вопрос о том, что значит музыка в наше время: но у него есть и вторая. Музыка и жизнь относятся друг к другу не только, как одна разновидность языка к другой, между ними есть и отношение совершенного мира слуха к совокупному миру зрения. Как зрелище для глаз и в сравнении с прежними зрелищами жизни существование современных людей демонстрирует небывалую нищету и истощенность, вопреки небывалой пестроте, способной радовать только очень уж поверхностный взгляд. Надо лишь взглянуть пристальнее и разложить для себя общее впечатление от этой невероятно подвижной игры красок: разве все вместе не являет собою нечто похожее на мерцание и поблескивание бесчисленных камушков и кусочков, позаимствованных у прежних культур? Не станет ли видно, что все это – неподобающее щегольство, подражательные движения, наглая показуха? Одежда с пестрыми лохмотьями для голого и замерзающего? Пляс мнимого ликованья, которого ждут от страдальца? Grimасы невозможной гордости, выставленные напоказ тяжело раненым? А за всем этим, прикрытое и утаенное лишь быстротой движения и круговорота, – серое бессилие, гложущее недовольство, трудолюбивейшая скука, нечестная нищета! Зрелище, какое являет собою современный человек, целиком и полностью превратилось в пустую видимость; в том, что он нынче выставляет напоказ, он сам не столько зрим, сколько скрыт; а остаток изобретательности в делах искусства, еще сохранившийся у какого-нибудь народа, скажем, у французов или итальянцев, уходит на искусство этой игры в прятки. Всюду, где теперь требуют

«формы», на публике и в частных беседах, в литературе, в сношениях между народами, под нею бессознательно подразумевают приятную видимость – антипод истинного понимания формы как необходимой конструкции, не имеющей ничего общего с «приятным» и «неприятным», и именно потому, что она необходима, а не произвольна. Но и там, где нынче среди цивилизованных народов не видно настоящего требования формы, этой необходимой конструкции так же мало – просто в погоне за приятной видимостью люди не так удачливы, хотя как минимум столь же ревностны. А *как приятна* там и сям видимость и почему каждому должно быть приятно, что современный человек по крайней мере силится чем-то казаться, – это каждый ощущает в той мере, в какой он и сам современный человек. «Друг друга знают лишь рабы галер, – говорит Тассо, – <...> Но мы других *не узнаем* учтиво, чтоб и они не узнавали нас».

И в этом мире форм и осознанно принятого неузнавания появляются души, исполненные музыки, – с какою же целью? Они движутся поступью великого, свободного ритма, в благородной честности, в страсти, которая сверхлична, они воспламеняются могуче-спокойным огнем музыки, струящимся в них к свету из неисчерпаемой глубины, – и с какою же целью все это?

Через эти души музыка хочет найти соразмерную себе сестру, *гимнастику*, которая стала бы ее необходимым оформлением в сфере зримого: в ее поиске и в стремлении к ней она делается судьей над всем превратным миром показа и видимости, какой являет собою современность. Это и есть второй ответ Вагнера на вопрос о том, что должна означать музыка в нашу эпоху. Помогите мне, взывает он ко всем, кто может слышать, помогите мне положить начало той культуре, о которой пророчествует моя музыка как вновь обретенный язык правильного чувства, задумайтесь над тем, что душа музыки нынче хочет вылепить себе тело, что она ищет себе путь через вас всех к зримости в движении, деле, обустройстве и обычае! Есть люди, понимающие этот призыв, и их становится все больше; они даже с первого раза поймут, в свою очередь, что означает строить государство на основе музыки, – а это то самое, что эллины архаической поры не только понимали, но и требовали от себя:

и вот эти самые понимающие вынесут нынешнему государству приговор так же решительно, как большинство людей уже сейчас выносит приговор церкви. Путь к столь новой, но все же не всегда неслыханной цели, ведет к признанию того, в чем заключаются постыднейший изъян нашей воспитательной системы и подлинная причина ее неспособности выбраться из состояния варварства: в ней нет движущей и создающей форму души музыки, зато ее потребности и учреждения суть продукты эпохи, так и не породившей ту музыку, на которую мы возлагаем здесь столь многообещающую надежду. Наше воспитание – наиболее ретроградная структура современности, и ретроградно оно как раз в отношении той недавно возникшей воспитательной властной силы, наличие которой дает нынешним людям преимущество над прошлыми столетиями, – или могло бы давать, если бы они прекратили так бессознательно-современно жить и дальше, гонимые бичом мгновения. Доселе они не давали в своей душе приюта музыке – потому-то еще ничего не ведают и о гимнастике в греческом и вагнеровском смысле этого слова; а это в свой черед – причина, по которой представители их изобразительного искусства обречены на безнадежность, покуда они, как до сих пор и все еще, намерены обходиться без музыки как водительницы в новый мир созерцания: их дарование может вырасти как угодно, но все это будет слишком поздно или слишком рано и уж во всяком случае не вовремя, потому что излишне и безрезультатно, если уж даже совершенные и высшие достижения прежних времен, образцовые для нынешних художников, излишни и почти безрезультатны и не могут поставить еще один камень на другой. Если своим внутренним зрением нынешние люди созерцают не новые формы впереди себя, а только старые – позади, то служат своим представлениям об истории, а не жизни, и еще не успев умереть, уже мертвы. Но тот, кто в наши дни чувствует в себе подлинную, плодотворную жизнь, а сейчас это значит только одно – музыку, разве позволит он хоть на мгновение внушить себе далеко идущие надежды тому, что хлопочет об образах, формах и стилях? Он – вне любых сует подобного рода; и он не думает найти чудеса изобразительного искусства в стороне от своего идеального мира слуха, так

же как не ждет от наших исчерпавших себя и выцветших языков новых великих писателей. Для него уж лучше направлять глубоко неудовлетворенный взгляд на нашу современность, чем дарить свой слух каким-нибудь пустым утешениям: и пусть его переполняют желчь и ненависть, если сердце его недостаточно согрето для сострадания! Даже предаваться злости и глумлению для него лучше, чем вверять себя, наподобие наших «друзей искусства», лживому удовольствию и тихому пьянству. Но и в том случае, если он способен на большее, чем отвергать и глумиться, если он способен любить, сострадать и сотрудничать, ему все-таки для начала *придется* отвергать, чтобы благодаря этому сперва проторить путь для своей готовой прийти на помощь души. Чтобы музыка когда-нибудь стала внушать множеству людей благоговение и делать их посвященными в свои высочайшие цели, сначала нужно положить конец всякому сладострастному отношению к столь священному искусству; фундамент, на котором зиждутся наши художественные увеселения, театры, музеи, концертные предприятия, а именно, такой вот «друг искусства», должен быть предан анафеме; фавор, которым государство дарит его желания, должен превратиться в опалу; общественное мнение, придающее особую ценность именно ориентации на подобного рода дружбу с искусством, должно быть вытеснено другим мнением, получше. Когда-нибудь даже человек, *объявивший себя врагом искусства*, будет считаться нашим настоящим и полезным союзником, ведь то, врагом чего он себя объявляет, это всего лишь искусство в понимании «друга искусства»: он ведь не знает никакого другого! Да еще пусть он зачет этому другу искусства и бесполезную трату денег, идущих на строительство его театров и публичных памятников, на оплату его «знаменитых» певцов и актеров, на обслуживание его совершенно бесплодных художественных училищ и собраний живописи: не говоря уж о том, сколько сил, времени и денег в каждом домашнем хозяйстве, в воспитании детей и юношества люди бросают на ветер ради мнимых «интересов искусства». Тут нет голода и нет насыщения, а всегда есть лишь вялая игра с видимостью того и другого, надуманная для максимально тщеславного выставления напоказ, чтобы ввести других в заблуж-

дение о себе; или еще того хуже: если искусство тут воспринимают относительно серьезно, то тогда уж требуют от него, чтобы оно вызывало особый голод и особое вождение, а его задачу видят как раз в таком нарочито вызванном возбуждении чувств. Люди, будто страшая погубить себя сами отвращением и тупостью, вызывают всех злых демонов, чтобы те, словно охотники, гнали их как дичь: они томятся по страданиям, гневу, ненависти, накалу страстей, внезапному ужасу, замершему в груди дыханию и подзывают художника как заклинателя этой призрачной охоты. Нынешнее искусство в душевном хозяйстве наших образованных классов – совершенно превратная или постыдная, унижительная потребность, либо пустота, либо нечто порочное. Художник из числа тех, кто получше, более редких, чтобы не видеть всего этого, оказывается под властью как бы одурманивающего сновидения, и нерешительно, неверным голосом повторяет призрачно красивые слова, которые, как ему кажется, долетают до него откуда-то издалека, но недостаточно ясны; а вот художник целиком современного пошиба относится к сновидческим блужданиям и речам своего более благородного сотоварища с полным презрением и ведет за собою на веревке всю гавкающую свору связанных воедино страстей и мерзостей, чтобы по любому требованию спустить их на современных людей: те же предпочитают быть затравленными, ранеными и разорванными на куски, лишь бы не жить наедине с собою в тишине. Наедине с собою! – мысль эта заставляет содрогаться современные души, это их страх и боязнь привидений.

Когда в многолюдных городах я наблюдаю тысячные толпы людей, проходящих мимо с выражением тупости или спешки на лицах, то всякий раз говорю себе: должно быть, на душе у них очень скверно. И для всех для них искусство существует только ради того, чтобы они почувствовали себя еще сквернее, еще тупее и бессмысленней – или еще более лихорадочно и сладострастно. Ведь *неправильное чувство* беспрестанно гонит и муштрует их, не позволяя им признать себе в собственной нищете; а когда они хотят говорить, условное соглашение шепчет им на ухо то, из-за чего они забывают, что хотели сказать на самом деле; когда они хо-

тят объясниться друг с другом, их ум оказывается парализованным словно каким-то заклинанием, и они называют своим счастьем то, что для них беда, а потому еще усерднее вступают в связь друг с другом, к своему несчастью. Так и выходит, что они полностью изменяют своей природе, унижительно превращаясь в безвольных рабов неправильного чувства.

6

Всего на двух примерах я покажу, насколько извратилось ощущение в нашу эпоху и насколько эпоха не осознает этой извращенности. Прежде с чистосердечным аристократизмом смотрели сверху вниз на людей, торговавших деньгами, хотя и нуждались в этих людях; все понимали, что у любого общества должны быть свои потроха. Теперь они – господствующая сила в душе современного человечества как его наиболее алчная часть. Прежде ни от чего не предостерегали так сильно, как от слишком серьезного отношения к дню, к моменту, рекомендуя *nil admirari*¹ и заботу о вечных потребностях; теперь в современной душе остался только один сорт серьезности, и направлена она на новости, которые приносят газета или телеграф. Воспользоваться минутой и, чтобы извлечь из нее пользу, оценить ее как можно быстрее! – Отсюда можно было бы заключить, что у нынешнего человека осталась хоть одна добродетель: присутствие духа. Увы, на деле это, напротив, вездесущее присутствие грязной ненасытной алчности и всюду сующего свой нос любопытства всех и каждого. *Присутствует* ли в наше время дух вообще – давайте предоставим исследование этого вопроса судьям из будущего, которые некогда просеют современных людей через свое решето. Но век наш пошл; это можно видеть уже сейчас, ведь он почитает то, что презирали прежние, аристократические столетия; и если он даже присвоил себе все сокровища мудрости и искусства прошедших эпох, расхаживая в этом самом пышном из всех одеяний, то проявляет какое-то жуткое сознание

1 Ничему не удивляться (*лат.*) – См.: Гораций. Послания. I, 6, 1.

собственной пошлости в том, что пользуется таким покровом не для обогрева, а только для отвода глаз. Жгучая потребность притворяться и прятаться кажется ему более настоятельной, чем потребность не мерзнуть. К примеру, нынешние ученые и философы пользуются мудростью индусов и греков не для того, чтобы самим получить мудрость и душевный покой: их работа призвана служить только одному делу – снискать современности обманчивую репутацию мудрой. Исследователи эволюции животных стараются представить животные вспышки насилия, коварства и мстительности в нынешних сношениях между государствами и людьми как неизменные законы природы. Историки с боязливой старательностью покушаются доказать положение, что у каждой эпохи есть собственное право, собственные условия существования, – дабы заранее сформулировать главную мысль защиты на грядущем судебном процессе, который разразится над нашей эпохой. Учение о государстве, о нации, об экономике, о торговле, о праве – все это имеет сейчас *упреждающе-апологетический* смысл; сдается даже, будто все, что еще в духе работает, все, что в нем не ушло на приведение в движение самого великого механизма барыша и власти, служит единственной задаче, а именно защите и оправданию современности.

А кто же будет обвинителем? (Спросят тут с недоумением.) – Собственная нечистая совесть.

Вот тут-то и становится сразу ясно, какова задача нынешнего искусства: тупость или опьянение! Погрузить в спячку или притупить чувства! Совесть обратить в неведение – тем или иным образом! Помочь современной душе выбраться из ощущения виновности, а не вернуться к невинности! И все это хотя бы на мгновения! Защитить человека от него самого так, чтобы он сам же заставлял себя молчать, чтобы доводил дело до неумения слушать! – У тех немногих, которые хоть раз на самом деле прочувствовали эту постыднейшую задачу, это ужасающее унижение искусства, душа навсегда до краев наполнится жалостью и состраданием: но еще и некоей новой, могущественной страстью. Кто стремится освободить искусство, вернуть его неоскверненную святость, тому придется сперва освободить себя от современной души; он имеет право обрести невин-

ность искусства, лишь сам будучи невинным, и обязан пройти два невероятных очищения и посвящения. Если он выйдет из этого дела с честью, если освобожденной душой, с помощью своего освобожденного искусства обратится к людям, то вот тогда-то и окажется в величайшей опасности, ввяжется в самую страшную битву; люди скорее разорвут на куски и его самого, и его искусство, чем признают, что им лучше провалиться сквозь землю от стыда перед ними. Может оказаться, что спасение искусства, этот единственный обнадеживающий просвет в нашей эпохе, останется событием для нескольких одиноких душ, а большинство будет и дальше вперять взглядом в мигающее и чадающее пламя своего искусства: ведь люди в большинстве своем *хотят* не света, а ослепления светом, ведь они *ненавидят* свет – свет, пролитый на них самих.

Поэтому они избегают нового светоносца; а тот идет за ними вослед, покоренный любовью, которой порожден сам и которой хочет покорить их. «Вы *обязаны* пройти через мои мистерии, – взывает он к ним, – вам нужны свои очищения и потрясения. Отважьтесь на это для собственного блага и разом бросьте плохо освещенный уголок природы и жизни, который вам, видимо, только и знаком; я поведу вас в области, не менее реальные, и вы сами, вернувшись из моей пещеры в свой день, скажете, какая жизнь более реальна и где, собственно, день, а где пещера. Природа внутри намного богаче, могущественнее, счастливее, ужаснее, вы не знаете ее, живя своей обычной жизнью: научитесь сами снова стать природой, а тогда позвольте моему колдовскому огню, моим любовным чарам участвовать в вашем внутреннем преображении».

Это голос *искусства Вагнера*, так оно обращается к людям. Если нам, детям жалкого века, было позволено первыми услышать его звуки, то это показывает, сколь достойным сожаления оказался именно этот век, и вообще показывает, что истинная музыка есть проявление рока и изначальный закон; ведь совершенно невозможно именно теперь объяснить ее звучание какой-то пустой, бессмысленной случайностью; случайный Вагнер был бы раздавлен превосходящей властной силой другой стихии, в которую он оказался заброшен. Но в становлении реального Вагнера ца-

рит просветляющая и оправдывающая необходимость. Его искусство, рассмотренное в своем возникновении, – великолепная драма, хотя бы само становление и было мучительным, – ведь повсюду тут видны разумность, закон, цель. Наблюдатель в блаженстве этой драмы будет восхвалять и само это мучительное становление и с наслаждением оценивать, как изначально predetermined nature и дарованию все и вся должно идти во благо и на пользу, через какие бы тяжкие испытания ей ни суждено было проходить, как всякая опасность закаляет ее, всякая победа делает более осмотрительной, как она питается ядом и злосчастьем, но при этом становится здоровой и крепкой. Насмешки и несогласие окружающих для нее – стимулы и стрекала; если она заблуждается, то возвращается домой из блужданий и затерянности с самой дивной добычей; если она спит, то «встает от сна лишь с новой силой». Она закаляет и тело, делая его крепче; проживая свою жизнь, она не пожирает ее; она правит Вагнером-человеком, словно окрыленная страсть, и дает ему взлететь как раз тогда, когда его ноги утомлены песком и ранены камнями. Она не может никак иначе, чем отдавать, каждый должен соучаствовать в ее труде, она не скупится на дары. Отвергнутая, она дарит обильней, испорченная получившим дар, она дает в придачу еще и драгоценнейшее сокровище, каким владеет, – и никогда еще получившие не были достойны дара вполне, так гласит опыт и старый, и новый. Потому-то эта изначально predetermined nature, через которую музыка обращается к миру явлений, – самая загадочная вещь на свете, бездна, где сила и доброта сочетаются в покое, мост между «я» и «не-я». Кто в силах точно назвать цель, для которой она вообще среди нас, если не разгадана и сама целесообразность того, как она сложилась? Однако можно, в радостном предчувствии, задать вопрос: неужто более великое существо ради более низкого, большее дарование – на пользу меньшего, высшая добродетель и святость – для немощи? Неужели подлинная музыка зазвучала потому, что люди *менее всего ее заслужили, но более всего в ней нуждались*? Надо хоть раз погрузиться в льющееся через край чудо этой возможности: если оглянуться оттуда на жизнь, то брызнет свет, какой бы мутной и отуманенной она не виделась прежде. –

7

Иначе и быть не может: наблюдателю, взору которого предстает такая натура, как вагнеровская, время от времени приходится произвольно примерять ее к себе, к своей ничтожности и немощности, и задавать себе вопрос: «Что она значит для меня? Зачем на самом деле существую я?» – Возможно, ответа он не найдет – и затихнет наедине с собой, пораженный и озадаченный. Пусть тогда с него будет довольно того, что он пережил именно это; пусть он расслышит ответ на свой вопрос как раз в том, что *чувствует себя отчужденным от собственной сущности*. Ведь именно этим чувством он участвует в самом мощном проявлении жизни Вагнера, в средоточии его силы, в той демонической *сообщаемости*, способности уступать себя, свойственной его натуре, которая настолько же умеет сообщать себя другим, насколько и сама сообщает себе других, и величие ее заключается в том, чтобы отдавать и принимать. Наблюдатель, будто бы потерпев поражение от изливающейся и бьющей через край натуры Вагнера, сам приобщился к ее силе и таким способом словно усилил себя *перед ним через него же*, а ведь всякий, кто хорошенько заглянет в себя, поймет, что даже для наблюдения потребна некая таинственная враждебность, враждебность встречного взгляда. Если его искусство позволяет нам пережить все то, что узнаёт душа, отправляющаяся в странствия, все то, к чему она приобщается в других душах и в их жребии, научаясь смотреть на мир глазами многих, то на основе такого отчуждения и отдаления мы становимся способны и видеть его самого, пережив его самого. Тогда мы совершенно определенно чувствуем: в Вагнере все зримое в мире хочет погрузиться и уйти глубоко в слышимое, ища свою потерянную душу; но точно так же в Вагнере все слышимое в мире хочет наружу и вверх, на свет дня, как явленное глазам, хочет словно обрести плоть. Его искусство всегда ведет его двойным путем, из мира как слышимой пьесы в загадочно родственный мир как видимую пьесу, и наоборот: он – и с ним вместе наблюдатель – постоянно принужден переводить зримую подвижную взволнованность назад, в душу и изначальную жизнь и, в свой черед, видеть сокровеннейшее творчество душев-

ных глубин как явление и одевать его в плоть видимости. Все это составляет характер *дифирамбического драматурга*, и во всей полноте своего понимания он заключает в себе одновременно актера, поэта и композитора: такое понимание с необходимостью следует из единственного совершенного проявления характера дифирамбического драматурга до Вагнера – Эсхила и его греческих товарищей по искусству. Если бы кто-то попытался вывести самые грандиозные творческие пути из внутренних затворов или пробелов, если, скажем, поэтическое творчество было для Гёте своего рода паллиативом его неудачи на поприще живописи, если о драмах Шиллера можно говорить как о метаморфозе способностей народного оратора, если сам Вагнер пытается объяснить себе любовь немцев к музыке среди прочего еще и тем, что они, лишенные того обольстительного двигателя, каким является врожденно-мелодический музыкальный слух, были вынуждены воспринимать музыку с тою же глубокой серьезностью, с какой их реформаторы восприняли христианство; если подобным же образом установить связь между творческим путем Вагнера и каким-нибудь внутренним затвором такого рода, то, наверное, можно предположить наличие в нем врожденного актерского дара, которому пришлось отказать себе в поисках наиболее удобного, наиболее тривиального пути, и он нашел себе выход из положения и свое спасение в вовлечении всех искусств в великое драматургическое откровение. Но тогда с равным успехом можно было бы сказать, что эта самовластная музыкальная натура, в отчаянии от необходимости обращаться к натурам полумузыкальным и немзыкальным, силою пробила себе путь к другим искусствам, дабы таким образом, наконец, сообщить себя со стократной ясностью и добиться понимания, самого широкого народного понимания. Как бы ни представлять себе творческий путь врожденного драматурга, он, достигнув зрелости и совершенства, являет собою творение без следа затворов и пробелов: это подлинно свободный художник, который живет мыслью во всех искусствах сразу, потому что просто не умеет иначе, посредник и примиритель двух мнимо разделенных сфер, восстановитель единства и цельности артистической творческой силы, которая не может быть ни раз-

гадана, ни разъяснена, а только проявлена на деле. А того, перед кем внезапно вершится это дело, оно подчиняет своей власти словно каким-то жутким, невероятно притягательным колдовством: и он сразу оказывается перед силой, сминающей сопротивление разума, мало того, убедительно показывающей, что все иное, среди чего человек жил до толе, неразумно и неясно, – вынесенные из себя наружу, мы плывем в загадочной огненной стихии, забыв о себе, не узнавая самого знакомого; у нас больше нет под рукой никакой меры, все установленное, все застывшее начинает двигаться, любая вещь сияет новыми красками, обращается к нам новыми письменами. Тут уж нужно быть Платоном, чтобы при таком смешении самовластного блаженства и страха все же найти в себе силы, как это делает он, и обратиться к драматургу: «Если муж, который вследствие своей мудрости может стать чем угодно и подражать всем вещам, придет в наше государство, то мы воздадим ему почести как чему-то священному и чудесному, умастим его голову благовониями и увенчаем шерстью, но постараемся упротить его отправиться в какое-нибудь другое государство». Пусть человек, живущий в Платоновом государстве, может и должен принуждать себя к чему-то подобному: а мы, все остальные, живущие далеко не в нем, но в совсем другом государстве, тоскуем и жаждем появления среди нас волшебника, хотя и страшимся его, – как раз для того, чтобы наше государство однажды явилось отвергнутым, а с ним вместе тлетворный разум и власть, которые оно собой воплощает. Такое состояние человечества, его общественной сферы, нравов, жизненного уклада, общего устройства, при котором оно могло бы обойтись без подражающего художника, возможно, не совсем несбыточно, но именно эта возможность относится к самым отчаянным, какие только бывают, и весит ровно столько же, сколько непомерный груз; вести об этом речь дозволено тому, кто мог бы, предвосхищая, зародить и прочувствовать наивысшее мгновение всего будущего, а потом, словно Фауст, должен был бы немедленно ослепнуть – и имел бы на это право: ведь у нас нет права даже на такую слепоту, тогда как Платон, к примеру, получил полное право быть слепым ко всему истинно эллинскому, бросив один-единственный взгляд на идеально-

эллинское. Нам, прочим, напротив, искусство нужно потому, что мы *прозрели как раз для реального*. и нужен нам как раз всеобъемлющий драматург, чтобы хотя бы на несколько часов избавить нас от этого ужасного напряжения, которое зрячий человек нынче ощущает между собой и взваленными на него задачами. Вместе с ним мы поднимаемся на самые высокие ступеньки ощущения, и нам мнится, будто лишь там мы снова оказываемся на вольном воздухе и в царстве свободы; оттуда, словно сквозь огромные миражи, мы видим себя и себе подобных, видим всю борьбу, победы и поражения как нечто возвышенное и многозначительное, мы получаем наслаждение от ритма страсти и от ее принесения в жертву, при каждом могучем шаге героя мы слышим глухой отзвук смерти и, сознавая ее близость, ощущаем наивысшую притягательность жизни. Так, преобразенные в трагических людей, мы в настроении странной умиротворенности возвращаемся к жизни – с новым ощущением уверенности, так, будто нашли путь из страшных опасностей, беспутств и экстазов назад, в родной мир границ, туда, где можно общаться рассудительно-добродушно и уж во всяком случае благороднее, чем прежде. Ведь все, что здесь предстает как злоба дня и нужда, как бег к цели, в сравнении с дорогой, которой, пускай лишь во сне, мы пробежали сами, оказывается странно похожим на разрозненные фрагменты всеобъемлющего переживания, осознаваемого нами с ужасом; мало того, мы будем в опасности и в искушении отнестись к жизни слишком легкомысленно именно потому, что поняли ее в искусстве с чрезмерной серьезностью (чтобы намекнуть на одну фразу Вагнера о своих жизненных перипетиях). Ведь если даже мы, только переживающие такое искусство дифирамбической драмы, но не творящие его, так и норовим счесть сновидение чуть ли не более реальным, чем сама жизнь, реальность, то как же должен расценивать этот контраст сам творец! Вот он стоит посреди всех громогласных и назойливых вызовов будней, нужд жизни, общества, государства – и кто же он тут? Вполне возможно, что он – единственный, кто не спит, единственный, кто настроен на подлинное и реальное посреди сбитых с толка, измученных сновидцев, посреди одних только грезящих, страдающих; иногда он даже, навер-

ное, чувствует, что оказался в лапах стойкой бессонницы, словно вынужден проводить свою столь бессонно освещенную и сознательную жизнь рядом с сомнамбулами, существами, которые всерьез заняты какими-то призрачными делами, и все, что для других просто буднично, ему кажется чем-то жутким, так что его подмывает побороть это свое ощущение озорной насмешкой. Но какое странное скрещивание испытывает такое чувство, когда к ясности его пробитого ознобом озорства присоединяется совсем другое побуждение, тоска высот по низинам, любовное томление по земле, по блаженству общности, – именно тогда, когда на память ему приходит все то, чего он, одинокий творец, лишен, и теперь, словно спустившийся на землю бог, должен немедленно «поднять пылающими руками к небесам» все слабое, человеческое, проигранное, дабы, наконец, снискать уже не поклонение, а любовь, и полностью освободиться от самого себя в любви! Но как раз предположенное здесь скрещивание и есть настоящее чудо, происходящее в душе дифирамбического драматурга: если уж его характер можно постичь где-нибудь еще и понятием, то лишь в этом самом месте. Ведь когда он испытывает напряжение в этом скрещении ощущений и соединяет в себе жуткие и озорные чувства странности и изумления по поводу мира со страстным желанием приблизиться к тому же самому миру с любовью, то это и есть творческие моменты его искусства. И какие бы взгляды он ни бросал тогда на землю, это всегда будут солнечные лучи, которые «выпивают воды», сбивают в клубок туманы, раздвигают грозовые облака. *Прозорливо-трезвый и в то же время любяще-самоотверженный*, падает его взгляд вниз, и все, что он теперь проясняет для себя этой удвоенной силой свечения своего взгляда, с ужасающей скоростью подгоняет природу к разрядке всех ее сил, к откровению самых сокровенных ее таинств: и все это благодаря *стыду*. Если сказать, что таким взглядом он застал природу врасплох, что увидел ее обнаженной, то это будет больше чем метафора: ведь тут она стыдливо хочет укрыться в своих противоположностях. Дотоле незримое, глубинное спасается в сфере зримого и становится явлением; что прежде было лишь зримым, прячется в темном море звука: *так природа, стремясь спрятаться, разоблачает суть*

своих противоположностей. В стремительно ритмичном и все же парящем танце, в экстатических жестах этот рожденный драматург говорит о том, что сейчас происходит в нем, что происходит в природе: дифирамб его душевных движений – это настолько же дрожь понимания, озорной взгляд насквозь, насколько и любовное приближение, ликующее отречение от себя. Слово в опьянении следует по руслу этого ритма; в сочетании со словом звучит мелодия; а мелодия, в свой черед, бросает искры дальше, в царство образов и понятий. Картина сновидения, похоже-непохожая на образ природы и ее жениха, витает все ближе, она спускается в человеческие фигуры, она разворачивается в вереницу всех героически-озорных стремлений, блаженного заката и угасания желаний: так возникает трагедия, так жизнь одаряется самой высокой своей мудростью, мудростью трагической идеи, так, наконец, появляется величайший волшебник и благодетель среди смертных – дифирамбический драматург. –

8

Подлинная жизнь Вагнера, то есть постепенное самораскрытие дифирамбического драматурга, была одновременно беспрестанной борьбой с собой – в той мере, в какой он был не только дифирамбическим драматургом: борьба с перечащим миром стала для него столь яростной и жуткой только потому, что он слышал, как этот «мир», эта соблазнительная врагиня, говорит его же устами, и потому что дал в себе приют властному демону переченья. Когда в нем сложилась *ведущая идея* его жизни – что через театр можно оказывать беспрецедентное воздействие, величайшее, на какое способно искусство вообще, – все его существо пришло в сильнейшее волнение. Это не принесло ему немедленного, ясного и яркого решения относительно своих дальнейших планов и действий; сперва идея явилась чуть ли не только в форме искушения, как выражение темной, ненасытно жаждущей *власти и блеска* личной воли. Воздействие, беспрецедентное воздействие – чем? на кого? – отныне это стало предметом неустанного вопрошания и поисков его ума и сердца.

Он хотел победить и завоевать, он, как доселе ни один другой художник, хотел по возможности одним ударом обрести то тираническое всемогущество, к которому его так необъяснимо влекло. Ревнивым, всматривающимся в глубину взглядом он оценивал все, что имело успех, а еще пристальнее он изучал тех, на кого надо было воздействовать. Колдовскими глазами драматурга, читающего в душах, как в раскрытой книге, он исследовал зрителя и слушателя, и хотя, разгадав их, он часто оказывался встревожен, все-таки тотчас принимал меры, чтобы покорить их. Эти меры имелись в его распоряжении; что сильно воздействовало на него, то он хотел, а также мог и сделать; в своих образцах он на каждой ступени разбирался ровно настолько, насколько мог создавать образцы и сам, и никогда не сомневался: он в состоянии сделать то, что ему запало в душу. Возможно, здесь он – натура еще более «презумпционная», чем Гёте, сказавший о себе: «Я всегда думал, что уже и так обладаю правами; если бы на меня надели корону, я подумал бы, что это только естественно». Мастерство Вагнера и его «вкус», равно как и его замысел, – всё это во все периоды было пригнано друг к другу так хорошо, как ключ пригнан к замку: все вместе оно *стало* великим и свободным – но тогда оно еще таким не было. Какое ему дело было до болезненных, но благородных и все-таки эгоистически-одиноких чувств, владевших тем или иным литературно и эстетически воспитанным другом искусства в стороне от большой толпы! Но самовластные бури в душах, порождаемые большой толпой на определенных подъемах драматического пения, внезапно охватывающее умы опьянение, насквозь честное и бескорыстное, – все это было отзвуком его собственного опыта и чувства, и тут уж его пронзала пылкая надежда на высочайшую власть и воздействие! Вот так он и понял *большую оперу* как свой инструмент, с помощью которого мог бы выразить свою ведущую идею; к ней его влекла страсть, на ее родину направлялся его взгляд. Долгий период его жизни, наполненный самыми отважными переменами в его планах, занятиях, местах пребывания, знакомствах, объясняется исключительно этой страстью и внешними препятствиями, которые выпадали на долю нуждающегося, мятущегося, страстно-наивному немецкому художнику. Как овла-

деть положением в этой сфере – тут лучше знал толк другой художник; и теперь, когда мало-помалу выяснилось, с помощью какой чрезвычайно поддельной паутины влияний всякого рода Мейербер сумел подготовить каждую из своих великих побед и одержать ее и с какой робостью подходили к вопросу о последовательности «эффектов» в самой опере, ясна и степень сконфуженной горечи, овладевшей Вагнером, когда ему открыли глаза на этот почти необходимый «художественный способ» добиться успеха у публики. Сомневаюсь, что в истории можно найти художника, который начинал со столь чудовищного заблуждения и столь безоглядно, доверчиво связывался с самой возмутительной трактовкой искусства: и все равно, способ, каким он это делал, был отмечен величием, а потому изумительной плодотворностью. Ведь именно охваченный отчаянием, которое было вызвано открывшимся ему заблуждением, он понял, что такое нынче успех, нынешняя публика и весь нынешний обман искусства. И когда он начал критически относиться к «эффекту», его охватила дрожь от предчувствий своего очищения. Он почувствовал себя так, будто отныне дух музыки обращается к нему с каким-то совершенно новым душевным очарованием. Как если бы, став на ноги после долгой болезни, он, больше не доверяя рукам и глазам, брел своей дорогой; тогда он пережил как некое чудесное открытие, что он еще и музыкант, еще и артист, мало того, что только теперь он ими и стал.

Каждая дальнейшая ступень в становлении Вагнера характеризуется тем, что две главные силы его существа смыкаются все теснее: их взаимные опасения ослабевают, высшее «я» отныне не просто добровольно служит самовластному земному брату, а *любит* его и чувствует себя обязанным ему служить. Самое нежное и чистое в конце концов, у предельной цели его становления, оказывается включенным в самое могущественное, необоримое влечение продолжает свой ход, как прежде, но другими дорогами, туда, где живет высшее «я»; а оно, в свой черед, нисходит к земле и во всем земном узнает свое подобие. Если бы можно было говорить о последней цели и результате этого развития на такой лад, не выходя за пределы понятного, то, наверное, следовало бы найти наглядное выражение, что-

бы обрисовать длительную промежуточную ступень в нем; но я сомневаюсь в первой возможности, а потому не рискну и на второе. Эта промежуточная ступень в отношении более ранней и более поздней определяется двумя выражениями: Вагнер становится *революционером общества*, Вагнер познает единственного художника, который был доселе, – *художественно творящий народ*. Ведущая идея, явившаяся перед ним после периода великого отчаяния и раскаяния в новом облике и более могущественной, чем когда-либо, подводила его к тому и другому. Воздействие, беспрецедентное воздействие через театр! – но на кого? Он содрогался от ужаса, вспоминая, на кого рассчитывал воздействовать прежде. Это переживание помогло ему понять постыдное положение, в котором находятся искусство и художник: общество бездушное или с очерствевшей душой, называющее себя добрым, но на самом деле скверное, числит искусство и художника в своей рабской свите, предназначенной для удовлетворения своих *мнимых потребностей*. Современное искусство – это предмет роскоши: он понял это так же, как и другое – что существование искусства целиком и полностью зависит от прав на него потребителей роскоши. Они, самым бессердечным и хитрым образом используя свою власть, сумели превратить немощных – народ – во все более раболепную, подлую и ненародную массу и сделать из нее современных «пролетариев» – но точно так же лишило народ того величайшего и чистейшего, что он породил для себя в условиях страшного принуждения и в чем, будучи подлинным и единственным художником, сердечно излил свою душу – его мифа, песни, танца, языковой фантазии, чтобы дистиллировать отсюда афродизиак от усталости и скуки своего существования, а именно современные искусства. Как возникло это общество, как из мнимо противостоящих сфер власти оно сумело всосать в себя новые силы, как, скажем, христианство, опустившееся до ханжества и полуправды, стало использоваться для защиты от народа, для укрепления общества и его собственности, и как наука и ученые уж очень покорно впряглись в это тягло, – все это Вагнер изучил на материале истории, чтобы в итоге своих размышлений взорваться от ярости и отвращения: он стал революционером из сострадания к народу. С той поры он

возлюбил его, он затосковал по нему, как тосковал по своему искусству, ибо, увы, лишь в нем, в исчезнувшем, уже едва осязаемом, хитро отстраненном народе он видел теперь единственного слушателя и зрителя, достойного властной силы своего творения, каким он видел его в мечтах, и желавшего дорости до него. И вот все его раздумья сосредоточились вокруг вопроса: как возникает народ? и как он возрождается к жизни?

Он неизменно находил лишь один ответ: если множество людей страдает от одной и той же нужды, как страдает от нее и он, то это народ, сказал он себе. А там, где одна нужда ведет к одному порыву и стремлению, нужно искать и один способ достижения цели, а в нем находить одно и то же счастье. И когда он оглядывался в поисках того, что больше всего утешило и ободрило бы в нужде его самого, что смягчило бы его бедственное положение, то с отрадной уверенностью понимал: таким утешением и ободрением могут быть только миф и музыка – миф, который был для него продуктом и языком народной нужды, и музыка, явление сходного, хотя и еще более загадочного происхождения. В этих двух стихиях он омывает и исцеляет свою душу, они нужны ему позарез: а отсюда он в состоянии сделать обратное заключение о том, насколько его собственная нужда родственна нужде народа в те времена, когда тот возник, и что в таком случае народ должен возникнуть вновь, когда появится *много Вагнеров*. Как же миф и музыка жили в нашем современном обществе – в той мере, в какой не пали его жертвой? Их уделом стал сходный жребий – в знак их таинственной взаимосвязи: миф был глубоко унижен и извращен, его заставили переродиться в «сказку», в дарующее шуточную отраду достояние детей и женщин обезображенного народа, миф целиком лишили его чудодейственной, серьезно-священной мужской природы; музыка сохранилась среди бедных и простых, среди одиноких, у немецких композиторов не получилось удачно встроиться в производство искусств как предмета роскоши, они и сами превратились в страшную, недоступную сказку, полную самых трогательных звуков и предзнаменований, в беспомощных просителей, во что-то целиком околдованное и нуждающееся в спасении. Здесь наш художник ясно расслышал приказ,

объявленный ему одному, – творчески вернуть мифу его мужскую природу и расколдовать музыку, заставить ее говорить: он почувствовал, что его силы враз оказались раскованы для создания драмы, что заложены основы для его власти над еще не открытой промежуточной областью между мифом и музыкой. Теперь он поставил перед людьми свое новое произведение искусства, в котором, как только умел, соединил все мощное, приводящее души в движение, вызывающее восторг, вместе со своим великим, болезненно западающим в душу *вопросом*: «Где же вы, страдающие и нуждающиеся так же, как я? Где то множество, которого я так страстно жду в качестве народа? Я узнал бы вас по тому, что вы делили бы со мной общее счастье, общее утешение: по вашей радости открылось бы мне и ваше страдание!» Так он вопрошал своим «Тангейзером», своим «Лоэнгрином», так он искал вокруг себе подобных; одинокий возглаждал множества.

Но что он пережил после? Никто не ответил ему, никто не понял вопроса. И не то чтобы вообще продолжала царить тишина, напротив, посыпались ответы на тысячи вопросов, которых он вовсе и не ставил, раздалось чирканье о новых произведениях искусства, словно они были созданы специально только для того, чтобы их испортили болтовней. Среди немцев разразилась настоящая эйфория бумагомарательства и болтовни, со всех сторон принялись мерить и ощупывать его творения, его личность – с тем дефицитом стыдливости, который свойствен немецким ученым не меньше, чем немецким газетчикам. Вагнер попытался было дать подсказки для понимания своего вопроса статьями: новая пуганица, новый звон в ушах – композитор, который пишет и мыслит, был тогда для всех каким-то абсурдом; тут поднялся крик: это теоретик, стремящийся перевернуть все искусство с помощью выдуманных понятий, побейте его камнями! – Вагнер был словно оглушен; его вопрос не был понят, его нужда не была пережита, его творение выглядело как сообщение глухим и слепым, его народ – подобным химере; он заколебался и пошатнулся. Его взору вдруг представилась возможность полного всеобщего ниспровержения, и он уже не ужаснулся перед этой возможностью: может быть, после переворота и опустошения возникнет новая надежда, а может быть, и нет – и уж во

всяком случае, такое ничто лучше, чем отвратительное нечто. Спустя недолгое время он становится политическим беглецом и оказывается на чужбине.

И лишь теперь, именно с этим ужасным поворотом его внешней и внутренней судьбы, в жизни великого человека начинается тот период, на который сияние высшего мастерства льется, словно отблеск текучего золота! Лишь теперь гений дифирамбической драматургии сбрасывает с себя последние покровы! Он уединяется, время перестает для него что-либо значить, он больше ни на что не надеется – поэтому его перспектива мира идет в глубину и на этот раз доходит до дна: там он видит, что страдание в природе самих вещей, и отныне, словно став более безличным, он более безропотно мирится и со своей долей страданий. Жажда величайшей власти, это наследие его прежних душевных состояний, полностью претворяется в художественное творчество; его искусство обращено только к себе самому, а не к публике или народу, как раньше, и он старается придать ему для такого самого могучего из всех диалогов величайшую ясность и добротность. С произведением искусства предшествующего периода дело еще обстоит иначе – даже там он делал расчет, правда, деликатный и облагороженный расчет на немедленный эффект: ведь в качестве вопроса мыслилось это самое произведение искусства, и оно должно было вызывать немедленный отклик, ответ; а уж как часто Вагнер стремился облегчить понимание тем, кому задавал свой вопрос, – вплоть до того, что, идя навстречу им с их неопытностью в ответах на вопросы, он приравнивался к более старым формам и выразительным средствам искусства; там, где ему приходилось опасаться, что его исконный язык окажется неубедительным и его, Вагнера, не поймут, он пытался уговаривать и оповещать о своем вопросе на языке наполовину чуждом, но более знакомом слушателям. Теперь не оставалось ничего, что могло бы диктовать ему такой расчет, теперь он хотел только одного: объяснить с самим собой, мыслить о сущности мира событиями, философствовать звуками; остаток того, что было в нем *умышленного*, ориентирован на *понимание* последних вещей. Кто достоин знать о том, что тогда в нем свершалось, о чем он беседовал с собой в священнейшем

мраке своей души, а достойны этого немногие, – тот да услышит, увидит и переживет «Тристана и Изольду», настоящий *opus metaphysicum* всяческого искусства, творение, на котором покоится угасающий взор умирающего, со всей его ненасытной сладчайшею тоской по тайнствам ночи и смерти, далеко в стороне от жизни, злой, обманчивой и разлучающей, резко обдающей ужасающим, призрачным утренним светом: при этом драматическое действие отличается самой суровой строгостью формы, простое величие которой захватывает душу и которая лишь таким образом соответствует своему предмету – тайне того, как можно умереть заживо, тайне единства в двойственности. Но есть нечто еще более чудесное, чем это творение: сам художник, сумевший после него за короткий срок создать картину мира всех цветов радуги – «Нюрнбергских мейстерзингеров», мало того, художник, в обоих этих творениях словно отдохнувший и освежившийся, чтобы, поспешая в пору, довести до завершения четырехчастную циклопическую постройку, задуманную и начатую еще до них, свои помыслы и творческие порывы, владевшие им на протяжении двадцати лет, свое байрейтское произведение искусства – «Кольцо нибелунга»! Если кому-то покажется странным соседство «Тристана» и «Мейстерзингеров», это значит, что в одном важном пункте он не понял жизни и характера всех подлинно великих немцев: он не знает, на какой почве только и могла вырасти та истинно и исключительно *немецкая неомраченность* Лютера, Бетховена и Вагнера, которая совершенно недоступна пониманию других народов, да, кажется, пропала и у самих нынешних немцев, – на почве сияющей золотом, неудержимо притягательной смеси простодушия, ясно-видящей любви, созерцательности и плутовства, какую Вагнер как драгоценнейший напиток налил всем тем, кто перенес от своей жизни сильные страдания и теперь снова обращает к ней лицо как бы с улыбкой выздоравливающего. И когда он сам поглядел на мир более дружелюбно, когда бешенство и отвращение стали овладевать им реже, когда он начал скорее отказываться от властной силы, полный печали и любви, чем в ужасе отшатываться от нее, когда он в тишине принялся двигать вперед свое величайшее творение и писать партитуру за партитурой, случилось то, что

заставило его прислушаться: пришли друзья, чтобы возвестить ему о некоем подземном движении умов – то был еще отнюдь не пришедший в движение и возвестивший о себе таким образом «народ», но все же, возможно, зародыш и первый исток жизни подлинно человеческого общества, которое окончательно сложится в далеком будущем. Главным же образом то было лишь ручательством в том, что его великое творение некогда может попасть в руки и под защиту надежных людей, которые охраняли бы – и были бы достойны охранять – этот самый великолепный завет для потомков; полуденные краски его жизни стали более сияющими и теплыми в любви друзей; теперь он уже не один лелеял свою благороднейшую заботу – довести до завершения свое творение как бы еще до наступления вечера и найти для него убежище. И тут произошло событие, которое он мог истолковать для себя только символически, событие, ставшее для него новой отрадой, счастливым предзнаменованием. Его взор приковала к себе великая война немцев, тех самых немцев, которых он знал столь глубоко выродившимися, изменившимися высокому немецкому жизнеощущению, с глубочайшим пониманием изученному и познанному им на своем примере и на историческом примере других великих немцев, – и он увидел, что эти немцы в совершенно чудовищной ситуации продемонстрировали две подлинные добродетели: простодушную храбрость и присутствие духа. Тогда он с самым искренним блаженством начал верить, что он сам, возможно, – не последний немец в истории и что некогда его творению будет помогать еще одна властная сила – самоотверженная, хотя и незначительная энергия немногих друзей, в течение того долгого срока, когда ему придется поджидать предназначенного для него будущего в статусе произведения искусства этого будущего. Возможно, эта вера недолго могла защищаться от сомнения, по мере того, как он нарочно пытался вызывать в себе немедленные надежды: достаточно было, что он ощутил мощный стимул помнить о своем еще не выполненном высоком *долге*.

Его творение не было бы закончено, не было бы доведено до полного завершения, если бы он оставил его потомкам лишь в виде молчащей партитуры: и ему пришлось публично показать и разобрать самое потаенное, самое со-

кровенное – новый стиль исполнения и изображения, дабы дать пример, какой мог дать никто другой, и таким образом заложить основы *стилистической традиции*, написанной не знаками на бумаге, а воздействиями на человеческие души. Это стало его важнейшим долгом, и в тем большей степени, что другие его произведения, как раз в отношении стиля изложения, постигла между тем самая немилосердная и нелепая судьба: они были прославлены, ими восхищались – но их исковеркали, и никто, кажется, этим не возмутился. Ведь как ни странно, но это факт: в то время как он, самым прощательным образом оценивая современников, все основательнее отказывался от успеха у них и отрекался от мысли о власти, «успех» и «власть» к нему приходили; по крайней мере, все ему об этом заявляли. Он очень решительно все снова изобличал совершенно превратный, даже постыдный для него характер таких «успехов», – ничего не помогало; публика была так мало приучена точно распознавать художника по видам его воздействий, что толком не поверила даже самым торжественным его протестам. После того, как ему открылась взаимосвязь между нашим нынешним театром, театральным успехом и характером нынешнего человека, в душе своей он распрощался с этим театром; ему уже не было дела до эстетического энтузиазма и ликования возбужденных масс, мало того, он поневоле приходил в ярость, видя, как его искусство так безразлично поглощалось зевавшей глоткой ненасытной скуки и жаждой развлечений. Насколько плоским и бездумным будет здесь любое воздействие, насколько дело здесь в действительности сводится больше к наполнению бездонной бочки, чем к насыщению голодающего, ему стало ясно главным образом из наблюдения над одним регулярным явлением: даже постановщики и исполнители везде безропотно воспринимали его искусство, как и всякую другую сценическую музыку, в соответствии с отвратительной книгой рецептов оперного стиля и даже – благодаря образованным капельмейстерам – обстругивали и обрубали для себя его произведения до оперы, а певцы думали, что к ним можно подходить лишь по тщательном лишении себя духа; но уж когда возникало желание сделать все как следует, то неуклюже и с жеманной стеснительностью приступали к освоению вагнеровских предпи-

саний, примерно так, как если бы ночное скопление народа на нюрнбергских улицах, предписанное Вагнером во втором акте «Мейстерзингеров», задумали изображать, выводя на сцену одного балетного танцора, делающего неестественные па: и при всем при том, казалось, свято верили, будто действуют без всяких коварных задних мыслей. Самоотверженные попытки Вагнера делом и примером указать хотя бы только на простую корректность и полноту постановки и научить отдельных певцов совершенно новому исполнительскому стилю все снова полностью затягивались тиной царящего всюду бездумья и рутины; к тому же эти попытки заставляли его постоянно заниматься как раз тем театром, самая суть которого ему стала отвратительна. Впрочем, и сам Гёте потерял всякую охоту ходить на свою «Ифигению»: «Я ужасно страдаю, – объяснил он, – когда мне приходится отбиваться от этих призраков, которые являются не так, как надо». Одновременно «успех» в этом набившем ему оскомину театре все возрастал; наконец, дело дошло до того, что именно большие театры стали жить чуть ли не преимущественно на обильные доходы, которые получали от порчи вагнеровского искусства как искусства оперного. Путаница в голове по поводу этого растущего пристрастия театральной публики охватила даже некоторых друзей Вагнера: ему, великому страдальцу, пришлось вытерпеть много горького, наблюдая опьянение своих друзей от «успехов» и «побед», когда его одиноко парящая над всем идея была поражена в самую свою сердцевину и отвергнута. Так и казалось, что какой-то во многом серьезный и тяжеловесный народ старается, чтобы его ужасающее легкомыслие не зачало в отношении к своему самому серьезному художнику, и что именно поэтому на нем, на художнике, нужно было выместить всю пошлость, тупость, неуклюжесть и озлобленность в немецком характере. – И вот, когда во время немецкой войны, казалось, возобладало более возвышенное, свободное направление умов, Вагнер вспомнил свой долг верности, чтобы по крайней мере спасти свое величайшее творение от этих превратных успехов и поруганий и настроить его в соответствии со своим исконным ритмом, в качестве примера на веки вечные: так он открыл *идею Байрейта*. Итогом названного направления умов он

надеялся увидеть возросшее повышенное чувство долга и у тех, кому хотел вверить свое ценнейшее достояние: на почве такой обоюдности долга выросло событие, которое, подобно неожиданному лучу солнца, осветило последние, ближайшие к нам годы. Сотворенное мыслью на благо далекого, лишь возможного, но непредсказуемого будущего, для настоящего и для людей, ограниченных настоящим, оно – едва ли нечто большее, чем загадка или мерзость, для многих имеющих право соучаствовать в нем – предвкушение, высочайшего уровня набросок будущей жизни, благодаря которому они чувствуют себя осчастливленными, приносящими счастье и плодоносящими далеко за пределами своего времени, для самого же Вагнера – угнетенность от трудов, забот, раздумий, скорбей, всегда свежее неистовство враждебных элементов, но все это перекрыто лучами звезды, имя которой – *бескорыстная верность*, и в этом свете оно преобразуется в несказуемое блаженство!

Вряд ли стоит специально и оговаривать: на этой жизни лежит печать трагизма. И всякий, кто в состоянии ощутить это собственной душой, всякий, кому не вовсе незнакомы неизбежность трагической иллюзии о цели жизни, нарушение и крушение замыслов, отречение и очищение любовью, должен почувствовать упоительное возвращение памятью к собственному героическому существованию великого человека в том, что Вагнер сейчас показывает нам своим произведением искусства. Из дальней дали на нас повеет ощущением, будто Зигфрид ведет рассказ о своих подвигах: в блаженнейшем воспоминании вдруг шевельнется глубокая скорбь позднего лета, и вся природа стихает в золотом свете вечера.

9

Размышлять о том, *кто такой Вагнер как художник*, и, наблюдая, проследивать драму до конца освобожденного мастерства и права творить: вот что станет необходимо для исцеления и восстановления сил всякому, кто мыслил и перестрадал в себе, *как сложился Вагнер-человек*. Если искусство – вообще только способность сообщать другим то, что ты пережил

сам, если всякое произведение искусства, не умеющее доходчиво истолковать себя, несостоятельно, тогда величие Вагнера-художника должно заключаться именно в той демонической сообщаемости его природы, что словно вещает о себе на всех языках и с величайшей ясностью раскрывает внутреннее, глубоко индивидуальное переживание; его появление в истории искусств подобно извержению вулкана всей совокупной мощи искусства, какой обладает сама природа, когда человечество уже приучило себя к виду обособленных искусств как к правилу. Поэтому не поймешь, какое имя ему дать – называть ли его поэтом, или сценическим художником, или композитором, беря каждое из этих слов в необычайно расширительном смысле, или же надо бы придумать для него первого какое-нибудь новое слово.

Поэтическое начало в Вагнере проявляется в том, что он мыслит не понятиями, а событиями, которые можно увидеть и пережить, иными словами, он мыслит на мифический лад, как всегда мыслил народ. В основе мифа лежит не идея, как ошибочно полагают чада неестественно-манерной культуры, – нет, он сам есть мышление; он дает представление о мире, но делает это, показывая вереницу событий, поступков и страданий. «Кольцо нибелунга» – это необъятная система мышления без понятийной формы мышления. Возможно, какой-нибудь философ и смог бы поставить рядом с ним нечто вполне соответствующее, но совершенно лишенное картин и поступков и обращающееся к нам одними понятиями. Тогда оказалось бы, что одно и то же представлено в двух отдельных сферах: один раз для народа и один – для его противоположности, теоретического человека. Стало быть, Вагнер обращается не к этому последнему; ведь теоретический человек в подлинной поэзии, то есть мифе, понимает ровно столько же, сколько глухой в музыке, иначе говоря, оба видят какое-то движение, которое кажется им бессмыслицей. Из одной такой отдельной сферы невозможно заглянуть в другую: покуда ты под властью поэта, ты мыслишь вместе с ним, будто ты – существо, умеющее только чувствовать, видеть и слышать; выводы, которые тут делают, суть взаимосвязи между зримыми событиями, и, значит, это не логические, а фактические причинные последовательности.

Если герои и боги таких мифологических драм, какие сочиняет Вагнер, обязаны ясно выражать себя и в словах, то ближайшая опасность будет заключаться в том, что этот *язык слов* пробудит в нас теоретического человека и тем самым перенесет нас в некую иную, немифическую сферу: и тогда посредством слова мы в конце концов отнюдь не станем лучше понимать, что произошло на наших глазах, а не поймем вообще ничего. Поэтому Вагнер загнал язык назад, в некое исходное состояние, где тот еще почти ничего не смыслит в понятиях, где тот еще и сам есть поэзия, образ и чувство; бесстрашие, с каким Вагнер подошел к этой очень пугающей задаче, показывает, как властно вел его поэтический дух, его, которому приходилось идти следом, куда бы ни держал свой путь его призрачный вожатый. Надо было, чтобы каждое слово этих драм пелось, и исходить они должны были из уст богов и героев: таково было сверхобычное требование, которое Вагнер поставил перед своей языковой фантазией. Любой другой тут, должно быть, пал бы духом; ведь язык наш кажется чуть ли не слишком старым и дряблым, чтобы требовать от него того, чего требовал Вагнер, – и все-таки его удар по скалам исторг из них обильный родник. Вагнер, именно потому, что любил этот язык больше и большего от него требовал, и страдал от его вырождения и истощения больше, чем другие немцы, – страдал от многообразных изъянов и искажений форм, от неповоротливых частиц наших сложноподчиненных предложений, от не дающихся пению вспомогательных глаголов: а ведь все это вещи, вошедшие в язык через грехи и моральные падения. Зато он с глубокой гордостью ощутил еще не исчезнувшие и по сей день самобытность и неисчерпаемость этого языка, певучую силу его корней, в которых он, в противоположность крайне производным, неестественно-риторическим языкам романской группы, почувствовал чудесную склонность и приуготовление к музыке, к подлинной музыке. Поэзия Вагнера дарит немцам наслаждение, в общении с ним они обретают сердечность и искренность, и ни один немец, за исключением Гёте, не дает так пережить свои чувства другим. Осязаемость выражения, отважная сжатость, властная сила и ритмическое разнообразие, необычное богатство сильных и значимых слов, упрощение

синтаксиса, чуть ли не уникальная изобретательность в языке волнующегося чувства и предчувствия, порой совершенно чисто бьющая ключом народность и качество крылатого слова – можно перечислять подобные свойства и дальше, но в тени неизменно останутся еще более значительные и достойные изумления. Тот, кто прочтет одну за другой две таких драмы, как «Тристан» и «Мейстерзингеры», почувствует такое же изумление и сомнение в отношении слов, что и в отношении музыки: неужто оказалось возможным творчески повелевать двум мирам, столь же различным по форме, краскам, структуре, как и по душе! Это и есть самое мощное в вагнеровском даровании, нечто такое, что дается лишь великому мастеру: для каждого произведения творить новый язык и наделять новую внутреннюю жизнь новой же плотью и новым звучанием. Там, где проявляется такая наиредчайшая мощь, всякий упрек, относящийся к отдельным шалостям и странностям или к нередко встречающимся случаям непрозрачности оборотов и неясности мысли, всегда будет мелочным и неконструктивным. Да и, помимо прочего, для тех, кто высказывал такие упреки громче всех, предосудительным и неслыханным был, в сущности, не столько язык, сколько душа, то есть общая манера страдать и ощущать. Подождем, откуда эти люди сами обретут какую-то иную душу, – тогда они и заговорят на каком-то ином языке: тогда-то, как мне кажется, и с немецким языком в целом дело будет обстоять лучше, чем нынче.

Но прежде всего любой, кто размышляет о Вагнер-поэте и ваятеле языка, не должен забывать, что ни одна из вагнеровских драм не предназначена исключительно для чтения и, стало быть, не может быть обременена требованиями, которые предъявляются к чисто стихотворной драме. Последняя стремится воздействовать на душу посредством одних понятий и слов; эта цель вводит ее в сферу компетенции риторики. Но в жизни страсть редко бывает красноречивой: в стихотворной же драме она должна быть именно такой, чтобы ее вообще как-нибудь поняли. Но если язык народа уже находится в состоянии упадка и изношенности, то драматург-стихотворец оказывается в искушении придавать языку необычную окраску и новые формы; он стремится поднять язык, чтобы тот снова позволил зазвучать

чать приподнятому чувству, и тут он подвергается опасности, что его не поймут вообще. Равным образом возвышенными изречениями и выдумками он пытается придать страсти какой-то накал, а из-за этого подвергается, в свой черед, другой опасности – казаться фальшивым и вымученным. Ведь действительная страсть в жизни не изъясняется сентенциями, а выдуманная поэтами с легкостью возбуждает недоверие в отношении своей честности, когда принципиально отличается от этой действительности. Вагнер же, первый, кто распознал внутренние изъязны стихотворной драмы, дает каждому драматическому событию тройное разъяснение – в слове, жестах и музыке; тут музыка прямо переносит глубинные внутренние движения действующих лиц в души слушателей, которым теперь впервые открывается внешний вид внутренних движений в жестах этих персонажей, а в тексте – еще и их второй, куда менее проявленный облик, переведенный на язык осознанных желаний. Все эти воздействия происходят одновременно, ничуть не мешая друг другу, подталкивая того, перед кем разыгрывается такая драма, к совершенно новому пониманию и сопереживанию, так, будто его чувства одним махом оказались одухотворены, а его дух – полон чувства, и будто все, что просится из души человеческой наружу и жаждет быть познанным, теперь свободно и блаженно ликует в познании. Каждое событие вагнеровской драмы доходит до зрителя с величайшей ясностью, и притом пронизанное изнутри светом и жаром музыки, а потому драматург-композитор мог обойтись без всех тех средств, какие необходимы драматургу-стихотворцу, чтобы придать событиям своей драмы теплоту и светимость. Все хозяйство драмы получило право на большую простоту, а ритмическое чувство архитектора, в свою очередь, отважилось проявить себя в монументальных общих пропорциях здания; ведь теперь уже не было никаких причин преднамеренно усложнять и создавать сбивающую с толка многоликость архитектурного стиля, посредством чего драматург-поэт, радея о своем творении, стремится вызвать чувство удивления и напряженного интереса, чтобы затем усилить его до чувства благодарного восхищения. Впечатления идеализирующей дали и высоты нельзя было добиться только искусными приема-

ми. Язык отступил из риторической шири в сжатость и силу эмоциональной речи; и хотя изображающий художник говорил о том, что делал и ощущал в сценическом действии, гораздо меньше, чем прежде, но внутренние события, доколе удерживавшиеся страхом драматурга-поэта перед мнимо недраматическим началом вдали от сцены, теперь вынуждали слушателя страстно сопереживать, в то время как сопровождающий язык жестов нужно было пускать в ход лишь в виде тончайшей модуляции. Да и вообще, пропетая страсть занимает несколько больше времени, нежели произнесенная; музыка как бы растягивает ощущение: отсюда в общем и целом следует, что если изображающий художник – одновременно и певец, то ему приходится преодолевать чрезмерную непластичную возбужденность движения, от которой страдает сценическая стихотворная драма. Он ощущает тягу к облагораживанию жестикуляции, и тем сильнее, что музыка погрузила его ощущение в купель какого-то более чистого эфира и тем произвольно приблизила к красоте.

Сверхобычные задачи, поставленные Вагнером перед актерами и певцами, на всю жизнь разожгли среди них дух соперничества, а в результате образ вагнеровского героя воплотился в самой телесной зримости и завершенности: ведь эта завершенная телесность уже заложена в музыке драмы. Следуя за этим вожатым, глаза художника-пластика узрят, наконец, чудеса нового сценического мира, которые до него первым увидел лишь создатель таких произведений, как «Кольцо нибелунга»: он – *сценический художник* высшего типа, прокладывающий, как и Эсхил, пути для грядущего искусства. И разве великие дарования не будут пробуждены уже одной только ревностью, когда пластическое искусство станет сравнивать свое воздействие с воздействием такой музыки, какова вагнеровская, излучающая чистейшее, лучезарнейшее блаженство, так что ее слушатель почувствует себя так, словно почти вся прежняя музыка говорила на языке, лишенном глубины, стесненном, несвободном, словно прежде с ее помощью стремились разыгрывать шутки – перед теми, что не были достойны серьезности, или словно с ее помощью нужно было поучать и давать уроки – тем, что не были достойны даже шуток? Такое блаженство проникает в нашу душу из этой, прежней, музыки лишь на крат-

кие часы, а в музыке Вагнера мы ощущаем его всегда: кажется, что ею овладевают редкие мгновения забывчивости, и тогда она говорит лишь с собою, направляя взгляд ввысь, словно Цецилия у Рафаэля, и прочь от слушателей, требующих от нее развлечения, увеселения или учености.

О Вагнере как *композиторе* в целом можно сказать: он дал язык всему тому в природе, что доселе не желало говорить – он не верит в то, что на свете должно существовать нечто немое. Он погружается и в утренние зори, лес, туманы, пропасти, горные вершины, трепет ночи, лунный блеск – и замечает их тайную страсть: они тоже хотят звучать. Если философ говорит, что это – единая воля, жаждущая существования в живой и неживой природе, то композитор добавляет: и эта воля на всех уровнях хочет обрести звучащее существование.

До Вагнера музыка жила в тесных границах; она соотносила себя с неизменными человеческими состояниями, с тем, что греки называли этосом, и лишь у Бетховена начала обретать язык пафоса, страстного желания, драматических событий, разыгрывающихся в глубинах души. Прежде какому-то настроению, сдержанности или веселья, благоговения или покаяния, нужно было обнаруживать себя через звуки, и посредством известной явной однородности формы, а также длительного выдерживания этой однородности, слушателя стремились принудить к истолкованию такой музыки, а в конце концов и привести в такое же настроенное. Для каждой такой картины настроения и душевного состояния требовалась своя, отдельная форма; иные стали в них рутинными благодаря конвенции. Длительность произведения была делом предусмотрительности композитора, который, конечно, стремился привести слушателя в определенное настроение, но вовсе не хотел заставить его скучать из-за ее чрезмерности. Следующий шаг был сделан, когда картины контрастирующих настроений стали перемежать, открыв всю прелесть контраста, а еще один – когда в одну и ту же пьесу начали вводить противоположность этоса, к примеру, через антагонизм мужской и женской тем. Все это – еще сырые и самые первые ступени музыки. Боязнь страсти диктует одни законы, боязнь скуки – другие; все приливы и эксцессы чувства ощущались как «неэтичные». Но вот,

наконец, искусство этоса, уже устав изображать все одни и те же привычные состояния и настроения, оказалось исчерпанным, несмотря на изумительнейшую изобретательность своих мастеров. Бетховен первым научил музыку новому языку, дотоле запретному языку страсти: но поскольку его искусство выросло на почве законов и конвенций искусства этоса и как бы поневоле оправдывалось перед ним, то его становлению как художника была свойственна своеобразная затрудненность и невнятность. Внутридушевное драматическое событие – ведь всякой страсти присущ драматический ход – стремилось пробиться к новой форме, но традиционная схема музыки настроения противилась этому и чуть ли не с высоконравственной миной предостерегала от распространения безнравственности. Иногда так и кажется, что Бетховен поставил перед собой противоречивую задачу – выразить пафос средствами этоса. Однако эта мысль не относится к самым великим и самым поздним произведениям Бетховена. Чтобы изобразить великую парящую арку страсти, он нашел по-настоящему новое средство: обособил отдельные пункты ее траектории и обозначил их с величайшей определенностью, чтобы потом через слушателя дать *угадать* по ним всю линию. Эта новая форма, если смотреть на нее чисто внешне, вела себя, как сочетание нескольких музыкальных пьес, каждая из которых изображала будто бы какое-то неизменное состояние, а на самом деле – одно мгновение драматического хода страсти. Слушателю могло казаться, что он слышит старую музыку настроения, вот только соотношение отдельных частей сделалось непостижимым для него и не давалось толкованию по канону контраста. Даже у композиторов выработалось пренебрежение к требованию художественной архитектурной целостности; последовательность частей в их произведениях стала произвольной. Находка большой формы для страсти из-за превратного понимания привела назад, к обособленным частям с произвольным содержанием, и всякое напряжение между частями пьесы исчезло. Поэтому симфония после Бетховена приобрела какой-то причудливо-невнятный вид, особенно когда все еще пытается прояснить отдельные вещи на языке бетховенского пафоса. Средства не соответствуют замыслу, а замысел в целом во-

обще остается неясен слушателю, потому что никогда не был ясным уже в голове автора. Но именно требование полной определенности содержания и полной ясности его выражения становится тем более неперемнным, чем выше, сложнее и взыскательнее жанр искусства.

Поэтому все усилия Вагнера пошли на то, чтобы найти всяческие средства, обеспечивающие *внятность*; а для этого ему было необходимо в первую очередь избавиться от всех предубеждений и претензий, свойственных старой музыке душевных состояний, и вложить в уста своей музыке, звучащему процессу чувства и страсти, полностью однозначную речь. Если мы посмотрим на то, чего он достиг, то обнаружим: в области музыки он совершил примерно то же, что в области ваяния – изобретатель свободно стоящей группы. Вся прежняя музыка в сравнении с вагнеровской кажется деревянной или оробевшей, так, словно ее нельзя осмотреть со всех сторон и ей поэтому стыдно. Вагнер овладевает каждой ступенью и каждым нюансом чувства с величайшей уверенностью и определенностью; он берет в руки самые тонкие, странные и необузданные движения души, не боясь их упустить, и держит их как нечто затвердевшее, устоявшееся, хотя всякий другой увидел бы в них, должно быть, бабочку, к которой страшно даже прикоснуться. Его музыка никогда не бывает неопределенной, влекомой настроением; у всего, о чем она говорит, будь то человек или природа, есть свой строго индивидуализированный пафос; буря и пламя обретают у него принуждающую властную силу личной воли. Над всеми звучащими индивидами и борьбой их страстей, над всем водоворотом антагонизмов с величайшей вдумчивостью парит всеильный симфонический разум, постоянно рождающий мир из войны: музыка Вагнера как целое есть отражение мира, как его понимал великий эфесский философ, то есть как гармонии, порождаемой битвой, как единства справедливости и вражды. Я изумляюсь способности вычислить великую линию общей страсти из многочисленных страстей, разбегающихся по разным направлениям: что это вообще возможно, несомненно явствует, по-моему, из каждого отдельного акта любой вагнеровской драмы, параллельно повествующего отдельные истории различных персонажей и их об-

щую историю. Мы уже с самого начала чувствуем, что перед нами отдельные сшибающиеся течения, но все они подчиняются единому потоку, мощно прокладывающему себе путь в одном направлении: сначала этот поток течет беспокойно, через скрытые на дне скалы, и порою кажется разорванным, стремящимся растечься в разных направлениях. Мало-помалу мы замечаем, что внутреннее общее движение стало более могучим, захватывающим; судорожное беспокойство превратилось в покой широкого устрашающего движения к какой-то еще неведомой цели; и внезапно, в завершение всего, поток во всей своей шири свергается в глубины, демонически наслаждаясь бездной и грохотом волн. Вагнер больше всего бывает Вагнером, когда трудности приумножаются и он с наслаждением законодателя может распоряжаться всем с невероятным размахом. Обуздать простыми ритмами неистовые, схлестывающиеся массы, провести единую волю через запутанное разнообразие притязаний и вожелений – вот задачи, для выполнения которых он чувствует себя рожденным, в которых чувствует себя свободным. При этом он никогда не сбивается с дыхания, никогда не достигает своей цели запыхавшимся. Он всегда так же неустанно стремился возлагать на себя самые трудные законы, как другие – облегчить себе бремя; жизнь и искусство угнетают его, если он не может играючи управляться с их самыми сложными проблемами. Стоит поразмыслить хотя бы о соотношении ариозного пения с мелодией речитатива – о том, что он обращается с высотой, силой и темпом человеческого голоса, говорящего со страстью, как с природным прообразом, который он должен преобразовать в искусство; стоит поразмыслить, в свою очередь, о включении такой поющей страсти в целостную симфоническую связь музыки, чтобы познакомиться с чудом преодоленных трудностей; при этом его изобретательность в большом и в малом, всеприсутствие его духа и прилежания – такого рода, что при виде вагнеровской партитуры так и хочется думать, будто ему вообще не пришлось проделывать тяжелую работу и прилагать усилия. Кажется, будто и в отношении тягостного труда искусства он мог бы сказать, что подлинная доблесть драматурга заключается в отказе от себя, но он, вероятно, возразил бы: есть лишь

один тягостный труд – труд того, кто еще не стал свободным; доблесть же и добротность совсем не трудны.

Если судить о Вагнере как о художнике в целом, то видно, что есть в нем, чтобы упомянуть о хорошо известном типе людей, что-то от Демосфена: устрашающе серьезный подход к делу и властная сила руки, которой он всякий раз схватывает самую суть дела; он мгновенно сжимает его рукой – и оно застывает, будто отлитое из металла. Как и тот, он скрывает свое искусство или заставляет о нем забыть, принуждая думать о существе дела; и все же он, подобно Демосфену, – крайнее и высочайшее явление, составляющее фон для целого ряда мощных художественных умов, а, значит, и скрывать ему приходится больше, чем наиболее видным представителям этого ряда; его искусство воздействует, словно природа, словно восстановленная, вновь обретенная природа. В нем нет ничего показного, что было присуще всем предшествующим композиторам, которые при случае превращали свое искусство в игру, выставляя свое мастерство напоказ. Воспринимая вагнеровское произведение искусства, мы не думаем ни об интересном, ни о восхитительном, ни о самом Вагнере, ни об искусстве вообще: мы только ощущаем *необходимое*. Какой сильной и неустанной волей, какой способностью преодолевать себя должен был обладать художник во время своего становления, чтобы, наконец, в зрелые годы делать то, что необходимо, в каждое мгновение творчества и с радостной свободой – этого никто и никогда не сможет определить со всей точностью: достаточно будет, если мы на основании отдельных мест почувствуем, как его музыка с некоторой свирепой решимостью подчиняется ходу драмы, неумолимому, как судьба, в то время как пламенный дух этого искусства жаждет однажды побродить по вольному чистому полю без всякой узды.

Художник, обладающий такой властью над собой, сам того не желая, подчиняет себе всех других художников. А подчинившиеся, его друзья и последователи, в свой черед, не становятся для него опасностью, обузой: в то время как ха-

рактеры более мелкие, желая найти в друзьях опору, обычно теряют из-за них свою свободу. В высшей степени по-разному, как Вагнер всю свою жизнь избегал создавать какую бы то ни было партию, но как позади каждой фазы его искусства смыкался круг приверженцев, и словно нарочно для того, чтобы удержать его на этой фазе. Он же всегда проходил сквозь них, не давая себя связать; да и путь его был слишком долгим, чтобы кто-нибудь мог с самого начала запросто идти по нему вместе с ним: к тому же путь этот был столь необычен и крут, что в один прекрасный момент даже у самого преданного спутника перехватывало дыханье. Почти во все эпохи жизни Вагнера его друзьям так и хотелось сделать из него догму; того же хотели, хотя и по другим причинам, его враги. Будь чистота его художнического характера хоть на одну степень меньшей, он очень рано мог бы стать несомненным властителем современных порядков в искусстве и музыке – правда, теперь он, наконец, им и стал, но в куда более возвышенном смысле: все, что ни происходит в любой области искусства, поневоле чувствует себя стоящим перед судом его искусства и художнического характера. Он подмял под себя и самых строптивых: не осталось ни одного одаренного композитора, который в душе не слушался бы его и не находил бы его более достойным слуха, чем себя самого и всей остальной музыки вместе взятой. Некоторые композиторы, во что бы то ни стало стремящиеся что-то значить, прямо-таки борются с этой внутренней, подавляющей их притягательностью, с боязливым рвением приковывают себя к кругу старых мастеров и предпочитают искать свою «самостоятельность» в опоре на Шуберта или Генделя, чем на Вагнера. Тщетно! Борясь со своим лучшим «я», они сами как художники становятся более незначительными, мелкими; они портят свой характер, потому что им приходится терпеть скверных союзников и друзей: а после принесения всех этих жертв с ними все-таки, пускай даже во сне, случается так, что их слух оказывается настроенным на Вагнера. Такие противники достойны сожаления: они боятся многое потерять, когда теряют себя, и в этом заблуждаются.

А Вагнеру явно все равно, сочиняют ли отныне композиторы на вагнеровский лад и сочиняют ли они вообще;

мало того, он изо всех сил старается разрушить злосчастную веру в то, что теперь уже нужна некая вагнеровская композиторская школа. Насколько хватает его непосредственного влияния на композиторов, он пытается наставлять их в искусстве большой сценической постановки; кажется, для него в развитии искусства настал тот момент, когда добрая воля сделаться порядочным мастером изображения и исполнения куда более достойна уважения, нежели страстная жажда любой ценой «творить» самому. Ведь такое творчество на достигнутой сейчас ступени искусства вызывает роковое следствие – опошление воздействия истинно великого, и происходит это опошление благодаря тому, что его как только могут тиражируют, а способы и приемы гения обесценивают будничным употреблением. Даже добротное в искусстве становится ненужным и вредным, если возникает из подражания лучшему. Цели и средства у Вагнера взаимосвязаны: чтобы это почувствовать, не нужно ничего, кроме художнической честности, а перенять у него средства и применить их для совсем других, более мелких целей, – это нечестность.

Так вот, если Вагнер отказывается увековечивать себя в толпе композиторов, сочиняющих на вагнеровский лад, то тем настоятельней выдвигает он перед всеми дарованиями новую задачу – вместе с ним открыть стилистические законы драматургической постановки. Им движет глубочайшая потребность заложить для своего искусства *традицию стиля*, благодаря которой его творение могло бы продолжать свою жизнь от эпохи к эпохе в неискаженном виде, покуда не достигнет того *будущего*, для коего и было предназначено своим творцом.

Вагнеру свойственно ненасытное влечение передавать другим все, что относится к такой закладке стиля и соответственно к долговечности своего искусства. Сделать свое творение, говоря словами Шопенгауэра, как священный вклад и подлинный плод своей жизни, собственностью человечества, зафиксировав его для потомков, суждение которых будет точнее, – вот что стало для него целью, первенствующей над *всеми другими целями*, и ради нее он носит терновый венец, что некогда должен превратиться в лавровый: усилия Вагнера сосредоточились на гарантиях для

своего творения так же решительно, как усилия насекомого в последней стадии его метаморфоза на безопасности яиц и заботе о потомстве, жизнь которого оно само уже не застанет, – насекомое откладывает яйца там, где, как оно уверено, те в свое время найдут для себя возможность жить и питаться, и после этого спокойно умирает.

Эта цель, первенствующая над всеми другими целями, толкает его к все новым находкам; их он черпает из кладезы своей демонической сообщаемости, и тем больше, чем отчетливее чувствует свое противостояние эпохе, настроенной максимально недоброжелательно, эпохе, которая привнесла в восприятие музыки ожесточенное сопротивление. Но мало-помалу и сама эта эпоха начинает поддаваться его неустанным попыткам, его гибким настояниям, и подставлять уши. Где бы хоть издалека ни показывалась большая или маленькая возможность пояснить свои мысли примером, Вагнер был к этому готов: он приноравливал свои мысли к конкретным обстоятельствам и высказывал их, используя даже самые мелкие поводы. Где бы для него ни приоткрывалась хоть сколько-нибудь восприимчивая душа, он бросал в нее свои семена. Он продолжал надеяться даже там, где безучастный наблюдатель только пожимал плечами; он сто раз обманывался, чтобы однажды этот наблюдатель все-таки признал его правоту. Как мудрец, в сущности, общается с живущими людьми лишь постольку, поскольку может благодаря им приумножить сокровищницу своего знания, вот так же, хочется думать, и художник может общаться только с теми людьми своей эпохи, через которых он способствует увековечению своего искусства: его любят, лишь если любят это увековечение, и точно так же он ощущает только один вид направленной против него ненависти – ненависть, которая стремится обрушить перед ним мосты к будущему его искусства. Ученики, которых Вагнер воспитал для себя, отдельные музыканты и актеры, которым он дал одно поучение, показал один жест, малые и большие оркестры, которыми он дирижировал, города, видевшие его тяжелую работу, монархи и женщины, наполовину с робостью, наполовину с любовью участвовавшие в его замыслах, разные европейские страны, судьей и нечистой совестью для искусств которых он на время бывал: все

это постепенно становилось отзвуком его идеи, его ненасытного стремления к будущей плодотворности; а если этот отзвук часто возвращался к нему искаженным и смутным, то ведь в конечном счете огромной силе властного звука, который он на сто ладов посылал в мир, должен соответствовать и огромной силы отклик; и скоро окажется уже невозможно не слышать его, понимать его превратно. Этот отклик уже сейчас заставляет содрогаться центры искусства современного человечества; всякий раз, как дуновение его духа достигало этих садов, приходило в движение все, что было в них сгнившего и сухостойного; а еще более красноречиво, чем это содрогание, говорит всюду зарождающееся сомнение: никто уже не возьмется сказать, где еще неожиданно-негаданно проявится воздействие Вагнера. Он никак не может рассматривать благо для искусства в отрыве от любого другого блага и беды: где бы в современном духе ни таились угрозы, он, глядя глазами самого пристрастного недоверия, чует угрозу и для искусства. Он мысленно разбирает все здание нашей цивилизации, не упуская ничего сгнившего, ничего легкомысленно сколоченного на скорую руку: а если при этом он наталкивается на стойкие стены и вообще на долговечные фундаменты, то тут же задумывает способы сделать из них для своего искусства бастионы и защитные крыши. Он живет, как беглец, стремящийся сохранить не себя, но тайну; как женщина в беде, которая хочет спасти жизнь вынашиваемого ею ребенка, а не свою собственную: он живет, как Зиглинда, «любви ради».

Ведь, конечно же, это – жизнь, полная различных мучений и стыда: чувствовать себя в мире скитальцем, чужаком, но все же обращаться к нему, ощущать его вызов, презирать его, но все же нуждаться в презируемом, – сущая беда для художника будущего; он не может, подобно философу, гнаться за познанием для себя одного в темном углу: ведь ему как представителю будущего нужны человеческие души, нужны публичные учреждения как гарантия этого будущего, как мосты между сегодня и далеким завтра. Его искусство невозможно погрузить на баржу письменной записи, как это делают философы: искусству нужны *умельцы* как передающие традицию, а не буквы и ноты. Целые периоды жизни Вагнера отмечены призвуком страха не най-

ти таких умельцев и вместо примера, который он должен им дать, чувствовать себя насильно ограниченным необходимостью давать письменный намек, а вместо того чтобы показывать на деле – изображать самый смутный отблеск этого дела для тех, которые читают книги, что в общем означает: которые не являются художниками.

Вагнер как *писатель* являет собою зрелище стесненного положения храброго человека, раненного в правую руку и потому сражающегося одной левой: когда он пишет, он всегда страдает, потому что в силу подчас непреодолимой необходимости лишен возможности сообщать себя правым образом, на свой лад, в форме яркого и победоносного примера. В его письменных сочинениях нет ровно ничего канонического, связывающего: канон заключен в его музыкально-сценических произведениях. Это попытки понять инстинкт, подталкивающий его создавать произведения и словно бы заглядывать в глаза себе самому; как только у него получается превратить свой инстинкт в познание, он надеется, что в душах его читателей начнется обратный процесс: в расчете на это он и пишет. Если бы вдруг оказалось, что при этом было испробовано что-то несбыточное, то Вагнер лишь разделил бы общую судьбу всех, кто размышлял об искусстве; а в сравнении с большинством из них он обладает тем преимуществом, что в нем нашел себе приют мощнейший общий инстинкт искусства. Я не знаю других эстетических сочинений, которые проясняли бы столь многое, чем вагнеровские; из них можно узнать все, что вообще можно узнать о происхождении произведения искусства. Тут свидетелем выступает один из самых великих, в течение долгого ряда лет делая свое свидетельство все более совершенным, свободным, ясным и определенным; и даже когда он как познающий спотыкается, то все равно высекает пламя. Некоторые сочинения, такие, как «Бетховен», «О дирижировании», «Об актерах и певцах», «Государство и религия», отбивают всякую охоту противоречить и вынуждают к тихому, углубленному, сосредоточенному созерцанию, какое бывает, когда открывают ларец с драгоценностями. Другие, особенно ранние, включая «Оперу и драму», возбуждают, вселяют беспокойство: в них есть неровность ритма, в силу которой они как прозаические произведения

вызывают замешательство. Диалектика в них нарушена на разные лады, развитие скорее замедлено внезапными скачками чувства, чем ускорено; на них, подобно тени, лежит своего рода отвращение пишущего, словно художник стыдился демонстрации своих тем в понятиях. Но, может быть, больше всего человека не вполне осведомленного тяготит печать авторитарного достоинства, трудно описуемая и очень ему присущая: мне кажется, будто Вагнер часто *обращается как бы к врагам*, – ведь все эти сочинения написаны в манере устной, а не письменной речи, и воспринимаются они куда яснее, если их хорошо читать вслух, – к врагам, с которыми он не желает иметь никакой доверительности, а потому ведет себя сдержанно, дистанцированно. Но нередко сквозь эту преднамеренную драпировку прорывается бурная страсть его чувства; тогда исчезают вымученные, тяжелые, разбухшие от наречий периоды, и у него вырываются предложения и целые страницы, принадлежащие к самому прекрасному, что есть в немецкой прозе. И все-таки, даже если допустить, что в таких местах своих сочинений он обращается к друзьям и призрак врага уже не маячит рядом с его стулом, – у всех друзей и врагов, с которыми Вагнер вступает в общение как писатель, есть что-то общее, радикально отделяющее их от того народа, для которого он творит как художник. Со всей утонченностью и выхолащенностью своего образования они абсолютно *ненародны*, и тот, кто хочет, чтобы они его поняли, должен говорить ненародно: так поступали наши лучшие прозаики, так поступает и Вагнер. Насколько они себя к этому вынуждают, остается только гадать. Но властная сила заботливого, как бы материнского влечения, которому он приносит любые жертвы, тянет его самого назад, в атмосферу учености и образованности, а ведь он как творец навсегда сказал этой атмосфере прощай. Он покоряется языку образованности и всем законам его трансляции, хотя уже стал первым, кто ощутил глубокую ущербность этой трансляции.

Ведь если что и выделяет его искусство на фоне всего остального искусства новейших времен, то это вот что: оно перестало говорить на языке образованности одной касты и уже не знает вообще никакой противоположности между образованными и необразованными. Тем самым оно ока-

зывается в оппозиции всей культуре Ренессанса, которая осенила нас, современных людей, своим светом и своими тенями. Искусство Вагнера на мгновения изымает нас из нее – и лишь тогда мы вообще можем заметить однотипный характер этой культуры: тогда Гёте и Леопарди предстают перед нами как последние великие представители типа итальянских поэтов-филологов, «Фауст» – как изложение самой что ни на есть ненародной загадки, которую задали себе новейшие времена, выдвинув фигуру теоретического человека, томящегося по жизни; даже гётевская песня подражает народной песне, а не опережает ее примером, и ее автор знал, почему с полной серьезностью поделился с одним своим приверженцем такой мыслью: «Мои вещи не могут стать популярными; кто об этом думает и прикладывает сюда силы, тот заблуждается».

Что вообще может существовать искусство, настолько солнечно яркое и теплое, чтобы и освещать своими лучами низких и нищих духом, и размягчать высокомерие знатоков, – об этом нужно было узнать на опыте, а не гадать. Но в уме всякого, кто узнает об этом на опыте сейчас, оно должно переворачивать все представления об образовании и культуре; такому человеку должно казаться, будто перед ним поднимается занавес, скрывавший будущее, где уже нет никаких высших благ и радостей, которые не были бы общими для всех душ. Тогда это искусство упразднит позорный смысл, приставший к слову «общий».

Когда предчувствие отважится таким образом заглянуть в даль, осознанному пониманию откроется вид на зловещую социальную ненадежность нашей современности, и оно не сможет закрыть глаза на угрозу такому искусству, у которого, может показаться, вообще нет иных корней, кроме как в той самой дали и в будущем, и цветущие ветви которого покажутся нам на глаза прежде, чем фундамент, обеспечивающий его рост. Как же нам спасти это бездомное искусство, как дать ему дожить до этого будущего, как остановить потоп революции, кажущейся повсюду неизбежной, таким образом, чтобы вместе с многим из того, что обречено гибели и заслуживает ее, заодно не смыло прочь отрадное предвосхищение и ручательство за лучшее будущее, за более свободное человечество?

Кто задает себе такие вопросы, кто проявляет такое беспокойство, тот уже стал причастным заботе Вагнера; он ощутит вместе с ним потребность искать те уже существующие силы, у которых есть добрая воля быть ангелами-хранителями самых высоких завоеваний человечества во времена землетрясений и переворотов. Только в этом смысле через свои письменные сочинения он и справляется у образованных людей, хотя бы ли они вместе с ним уберечь в своих сокровищницах завещанное им имущество, драгоценное кольцо его искусства; и даже впечатляющее доверие, которым Вагнер одарил немецкий дух и в его политических целях, мне кажется, происходит от того, что он счел народ Реформации наделенным той силой, мягкосердечием и храбростью, которые нужны, чтобы «загнать море революции в русло спокойно текущего потока человечества»: мне так и хочется думать, что именно это, а не другое, он хотел выразить символикой своего «Императорского марша».

В целом же стремление помогать, присущее творящему художнику, слишком велико, а горизонт его человеколюбия слишком обширен, чтобы его взор могли остановить изгороди национального характера. Его идеи, как и идеи каждого хорошего и великого немца, – *сверхнемецкие*, и язык его искусства обращен не к нациям, а к людям.

Но к *людям будущего*.

В этом и состоит его личная вера, его мучение и его особая примета. Ни один художник прошлого не получил от своего гения столь странного приданого, никому, кроме него, не приходилось пить эту каплю самой терпкой горечи вместе с каждым нектаром, который предлагало ему вдохновение. Это не тот художник, что, как можно подумать, оказался непризнанным, подвергся насмешкам, стал беглецом от своей эпохи – и для самозащиты усвоил себе такую вот веру: нет, успех и неудача в глазах современников не могли ни лишиться его почвы под ногами, ни укоренить в ней. Он не принадлежит к этому поколению, славит оно его или поносит: таков приговор его инстинкта; и будет ли когда-нибудь принадлежать какое-либо поколение к нему, тоже невозможно будет доказать тому, кто не захочет в это поверить. Но и такой неверующий, конечно, может поставить вопрос о том, каким должно быть поколение, в кото-

ром Вагнер распознал бы свой «народ» как идеальное воплощение всех, кто ощущает общую нужду и хочет избавиться от нее с помощью общего искусства. Шиллер, безусловно, был человеком более верующим и полным надежд: он не спрашивал о том, как может выглядеть будущее, если окажется прав инстинкт пророчащего его художника, – напротив, он *требовал* от художников:

На крыльях смелых мчась высоко,
 Времен перегоните бег!
 Уж в вашем зеркале далеко
 Горит зарей грядущий век.

11

Да предохранит нас здравый рассудок от веры в то, что когда-нибудь человечество обретет окончательные идеальные порядки и что тогда блаженство будет, подобно солнцу тропиков, неизменно одинаково посылать свои жаркие лучи на подобным образом упорядоченных людей: с такою верой Вагнер не имеет ничего общего, он не утопист. Если он не может обойтись без веры в будущее, это означает лишь то, что он подмечает в современном человеке такие качества, которые не относятся к неизменному характеру и косяку человеческой природы, а изменчивы, даже преходящи, и что как раз *из-за этих-то качеств* искусству при них суждено оставаться бездомным, а ему самому – заблаговременно посланным гонцом другой эпохи. Этим грядущим поколениям не дарован никакой золотой век, никакое безоблачное небо, – поколениям, к которым его отсылает инстинкт и приблизительные черты которых можно угадать, глядя в тайнопись его искусства, в той мере, в какой возможно по виду удовлетворения сделать вывод о виде нужды. Сверхчеловеческая доброта и справедливость тоже не будут парить над полями этого будущего, подобно радуге. Возможно, искомое поколение в целом окажется даже более злым, чем нынешнее, – ведь оно и в плохом, и в хорошем будет *более открытым*; мало того, может случиться, что его

душа, выразившая себя в полном, свободном звучании, потрясла и ужаснула бы нашу душу, как если бы прозвучал голос какого-то прятавшегося дотоле злого стихийного духа. Или же – как для нашего слуха звучат такие вот утверждения: что страсть лучше, чем стоицизм и ханжество, что быть честным, даже в плохом, лучше, чем потерять себя в нравственности традиции, что свободный человек может быть как добрым, так и злым, но что человек несвободный есть срам природы и отлучен и от небесной, и от земной отрады; наконец, что всякий, кто хочет стать свободным, должен стать им благодаря самому себе, и что свобода никому не достается сама собой, как чудесный дар. Как бы резко и жутко они ни звучали, звуки эти доносятся из того грядущего мира, который *по-настоящему нуждается в искусстве* и от него же может ждать и настоящего удовлетворения нужды; это язык природы, восстановленной и в сфере человеческого, это именно то, что выше я назвал правильным чувством в противоположность царящему нынче неправильному чувству.

Но лишь для природы, а не для противоестественности и неправильного чувства, существуют подлинные удовлетворения и избавления. Противоестественности, если она однажды осознает себя, останется лишь тоска по небытию, естество же стремится к преображению через любовь: первая хочет *не* быть, второе хочет быть *иначе*. Кто понял это, тот пусть теперь во всей тишине своей души окинет взглядом вереницу простых мотивов вагнеровского искусства, чтобы спросить себя, добивается ли в них своих целей естество или противоестественность, как они были охарактеризованы только что.

Человек неупокоенный, отчаявшийся находит избавление от своих мучений в милосердной любви женщины, предпочитающей умереть, но не изменить ему: мотив «Летучего Голландца». – Любящая женщина, отрекаясь от какого бы то ни было собственного счастья, в небесном преображении Amor в Caritas¹ становится святой и спасает душу любимого: мотив «Тангейзера». – Нечто предельно великолепное, высочайшее в страстном стремлении нисходит к

1 Любви-страсти в любовь-милосердие (лат.).

людям, избегая вопроса, откуда оно; а когда злосчастный вопрос поставлен, с прискорбной неизбежностью уходит назад, в свою возвышенную жизнь: мотив «Лоэнгрина». – Любящая душа женщины, как и народ, радостно принимают нового, несущего отраду гения, хотя ревнители традиции и обычая отвергают и порочат его: мотив «Мейстерзингеров». – Двое любящих, не ведая о том, что любят друг друга, а, напротив, думая, что взаимно глубоко уязвлены презрением, жаждут принять чашу с ядом друг от друга, будто бы для искупления за оскорбление, а на самом деле – из бессознательного влечения: смертью они жаждут избавиться от разлуки и обманчивой путаницы. Мнимая близость смерти освобождает их душу и дает ей краткое и страшное блаженство, как если бы они и впрямь ускользнули от света дня, от обмана, от самой жизни: мотив в «Тристане и Изольде».

В «Кольце нибелунга» трагический герой – бог, жаждущий власти, который, добываясь ее любыми способами, связывает себя договорами, утрачивает свободу и оказывается причастным проклятию, наложенному на власть. Утрата свободы выражается для него именно в том, что у него не остается никакого способа овладеть золотым кольцом, высшим воплощением всякой земной власти и одновременно величайшей опасности для него самого, покуда оно в руках его врагов: его одолевает страх перед концом и гибелью всех богов, как и отчаяние от того, что он может лишь предвидеть этот конец, но не противиться ему. Он нуждается в свободном, бесстрашном человеке, который без его совета и поддержки, мало того, в борьбе против божественного порядка, сам по себе, совершит то, в чем отказано богу: он не видит такого человека, и как раз когда просыпается еще одна новая надежда, оказывается вынужден следовать связывающей его неизбежности – его рукой должно быть уничтожено самое дорогое, а чистейшее сострадание – наказано его бедой. Тогда власть наконец начинает внушать ему отвращение, потому что несет в себе зло и рабство, его воля надламывается, и он сам жаждет конца, уже грозящего ему издали. И лишь теперь происходит столь долгожданное событие: появляется свободный, бесстрашный человек, сложившийся в противоречии всему традиционному;

его родители расплачиваются за то, что их связь шла вразрез с порядком природы и нравов: они гибнут, но Зигфрид живет. При виде его великолепного становления и расцвете отвращение покидает душу Вотана, и он следит за судьбой героя взором отеческой любви и страха. Как он кует себе меч, убивает дракона, добывает кольцо, ускользает от коварного обмана, пробуждает Брюнхильду; как проклятье, наложенное на кольцо, не минует и его, подступая все ближе к нему, как он, верный и в неверности, рана сердце самого дорогого существа из любви к нему, оказывается в тенях и туманах вины, но в конце концов выходит из них, яркий, как солнце, и гибнет, зажигая все небо своим огненным блеском и очищая мир от проклятья, – все это видит бог, властное копьё которого сломано в битве с самым свободным человеком, бог, потерявший из-за этого свою власть, исполненный блаженства от своего поражения, исполненный чувств радости за своего победителя и сострадания к нему: он взирает на последние события, светясь от скорбного блаженства, он стал свободным в любви, свободным от себя самого.

А теперь спросите себя, вы, поколения ныне живущих людей: было ли все это сочинено *для вас*? Хватит ли у вас духа своей рукой указать на звезды всего этого небосклона красоты и доброты и сказать: это *наша* жизнь, ее Вагнер озарил звездами?

Где среди вас люди, способные уяснить себе божественный образ Вотана на примере собственной жизни, люди, которые становятся все более великими, чем больше отступают назад, подобно ему? Кто из вас согласится отказаться от власти, узнав и испытав, что власть – зло? Где те, которые, подобно Брюнхильде, из любви пожертвуют своим знанием, а напоследок все же извлекут из своей жизни высочайшее знание: «Ужасная мука печальной любви открыла глаза мне»? А где свободные, бесстрашные, в невинном эгоизме растущие и цветущие из самих себя, где Зигфриды среди вас?

Кто задает такие вопросы, и задает их напрасно, тому придется вглядываться в будущее; а если его взгляду в какой-нибудь дали суждено обнаружить именно тот самый «народ», что будет вправе вычитывать свою историю из сим-

волов вагнеровского искусства, то напоследок он поймет и то, *чем Вагнер будет для этого народа*: тем, чем он не может быть для всех нас, а именно – не провидцем будущего, каким ему, быть может, хотелось бы предстать перед нами, а человеком, который разъясняет и просветляет прошлое.

Комментарии

Рихард Вагнер в Байрейте

Около двадцати месяцев (с октября 1874 по июль 1876) отделяют друг от друга выход третьего и четвертого «Несвоевременных размышлений». Отказавшись от замыслов создания Несвоевременного размышления под заголовком «Мы, филологи» (см. ПСС 8, группы 1–??), Н. летом 1875 г. взялся за работу над РВБ. К сентябрю 1875 г. рукопись РВБ уже содержала заметки, составляющие ныне первые 6 параграфов произведения. В конце сентября или начале октября Н. прервал работу над четвертым Несвоевременным, сочтя написанное им к тому моменту «непубликуемым». Лишь весной 1876, в преддверии байрейтского фестиваля, Н. снова принялся за работу над этим текстом. В середине мая в типографию были отосланы первые 8 параграфов, в начале июня возникли последние три параграфа, еще через месяц книга вышла из печати.

1. ... *пить ... кратера* – За словом «кратер» (нем. Mischkrug) здесь стоит образ смешения вина и воды (греки смешивали их именно в кратерах).
... *как он ... будет* – Это место по смыслу и букве очень близко часто цитируемому Н. изречению Пиндара (II Пифийская песнь, 72): *γένοι, οἷος ἐσσι μάθων*, которое можно понимать по-разному. Ф. Ф. Зелинский: «Сделайся тем, что ты есть, узнав это». М. Л. Гаспаров: «Будь, каков есть: а ты знаешь, каков ты есть». К. П. Янц: «Стань таким, каким ты учишься быть»; последний, кстати, указывает на то, что Н. в своем переводе опускает и не учитывает завершающее

слово (именно так – *γένοι οἷος ἐσσι* – он цитирует место в своих ранних письмах), получая смысл: «Стань тем (таким), кто (каков) ты есть». Этот смысл Н. не раз воспроизводит в своих сочинениях (в ВН, 335, в подзаголовке ЕН и т. п.), между тем как в оригинале он таков: «Будь таким, каким себя представляешь» (видишь, знаешь), т.е. «оставайся таким, каков есть», «не изменяй себе» (льстивое обращение поэта к всемогущему тирану Гиерону Сиракузскому, а не абстрактное увещание). Ср. также ЧСЧ 2, 1, 366; ЧСЧ 2, 2, 329. – «... Чем он будет» во избежание грамматической путаницы («стал тем, ... чем будет») лучше понимать как «чем он (субъективно) и должен стать».

3. ...*Шопенгауэра* – См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. 1, 380: «Жизнь каждого человека, если глядеть на нее в общем и целом ... это всегда трагедия; но если проследить ее в подробностях, она имеет характер комедии». ...*мятущейся грёзой* – Намек на название дома Вагнера в Байрейте, построенного в 1874 г., – «Ванфрид», нем. Wahnfried (в тексте Н. – «vom friedlosen Wahne»), что можно примерно понять как «исполненная мечта»; на фасаде дома вырезана сочиненная Вагнером надпись: «Здесь, где мечты мои нашли себе покой (mein Wähnen Frieden fand), да будет дом сей Ванфрид назван мной. – Рихард Вагнер». Перевод «грёза» здесь – эвфемизм; у Н., в отличие от того, как это слово понимал Вагнер, его надо понимать скорее как «пустая грёза, иллюзия, заблуждение». ... «не научился страху» – См.: Вагнер Р. Кольцо нибелунга. Зигфрид. 1-е действие. ...*к реформам, а не к революциям* – Ср.: Р. Вагнер. Бетховен. «...немцы – не революционеры, а реформаторы». – R. Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1871–1873. Bd. 9. S. 105. ...*теодицеей* – Перифраз выражения Л. Фейербаха («философия – это замаскированная теология»), которое Н. цитирует по Вагнеру (R. Wagner. Einleitung zum dritten und vierten Bande. Op. cit. Bd. 3. S. 4).
4. ...*упрощает мир* – Т.е. сводит мир к простой единой основе; см. ниже, начало гл. 5. «Как ... *впредь?*» – См.: Р. Вагнер. Тристан и Изольда. 2-е действие, 2-я сцена.

5. «Друг ... нас» – См.: И. В. Гёте. Торквато Тассо. 5-й акт, 5-е явление. Перевод С. М. Соловьева. Курсив и купюра в цитате (значок купюры мой. – В.Б.) принадлежат Н.
6. *Совесть ... неведение.* – Н. обыгрывает однокорневость немецких слов со значениями «совесть» и «знание», очевидную также по-латыни (*conscientia – scientia*) и по-русски, если заменить слово «знание» архаичным «ведение».
большинство ... светоносца – Ср.: Ин. 3, 19: «но люди более возлюбили тьму, нежели свет».
«встает ... силой». – Немного измененная цитата из «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера (3-й акт, реплика Ганса Сакса).
7. *«Если ... государство».* – Платон. Государство, кн. 3, 398а. Н. цитирует Платона с купюрой и, вероятно, по памяти, но более или менее близко к тексту немецкого перевода Вильгельма Тойфеля (опубл. 1855–1856), которым, возможно, пользовался. Ср. относительно близкий к последнему русский перевод А. Н. Егунова: «Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не дозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив ему голову благовониями и увенчав шерстяной повязкой...».
одну ... перипетиях – Фраза из автобиографического эссе Вагнера «О государстве и религии» (1864): «...восприняв искусство столь ужасающе серьезно, я относился к жизни чересчур легкомысленно».
«поднять ... к небесам». – Измененная цитата из стихотворения Гёте «Бог и баядера».
8. *врагиня* – По-немецки слово «мир» – женского рода; заодно Н. обыгрывает здесь образ из поэзии миннезингеров, например, Вальтера фон дер Фогельвайде (*Frau Welt*, Госпожа Жизнь, которую средневековые поэты изображали прельстительной и коварной).
«Я всегда ... естественно». – Расширенный вариант этой цитаты у Н. см. в ПСС 8, 33 [3]. Сама цитата происходит из поздних автобиографических записок Гёте (см.: *Goethes Säm-*

tliche Werke. Achtunddreißigster Band. Herausgegeben von Kurt Noch. Berlin, Propyläen-Verlag. [1928]. S. 478 f.). Вот она в том виде, в каком Н. цитирует ее в указанном выше фрагменте: «Я никогда не видал человека более презумпционного, чем я сам, и уже то, что я это говорю, означает, что так оно и есть. Я никогда не думал, что должен чего-то достигать, я всегда думал, что оно у меня уже и так в принципе есть. Если бы на меня надели корону, я подумал бы, что это только естественно». Нюансы перевода здесь (с контекстом) и в тексте (без контекста) лишь указывают на тонкость в понимании слова «praesumptuös», употребленного Гёте: он (будучи по образованию юристом) хотел сказать, что у него во всем есть «презумпция», т.е. предположение о том, что его принципиальное (а не фактическое) внутреннее право на что-то (в его случае – на что угодно) существует, если не доказано обратное: врожденная, инстинктивно-аристократическая позиция спокойной гордости – в отличие от суетливо-корыстных плебейских «амбиций».

«Я ужасно ... надо». – См.: И.-В. Гёте. Разговоры с Эккерманом. 1 апреля 1827.

9. *гармонии ... вражды*. – Ср. фрагмент 8 (Diels-Kranz) Гераклита.
10. *Сделать ... умирает*. – Цитата из А. Шопенгауэра (Parerga 2, 92).
«*любви ради*». – См.: Р. Вагнер. Валькирия. 3-е действие (реплика Брюнхильды).
«*Мои ... заблуждается*». – См.: И.-В. Гёте. Разговоры с Эккерманом. 11 октября 1828.
«*общий*». – Немецкое слово «gemein» означает и «общий», и «пошлый, низкий».
«*загнать ... человечества*» – Цитата из Р. Вагнера (R. Wagner. Einleitung zum dritten und vierten Bande. Op. cit. Bd. 3. S. 7).
На крыльях ... век. – См.: Ф. Шиллер. Стихотворение «Художникам». Перевод Д. Е. Мина.
11. *власть – зла*. – Ср. соч. Н. «Греческое государство» (1872): «...та же самая жестокость ... заложена ... во всегда злой природе власти» (ПСС 1/1, 278). Мысль о том, что «власть сама по себе зла» содержалась и в лекциях Я. Буркхардта, на которых Н. присутствовал в зимнем семестре 1870–1871 гг.

(см.: J. Burckhardt. Weltgeschichtliche Betrachtungen, in: Gesammelte Werke, Basel und Darmstadt 1955 ff., Bd. IV, S. 25).
«Ужасная ... мне». – См.: Р. Вагнер. Гибель богов. 3-й акт. Реплика Брюнхильды (только в тексте либретто – на сцене не произносится).