

Александр Титов

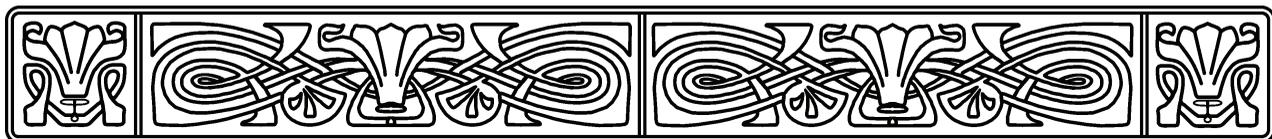
«ЗАКАТ БОГОВ В СУМЕРКАХ БРЕЗЖИТ...»

Оперы Рихарда Вагнера

*В краю святом, в далеком, юрном царстве,
Замок стоит, — твердыня Монсальват...
Там храм сияет в украшениях людных,
Что ярче звезд, как солнце дня блестят.
А в храме том сосуд есть чудотворный, —
Как высший дар небес он там храним:
Давно, давно, для душ блаженных, истых,
Его принес крылатый серафим.
Из года в год слетает с неба голубь,
Чтоб силу дивной лжи обновить;
И Граф священный рыцарей питает,
Чистейшей веры им дает вкусить.
Кто быть слугою Графа удостоен,
Пому дарит он неземную власть,
Птому не страшны вражеские козни:
Открыто зло — враг верный должен пасть!
И если в край далекий рыцарь послан
За правду, исть и верность в бой вступить,
Он и там силы Графа не теряет, —
Лишь имя в тайне должен он хранить...
Так ист и свят источник благодати,
Что верить должен смертный человек;
И если в вас сомненья зародились, —
Посол небес тотчас уйдет навек.
Итак, вы тайну знать мою хотели!
От Графа рыцарь к вам сюда пришел:
Отец мой — Парсифаль, Богом венчанный,
Я — Лоэнгрин, святыни той посол!*

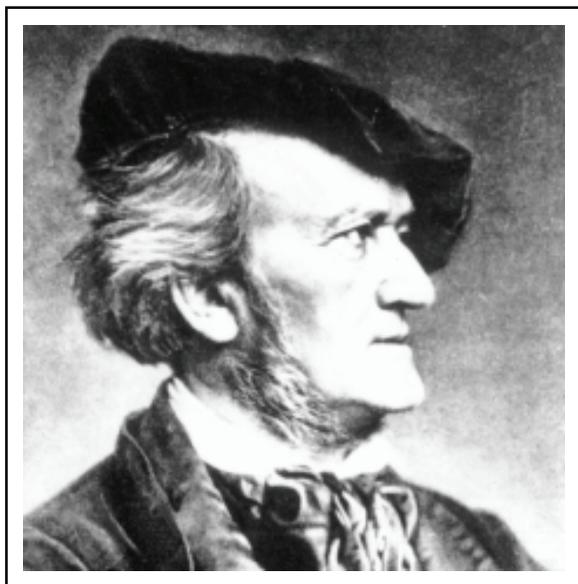
(Рихард Вагнер. «Лоэнгрин», III действие)

В октябре 1998 года в Международном Центре Рерихов прошла общественно-научная конференция «Искусство как способ познания Инобытия», показавшая, сколь разными и непростыми могут быть пути творческого синтеза. Развивая эту тему, мы предлагаем на суд читателей материал о великом немецком оперном композиторе Рихарде Вагнере. Мы не ставим своей задачей дать искусствоведческий анализ его наследия, равно как и подробно излагать его биографию, столь богатую внешними событиями. Искусство Вагнера, справедливо названного одним из самых «эзотерических» композиторов, которое в конце XIX века произвело переворот в музыке, скорее, требует образного восприятия, сопереживания. О нем написаны тысячи книг, и все же в своей многогранности оно кажется еще отнюдь не исчерпанным. В нем есть нечто, оставшееся вне внимания большинства критиков, писавших свои работы, в основном, на рубеже XIX и XX веков, а именно его пророческая, духовидческая направленность, которая может быть воспринята лишь индивидуально, вне академических общемузыкальных теорий. И нам хотелось бы представить его читателю через ряд картин и символов, которые позволят получить первое представление о грандиозном, увлекательном мире, созданном замыслом композитора, и, быть может, найти свою уникальную тропу для его постижения.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Дорога к музыкальной драме



*«Творец художественного произведения будущего
есть никто иной, как художник настоящего времени,
который предугадывает жизнь будущего
и стремится стать ее составной частью»*

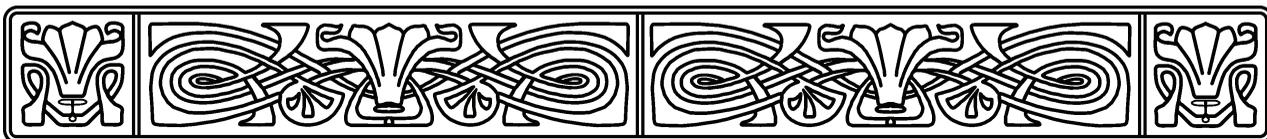
Рихард Вагнер. Из дневников

Рейна в речной глубине, шествие богов по мосту-радуге к жилищу асов, внезапное появление лунного света в хижине Хундинга, скачка девяти валькирий через поле битвы, Брунгильда в кольце огня... братская трапеза рыцарей в замке Грааля, похороны Титуреля и исцеление Амфортаса — все это картины, которым нет до сих пор равных в искусстве». Что же касается музыкальных опытов, первые из них не были особенно удачными, однако они вполне выявили всю силу характера молодого автора. У юного Вагнера, безусловно, было много общего с Бетховеном, который в ответ на вопрос о смысле своих первых интер-

Вильгельм Рихард Вагнер (1813—1883) родился 22 мая в Лейпциге, в доме под названием «красный и белый лев». Замечательная одаренность будущего великого композитора проявилась рано, однако развивалась она и достигала своей законченной реализации, позволившей ему создать творения непревзойденной выразительности, долгим и трудным путем. В юношеские годы Вагнер проявлял интерес скорее к идейной, драматической стороне театральной постановки, его увлекало изучение глубинных свойств человеческой природы и пламенно притягивала философия, которая в первой половине XIX века находилась в состоянии интенсивного «брожения». Будучи с детства свидетелем и участником театральной жизни (отчим Вагнера Людвиг Гейер был актером), Рихард Вагнер занимался под руководством отчима также и живописью. И хотя он не стал профессиональным художником, эта практика наверняка оказала на будущего композитора сильное влияние. По словам критика, писавшего позже о сценических постановках вагнеровских опер, «каждое действие воплощается у него в ряд грандиознейших картин, которые, если представить так, как их видел своим внутренним зрением Вагнер, должны потрясать и приводить в восхищение зрителя. Прием гостей в зале Вартбурга, появление и отъезд Лоэнгрин в лодке, запряженной лебедем, игры трех дочерей



Дом в Лейпциге, в котором родился Рихард Вагнер

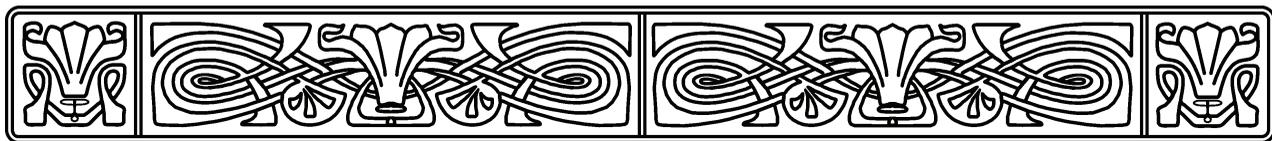


претаций заявил: «Неужели я должен что-то объяснять вам, когда у меня внутри звучит голос Бога?» Однако, в отличие, допустим, от Моцарта, который уже с самых ранних лет свободно проявлял всю меру своего дарования, талант Вагнера выкристаллизовался гораздо позднее, и, по-видимому, тому есть глубокие причины. Иногда (и даже как правило) в истории искусства можно встретить примеры, когда дарование творца, раскрывавшееся не сразу, а постепенно, как бы выходя наружу из тайников духа, достигало гораздо большей глубины выразительности именно в своих высших аспектах, когда оно сливается со сложными философско-духовными категориями, по сравнению с теми, кого часто неправильно называют «гениями от рождения». Для объяснения этого, казалось бы, непонятного явления следует поразмышлять о том, что же представляет из себя человеческая гениальность. Называя ее даром или случайностью, ища генетические корни, современная психология забывает о тех накоплениях прошлых жизней, которые определяют, подобно фундаменту, все основные способности человека. И любое качество, доведенное до известной степени совершенства, есть прямой результат его прошлых усилий и практики, которые с течением времени принесли прекрасные плоды. Корни неординарного в человеке также лежат в его прошлом, и, обретая таким образом связь с его вечной эволюцией и рисунком высшего «я», они подчас требуют особых условий для полного своего проявления. Следует различать гениальность потенциальную, то есть непроявленную в данный момент, но скрытую в глубинах накоплений духа, и проявленную, выделяющую ее носителя среди окружающих. Эта последняя может иметь разное происхождение. С одной стороны, она может ясно обозначиться с детства, но порой большое преимущество с точки зрения технического навыка мешает ее носителю стремиться к широким горизонтам представлений о высших формах творчества и их роли в жизни человеческого Духа, как бы запирая его в рамках данности. С другой, несомненно, что истинно великое дарование, возникая и укрепляясь именно в горниле высшего синтеза духовных поисков, не может адекватно выразить свои задатки через сознание детское, еще не вполне самостоятельное в мышлении и акцентуализированное на высших ценностях, и выходит на поверхность лишь впоследствии, когда утвердившийся в собственной силе разум позволяет человеку свободно мыслить абстрактными категориями и выражать их. Такое дарование неотделимо от самого эволюционного восхождения и развития творца, хотя его признаки также непременно будут заметны с самого рождения человека.

Именно подобным, непростым путем поиска самовыражения и как мыслителю, и как композитору,

предстояло пройти Рихарду Вагнеру. В «Обращении к друзьям» он напишет: «О своих ранних художественных работах скажу вкратце: это — обычные попытки творчества еще не развившейся индивидуальности, попытки овладеть, по мере роста личных сил, теми художественными впечатлениями, которые с детства управляют нами». И далее: «Артистическая воля художника, в ее первых проявлениях, ничто иное, как удовлетворение бессознательного стремления подражать тому, что сильнее всего на нее подействовало». Природная способность и потребность ярко ощущать и стремиться к созвучию с образами великой Красоты и грандиозности, где всякое явление уже переходит в разряд идеального символа, космического Архетипа и получает смысл в свете конечной, высшей правды, — это и есть то, что пробудило в нем первую жажду поиска и определило сущность его дальнейшего творчества как композитора. Несомненно, он был наделен интуитивным знанием мировых Законов в их абстрактном смысле и в проявлении во внешней форме вещей. Желание увидеть их присутствие в окружающем мире заставило Вагнера пристально наблюдать жизнь вокруг, и она представилась ему сценою грандиозного Театра Жизни, руководимого разумным, космическим началом. Он сам стремится стать частью этого великого мирового действия; казалось, оно связано всепронизывающим единством, феерия его красок, многообразия качеств несут в себе какой-то тайный смысл, требовавший своего раскрытия, его ключевые образы и явления говорят о чем-то насущно важном и бессознательно близком, а глобальная направленность движения его форм и всеохватных превращений пророчески намечает в тумане настоящего Знаки Грядущего. Однако как же возможно наиболее полно отразить это целостное видение? Конечно, через призму художественного восприятия, через новый вид сценической драмы, способной вобрать в себя все детали этой картины. Так, от необходимости выразить свое мировосприятие, и произошло обращение Вагнера к искусству; поэтому его творения были всегда неразрывны с его внутренним ростом и всей жизнью, в них он выражал идейные находки, возникавшие на разных ее этапах.

В своем творческом становлении и в стремлении найти форму искусства, наиболее отвечающую своим, также непрестанно развивавшимся, взглядам, Вагнер прошел много ступеней, в каждой достигая важных результатов, и идя по пути исканий с могучей устремленностью и железной волей, словно чувствуя какую-то незримую силу, направляющую его. Позднее Фридрих Ницше сравнит этот путь с горным потоком, который не разливается вширь, подобно равнинной реке, но стремится вперед по узкому устью, сфокусировав воедино свою энергию. Студент Лейпцигского



университета, Рихард Вагнер остро ощущает назревшую необходимость коренных перемен во всех сферах окружающей жизни, которые уничтожат косность и лицемерие общества и откроют дорогу самым смелым начинаниям человеческого гения. Бурные события XIX века вовлекают в себя и начинающего композитора, он начинает активно интересоваться политическими учениями. Во времена его молодости буржуазная Европа, еще помнящая империю Наполеона, переживала полосу кризисов, возникали новые общественно-политические течения и классы, изменялся уклад жизни, все это происходило на фоне войн и революций. Цепь событий выявляла юному Вагнеру действие могучей, устремленной в будущее человечества руки Судьбы и провидения, слагающих пути отдельных личностей и целых народов и так ярко выраженных в симфониях Бетховена. Он воспринимал окружающее в едином синтезе, для него поиск новой красоты был неотделим от гармонии в обществе. Он справедливо полагал, что разные сферы жизни человека не должны быть искусственно разделены, но они вместе естественно составляют одно целое, служа цели облагораживания и совершенствования мира.

Никакие из господствовавших в то время форм театральных музыкальных постановок не удовлетворяли Вагнера, главным образом по причине их поверхностности и использования искусства в чисто развлекательных целях. Он и сам мог создать блестящее произведение в стиле итальянской комической оперы, а на следующий день написать разгромную статью на подобного рода сочинения и на свое в том числе. Впрочем, он очень быстро отошел от подчеркивания внешней эффектности произведения в ущерб его внутреннему содержанию. В нем все яснее говорил голос философа, соединенный с врожденным живым и ярким восприятием окружающего мира, с оттенком ми-

стицизма и глубокого интереса к истории. Внутренняя драматическая одаренность композитора находила свое воплощение через изучение творений искусства, высоких в своей жизненной правдивости, он погружен в чтение Шекспира, древних и средневековых литературных памятников, впитывает величие возвышенных эпических образов и вечных вопросов бытия, его привлекает античность, интересуют сильные сюжеты, в духе трагедии римского народного трибуна Кола Риенци, или предания о Летучем Голландце, воспетого Генрихом Гейне. Это предание заново вспыхнуло в памяти Вагнера, когда ему пришлось отправиться морем из Риги в Лондон, на маленьком корабле, в страшный шторм, и его окружали суеверные рассказы матросов о несчастном капитане проклятого корабля, который пострадал из-за своей самоуверенности и с тех пор был вынужден скитаться, как Одиссей, по морю среди бурь и безжалостных волн в полном одиночестве, неся гибель встречным судам, до тех пор, пока самоотверженная любовь встреченной им женщины не окажется сильнее проклятия. «Этот сюжет привел меня в восторг и неизгладимо запечатлелся в душе», — вспоминал композитор. По окончании своего путешествия, еще находясь под впечатлением грозной морской стихии, Вагнер написал романтическую оперу (или «драматическую балладу») «Летучий Голландец» («Моряк-Скиталец»), которая, несмотря на ранний характер, осталась одним из лучших его творений. Ее первое представление состоялось в 1843 году, в Дрездене, и дирижировал постановкой сам композитор. В дополнение ко всем своим многогранным дарованиям — литературному (он всегда сам писал либретто к своим операм) и музыкальному, Вагнер был еще и великолепным дирижером, стремившимся достичь в исполнении произведения наибольшей свободы выражения и естественности.

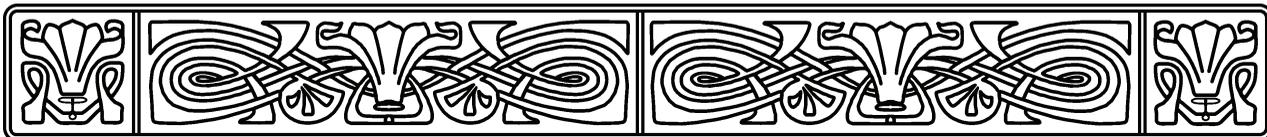
«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»

(романтическая опера в трех действиях)

Неожиданная сильная буря далеко унесла корабль норвежского моряка Даланда, возвращавшийся домой из дальнего плавания, прочь от родных берегов и забросила его в скалистую бухту. Команда и капитан приводят судно в порядок и спускаются в трюм отдохнуть после шторма. Пока море еще неспокойно, на вахте будет стоять рулевой. Оставшись один, тот пытается бороться с неожиданно напавшей сонливостью, напевая песню о своей оставшейся далеко возлюбленной, но, наконец, засыпает.

Тем временем волнение на море усиливается, вокруг все темнеет, и в бухту входит корабль Летучего Голландца — с багрово-красными парусами и черными мачтами. Бросая якорь напротив корабля Даланда, команда странного судна без малейшего шума занимается подбором снастей. С него на берег сходит сам Голландец, одетый во все черное.

Когда-то давно он был отважнейшим, бесстрашным мореходом, презиравшим опасности. Он поспорил с самим Сатаной, что сможет, одолев грозу и шторм, обогнуть опасный мыс, и был пойман на слове и с тех пор проклят носиться по морю на своем корабле с командой, превратившейся в бесплотных призраков, неся бурю и погибель встречным судам. И лишь раз в семь лет он может сойти на берег земной, чтобы, быть может, найти свое искупление, если ему удастся встретить женщину, любовь, верность и преданность которой будут сильнее



проклятия. Но до сих пор никто не оправдал его надежд... Неужели и в этот раз, коснувшись земли, он вновь вынужден будет ее покинуть и снова скитаться в отчаянии, одиночестве, без цели среди суровой стихии?

Даланд поднимается на палубу и замечает соседнее судно. Норвежец спрашивает его капитана о том, куда идет корабль, о его грузе и предлагает свое гостеприимство. Голландец показывает несметные сокровища, которыми полны трюмы его корабля, и, узнав о том, что у Даланда есть дочь, красавица Сента, предлагает их все ему, прося разрешения на ней жениться. Быть может, Сента и есть та, что принесет ему спасение, загорается надеждой Голландец. Конечно, Даланд, увидев огромное богатство, сразу соглашается. Повеял попутный ветер, и оба корабля берут курс к норвежским берегам.

Большая комната в доме Даланда. По стенам развешены инструменты и морские карты. В глубине — картина, изображающая бледного человека с черной бородой, в черном одеянии. Это портрет Летучего Голладца. Мэри, кормилица Сенты, и молодые девушки прядут напротив камина. Сента в кресле, скрестив руки, задумчиво созерцает портрет. Под жужжащий звук прялок девушки поют о любимом моряке, возвращающемся домой и дарящем заморские драгоценности. Сенту же неотвратимо притягивает портрет странного моряка-скитальца, легенду о котором все знают с детства, мечты о чем-то запретном охватывают ее и, не в силах терпеть пустые слова их песни, она отвечает экстаической балладой о несчастном моряке, вечно стоящем у руля своего проклятого корабля, ищущем спасение в женской верности и любви. «О, возвести страдальцу, PROVIDENYE, что он во мне найдет спасенье!» — восклицает она. Появляется охотник Эрик, любящий Сенту. Он рассказывает ей, что ее отец, Даланд, вернулся, и теперь он намерен выдать ее замуж. Но сам Эрик — бедный охотник, и вряд ли Даланд позволит ему жениться на Сенте... Впрочем, Сента не слушает его — ей не терпится увидеть отца. Эрик видит, что Сента вся погружена в мысли о зловещем незнакомце с портрета — не в этом ли причина ее холодности к нему? И он рассказывает ей свой сон, как привиделся ему громадный корабль, вошедший в их бухту. Челн, отшедший от него, нес ее отца и еще одного человека, точно похожего на изображенного на портрете... Сента, встретив обоих на пороге дома, пала незнакомцу в ноги и обняла его колени. И после



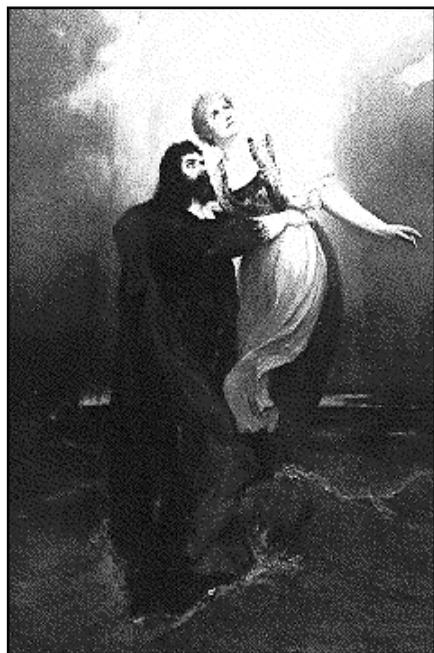
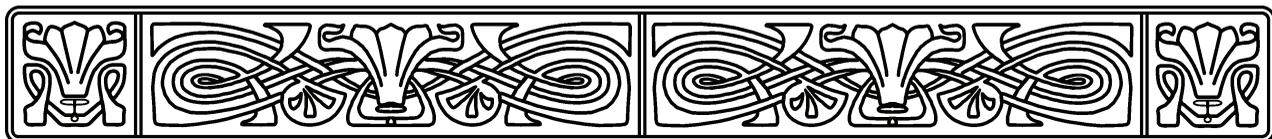
Голландец

Эрик видел, как они вместе уносились вдаль по волнам — символ смерти...

Появляются Даланд и его новый знакомый, голландец. Даланд рассказывает дочери о своем морском путешествии, представляет ей голландца и без лишних слов объявляет ей, что хотел бы выдать ее за него замуж. Оставшись наедине с Голландцем, Сента, все время неотрывно смотревшая на него, вдруг понимает, что она знает, кто пред нею — ведь тот как две капли воды похож на лицо с портрета. А Голландец поражен Сентой, напомнившей ему облик Ангела, принесшего весть об искуплении. Но не страшится ли Сента разделить с ним, проклятым навеки, его страшную судьбу, покинуть отчий дом и вместе встретить все невзгоды? — Да, до самого последнего часа она будет с ним. — Так пусть погаснет навсегда звезда ненастья! — восклицает Голландец, наполненный светом новой надежды.

Начинаются приготовления к свадьбе и общее гулянье. Светлой северной ночью норвежские матросы пируют на корабле Даланда, хором распевая веселые песни. Девушки, увидев их самозабвенность, решают навестить голландс-





Фердинанд Лееке (1859-1925).
Иллюстрация к финалу III действия

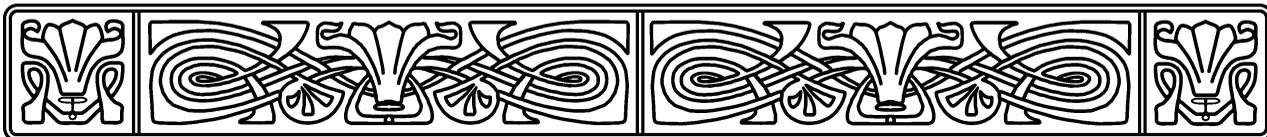
кий корабль. Тот стоит в совершенной темноте, с него не слышно ни звука. Норвежцы же смеются над ними — неужели они решили говорить с призраками? Ведь, по слухам, то корабль самого Морьяка-скитальца... Вдруг море вокруг голландского корабля начинает волноваться, на палубе загораются огни Святого Эльма, и при их свете появляются невидимые до сих пор существа, затягивающие леденящую кровь песню о своем проклятом капитане. Поднимается буря, волны начинают раскачивать корабль, в его снастях свистит ветер, тогда как вокруг норвежского корабля все совершенно спокойно. Затем на голландском корабле раздается страшный хохот, и воцаряется полная тишина. Девушки и матросы, сильно напуганные, спешат покинуть зловещее судно.

Сента в глубокой задумчивости выходит из дома. За ней бежит Эрик, еще надеющийся вернуть свою любовь. Он напоминает Сенте об их былых чувствах, о первом свидании, а затем и помолвке... Голландец, слышавший их разговор, поражен: Сента неверна ему! Опять его надежды разрушены! Он дает своему экипажу сигнальный свисток и готов немедленно покинуть землю, снова уйдя в море. Не слушая оправданий Сенты, он обвиняет ее в легкомысленности, но обещает не губить ее, как это было со всеми ее предшественницами. Увы, его мечтам, видимо, никогда не сбыться! Голландец бежит на свой корабль; Сента хочет последовать за ним. Даланд, Эрик, Мэри и остальные, выбежавшие на берег, силою удерживают ее, но она вырывается, взбегает на высокий утес, и принося уходящему кораблю клятву вечной верности, бросается в море. Тут же корабль Голландца исчезает, а затем вдали из волн поднимаются, обнявшись, облики Сенты и Голландца и, озаренные лучезарным сиянием, возносятся к небесам.

А вот слова самого композитора: «Нашлось сердце, раскрывшее свои бесконечные глубины навстречу чудовищным страданиям проклятого: пронзенное состраданием, оно должно было принести себя в жертву ради него, чтобы вместе с его страданиями уничтожить и себя. Пред этим божественным видением склоняется сломленный страдалец, в то время, как его корабль рассыпается на обломки; все исчезает в морской пучине, но сам он восстает из волн, полный священного величия; лучезарная, торжествующая спасительница ведет его навстречу заре чистой, возвышенной любви» (из авторского программного пояснения к увертюре «Летучего Голландца», 1852 г.). «С этой поры начинается моя карьера поэта и прекращается карьера поставщика оперных текстов», — отмечал Вагнер, имея в виду впервые реализовавшуюся тогда в его творчестве целостность произведения, единство сюжета и музыки, адекватно выражающее представшую его взору глубину мировой гармонии.

Необходимо сказать, что стихийное начало художника в какой-то степени упредило в Вагнере мыслителя. Как он замечал позднее, истинный смысл некоторых его произведений стал ясен для него самого лишь спустя много лет после их написания. Но философское начало также было чрезвычайно сильно проявлено в нем, а желание осознать разумом эту великую мировую силу, направляющую жизнь вокруг, и сделать твердое видение и понимание ее намерений сво-

им творческим орудием никогда не покидало его, отсюда произошел его интерес к философии. Вагнер никогда не был прямым сторонником какой-либо философской школы, равно как и религии, но он пытался облечь свои собственные представления в строгую форму с помощью близких ему идей. Стремление видеть человеческую жизнь целостной, наполненной оптимистическим поиском, единством со всем миром, его естественным бытием и природой заведенным мировым порядком, привело его сначала к увлечению модными в то время материалистическими течениями и к своеобразной и резкой форме атеизма. В ображении Вагнера рисуется ренессансный образ человека, изначально несущего в себе высшее зерно и окруженного мудрой природой. Существуя и развиваясь в едином поле вместе с другими формами, он движим универсальными принципами и законами бытия и материи, развивающими многообразие качеств жизни, и высшее его предназначение свободно и естественно проявляется через все заложенные в него от рождения умения и способности. Есть не философски абсурдное абсолютное зло, а несовершенство, обусловленность внутреннего эго грубой материей, роднящей его с низшими царствами и противоположной свободному артистическому проявлению жизни своих качеств. И то же природное начало придает глубокую разумность общей направленности развития жизни, четко прослеживающуюся во всем уни-



версуме движением от несовершенных форм к Красоте и сознательной свободе. Скрытая сила, которая повсюду направляет эволюцию, есть абстрактная Необходимость (Noth), и следование ее зову, осознанное или нет, и представляет собою реализацию нашего внутреннего предначертания. Иного руководящего принципа (скажем, единовластного демиурга), кроме как самого мирового движения и разумной свободной воли, не существует. Человек, его становление как венца природы и гармоничное творческое могущество, проявляющееся во взаимодействии с внешним миром, становятся центром мировоззрения Вагнера. «Я избавился от отвлеченного мистицизма и научился любить материю», — замечал композитор. Религия сначала входит в диссонанс с этой общей картиной, и он отвергает ее в корне, чувствуя, что ее главное божество несет на себе отчетливый отпечаток невежества возведенного на престол и обремененного властью земного человека, склонного одушевлять по собственному образу и подобию окружающую природу; оно наделено его же слабостью и не превосходит его в мудрости и знании. Вагнер обрушивается с критикой на лицемерие современного христианства, унаследовавшего в своем негативном отвержении жизни дух распада Римской империи, заменившее божественное Слово фарисейской премудростью, и, соединившись со светской властью, ставшего первоисточником современного тоталитаризма, уничтожившего личность. Собственно, искаженная форма религии и связанное с ней насилие над внутренней сущностью человека и явилась, по мнению Вагнера, одной из основных причин упадка цивилизации на протяжении двух последних тысячелетий, а также последовавшего за ним

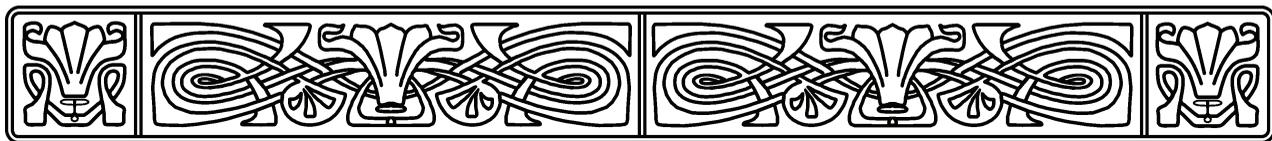


Вагнер в годы написания «Летучего Голландца» и «Тангейзера» (ок. 1842)

жесточайшего кризиса во всех сферах жизни: «Христианство делает законным земное существование без достоинства, без пользы, без радости и оправдывает его удивительной любовью к Богу. Этот Бог не поставил на земле человека для того, чтобы он вел счастливое существование, сознавая свою силу, как напрасно учат влюбленные в красоту греки, но запер его здесь на земле в ужасной темнице; и если в ней человек почувствовал отвращение к самому себе, Бог готовит ему за это после смерти славное жилище, где он вечно будет наслаждаться ленивым блаженством»¹. Невозможно поклоняться своим собственным предрассудкам, это навсегда закроет путь наверх и лишь еще больше ввергнет человечество в

духовное рабство. Так у Вагнера оформляется идея о противостоянии неправильных, несовершенных устоев жизни общества (метко названных им «Монументалом») — его страдающего «бога» (Вотан в «Кольце Нибелунга»), держащего человеческую мысль в застенках принятых норм, и Законов Природы, которая заставила композитора идти поперек традиционных учений. Как их антитеза, в его представлении возникает образ Зигфрида, воплощающий человеческий идеал. Его, как и Вальтера в «Нюрнбергских мейстерзингерах» и Парсифаля в одноименной драме, отличает «врожденное совершенство», благодаря которому ему неведом какой-либо внутренний конфликт; и наиболее естественное с детства для главного героя одновременно оказывается и глубоко справедливым. Противоречий между сознанием физическим и духовным для него не существует. Зигфрид — это стихийно рожденный герой, символ идеала Возрождения, Вальтер — стихийно сформировавшийся поэт, а Парсифаль — духовный спаситель. Впрочем, Вагнер не был по природе нерелигиозен, ведь он считал мир исходно разумным и наполненным скрытой правдой. И поиск высокой красоты заставил его изучать древнее и современное духовное наследие. Античное язычество, возникшее из единства человека и природы, представлялось ему тогда идеальной религией, позволяющей человеку ясно видеть свое место в череде мировых явлений.

Космической силою, дающей материи возможность эволюционно развиваться, является любовь, в ее высшем понимании, уже как символ, как глубинное свойство Сострадания жизни в самых разных ее аспектах, ибо она позволяет ей естественно раздвинуть рамки собственного эгоизма, выйти за пределы личных ограничений и приобщиться к мировым сокровищам и ценностям. Она разрушает рамки времени и пространства, предрассудки, жестокие общепринятые законы и позволяет дерзновенно взглянуть ввысь, узрев очертания грядущего. Красота и искусство — вот те зримые примеры воплощения Прекрасного, которые ведут человека по этому пути, пролегающему между двух полюсов — мужским началом эгоизма и женским началом всемирности. Таким образом, любовь в различных своих формах является фактором, скрыто исполняющим задачу совершенствования человека и человечества в целом, формой проявления вечной космической Воли, исходно



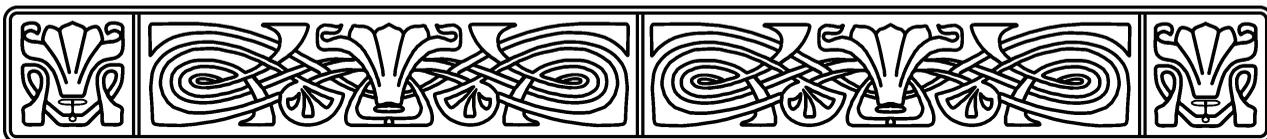
направленной на полное раскрытие внутреннего потенциала сознательного эго. И, выявляя первые контуры своей грядущей синтетической реформы, Вагнер приходит к парадоксальному выводу: человечество разучилось любить! Оно забыло истинную силу и назначение этого чувства, растоптало его, смешав со страстями и продавая за деньги на улицах. Мировой кризис, окончательно оформившийся к началу новейшей истории, имеет свои корни прежде всего в падении человеческого сознания, в забвении основ, в отстраненности от естественного, природного уклада бытия, что приводит к глубокому противоречию человека с самой жизнью и ее повелениями и, в конечном счете, к самоуничтожению. Этот глубокой кризис отразился везде — в общественно-политической жизни, в творчестве, в религии и философии, в людских взаимоотношениях. Человечество готово окончательно занести над собою самоубийственное оружие, задушив в себе последние оставшиеся искры живого языка. Именно любовь, как движущая основа бытия, должна совершить подвиг спасения мира, вновь вернув ему простую ясность понимания и направив его на новый путь — вот вывод, к которому приходит Вагнер в «Тангейзере», в «Тристане и Изольде», а затем и в «Кольце Нибелунга». Источник мирового проклятия, уродливый карлик Альберих из «Кольца», — это пример существа, «лишенного принципа любви» и создавшего взамен природных законов иную, сугубо земную реальность. Остро назревший, могущий привести к гибели конфликт между этим «Монументалом» и сущностью человека, его стремлением к эволюции, также будет положен композитором в основу «Кольца».

Свободное развитие задатков и качеств жизни неразрывно объединено для Вагнера с творческим началом бытия — тем, что он называл «естественным артистизмом». В конечном счете вся эволюция жизни есть Искусство, которое представляет собою источник и продолжение способности человека к познанию мира. По мнению Вагнера, когда первоначальное эго человека соприкоснулось с материей, придавая ей новые формы, то в самом таком взаимодействии, положившем начало сознательному существованию и эволюции, уже проявилась первая форма искусства. Творчество — это инстинктивное проявление стремления к созвучию с красотой, с единством космического универсума; оно — первый и наиболее близкий человеческой сущности путь самораскрытия и выражения изначальной радости бытия, которая подвигла древних людей запечатлеть примитивные рисунки. Человек, по убеждению Вагнера, — это прирожденный артист, художник и певец, и в свободе его творческого самовыражения заключена великая правда жизни,

дающая ему возможность развиваться. Лишь впоследствии его сознание разделило аспекты своего бытия на обособленные сферы, единство восприятия жизни было утрачено, и искусство стало лишь атрибутом редких часов досуга. Из нашей повседневности ушла непосредственность, песнь радости, оставив вместо себя тяжкий дух скованности и земной обусловленности. Вагнер видит полноценное человеческое бытие неразрывным с этой исходной глубиной и творческой свободой, достигаемой через гармоничное искусство. Для достижения этого идеала необходимо, утверждает композитор, «перелить в артистическую форму впечатление самой жизни... когда развитая способность артистического восприятия уже наметила и как-бы оформила определенное отношение к жизни, — не только не умалила его, но, напротив, вознесла его высоко. Тогда жизнь воспринимается согласованно с художественными впечатлениями, и сила, вырастающая из сверхмерного богатства этих впечатлений до потребности излить их перед людьми, есть истинно поэтическая сила. Она не обособляется от жизни, а, напротив, стремится к ней навстречу со своими кристаллизующими формами»². Подобная гармоничная связь бытия и искусства нашла свое воплощение, по мнению Вагнера, в Древней Греции. Приведенный здесь на эту тему отрывок из полемической статьи композитора «Искусство и революция» ярко иллюстрирует его творческое credo:

«Когда греческий интеллект одержал верх над грубой, азиатской религией природы и поставил во главу религиозного сознания прекрасного и сильного, свободного человека, он нашел свое лучшее воплощение в Аполлоне, который действительно был верховным, национальным божеством эллинов. Аполлон, убивший дракона хаоса, Пифона, истребивший своими смертоносными ударами сыновей тщеславной Ниобеи, провозглашал при посредстве своей жрицы в Дельфах первобытный закон греческого интеллекта и ставил пред глазами человека, страстно увлеченного каким-нибудь делом, чистое и спокойное зеркало его прямой и неизменной греческой природы. Аполлон был исполнителем воли Зевса на греческой земле, он воплощал собою греческий народ.

Мы должны представить себе Аполлона в эпоху полного расцвета греческой мысли не в виде изнеженного предводителя муз, каким его изобразила позднейшая роскошная скульптура, но с печатью глубокой жизнерадостности, прекрасным и вместе с тем сильным, таким, каким его изобразил великий трагик Эсхил. Таковым научался познавать его юный спартаец, когда танцем и борьбой он развивал красоту и силу своего стройного тела, когда ребенком он верхом далеко сопровождал старших в отважных приключениях, когда юношей он становился в ряды своих



товарищей, которым он противопоставлял не какой-нибудь титул, а лишь свою чарующую красоту, составлявшую всю его мощь и все его богатство. Таковым же его представлял себе афинянин, когда все импульсы его прекрасного тела и его неугомонной мысли понуждали его выразить всю глубокую сущность Аполлона при помощи идеального искусства, когда его полный и звучный голос раздавался в хоре, воспевавшем творения божества и руководившем ритмом полного увлечения танца, который своими грациозными и смелыми телодвижениями изображал деяния божества; когда он выводил прекрасный свод над гармонически расставленными колоннами, устраивая один за другим обширные гемисциклы и проектировал искусное расположение сцены. Таковым же являлось прекрасное божество поэту-трагику, вдохновленному Дионисом, который указывал всем родам искусства, возникшим не по приказу, а вследствие естественной, внутренней необходимости, на смелое, все сковывающее слово, на высшую поэтическую цель, где все они должны были собраться, как вокруг общего очага, чтоб создать высочайшее произведение искусства, какое только можно постигнуть — драму.

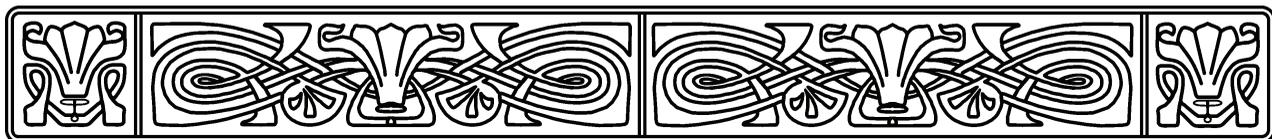
Здесь получали осязательную реальность деяния богов и людей, их скорбь, их радость в той форме, в какой они, мрачные или светлые, проявлялись в высокой сущности Аполлона, в виде вечного ритма, вечной гармонии всего движения; ибо все, что их вызывало и одухотворяло, жило и трепетало в душе зрителя и находило свое совершеннейшее выражение там, где глаз и ухо, ум и сердце, могли охватить и воспринять все в полном жизненном процессе, непосредственно, узреть умственно и физически все то, что в противном случае должно было бы создать воображение. Дни трагедии были празднествами в честь божества, ибо бог тогда ясно, определенно выражал свою волю: поэт являлся его главным жрецом, он действительно сливался со своим произведением, управлял танцем, присоединяя свой голос к хору и в звучных строфах воспевая премудрость божества.

Вот в чем заключалось искусство греков: Аполлон, воплощенный в живом реальном художественном произведении; вот каковым был греческий народ во всей его правдивости и недостижимой красоте»³.

Эти взгляды легли в основу представлений Вагнера о предназначении искусства, которые впоследствии вылились у него в стройную концепцию «музыкальной драмы». Мир находится, утверждает Вагнер-философ, на пороге глубоких перемен, которые коснутся всех сфер жизни. И если искусство столь близко сущности человека, то ему суждено стать главным оружием Света в приближающейся эпохе темных времен. Истинное его творение должно открывать бытие

человека во всем его богатстве и связи со сложностью одухотворенного космоса. Опера, как произведение, синтезирующее в себе разные виды искусств — сюжетный замысел, музыкальное сопровождение, театральное действие, живописные декорации, — лучше других подходит для этой цели, затрагивая все сферы человеческого существа, единством своего замысла повторяя связь вещей в природе, вовлекая его в символический сценический Макрокосм вновь делая его соучастником воссозданного мирового единства, а затем и позволяя перенести этот опыт на повседневную жизнь. «Настоящее искусство стремится к обобщению, к синтезу. Каждый настоящий жрец искусства должен стремиться достигнуть через развитие своих особенных способностей... апофеоза в искусстве вообще. Высшим общим искусством является драма. Она достигает своей высшей полноты лишь в том случае, если в ней каждый вид искусства представлен наиболее интенсивно»⁴. Концепция нового вида драматического искусства, как грядущей основы духовного восхождения, приобретает у Вагнера всеохватный характер «откровения»: «Когда из жизни будет безжалостно вытеснен господствующий культ самости, разбивший цельное искусство на эгоистические отрасли — сама собою выступит из нее новая религия... Свободному, сильному человеку будет посвящено в будущем все художественное творчество»⁵. И, как в древности, оно вновь должно стать неотъемлемым спутником человеческого развития. Для возникающего искусства главное — стать насущно необходимым, жизненным и подлинно народным, избавившись от роли слуги, за деньги развлекающего высшие классы и целиком определяемого вкусами последних. Вагнер становится непримиримым врагом всех деятелей искусства, превративших свое занятие в доходное ремесло, искажающих духовное предназначение творчества, наполняя его бессодержательными сюжетами и столь же бездарным их музыкальным воплощением. С этого времени почти вся жизнь Вагнера была наполнена постоянными конфликтами с коллегами, критической полемикой, переездами из страны в страну в поисках постоянного места работы, триумфами его идей и постановок, но и столь же громкими провалами. И вновь непризнание и насмешки, борьба, странствия и новые разочарования как повсеместным состоянием искусства и уровнем воспитанной на нем публики, так и создателями первого — общепризнанными королями театральных сцен. Но в этих столкновениях у него окончательно формируется взгляд на идеал творчества и его роли в общественной жизни.

Изложенные выше идеи руководили композитором в период создания первых опер, в которых, однако, вся его будущая самобытность проявилась достаточно ярко. Они еще имели название «роман-



тических». К ним относятся «Летучий Голландец», «Тангейзер» (1845) и «Лозенгрин» (1850). Опера «Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге» написана на средневековый сюжет по мотивам нескольких сказаний. Хотелось бы отметить, что Вагнер, используя предания, хроники, никогда не ставил целью создать просто их музыкальное переложение. Они давали ему идею, или форму воплощения уже созревшей идеи, но смысл композитор вкладывал в нее свой, глубоко продуманный. Истинная любовь не есть ли сила, способная победить любые препятствия? Там, где зако-

ны общества, религия, наконец, дружба, бессильны? — задается вопросом в «Тангейзере» Вагнер. Энергия, превосходная выразительность музыки, все возрастающая у него от произведения к произведению, и, снова и снова, сила сюжета — вот основные черты оперы. Впрочем, и дрезденская (1845), и парижская (1861) премьеры «Тангейзера» с треском провалились, парижан... не удовлетворило отсутствие традиционного кордыбалета в перерыве между действиями! Конечно, никакой речи о вникании в сюжет тогда и быть не могло...

«ТАНГЕЙЗЕР»

(романтическая опера в трех актах (четыре картины))

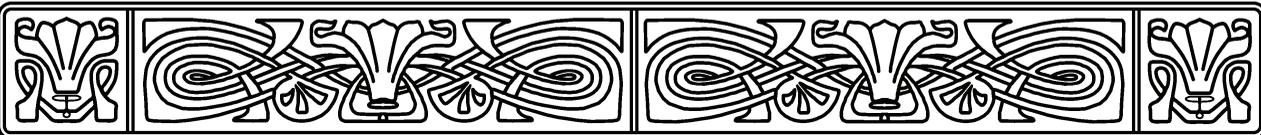
Внутренность Венериной горы близ Эйзенаха. В таинственном полумраке грота мелькают группы сирен и наяд, в страстном танце проносятся вакханки. В этом мире чувственных наслаждений царит Венера. Но ласки богини любви не могут рассеять тоску Тангейзера: он вспоминает родную землю, звон колоколов, которого так долго не слышал. Взяв арфу, он слагает гимн в честь Венеры и заканчивает его горячен мольбой: отпустить его на волю, к людям. Напрасно Венера напоминает Тангейзеру о прежних наслаждениях, напрасно проклинает неверного возлюбленного, предсказывая страдания в холодном мире людей; певец произносит имя Девы Марии, и волшебный грот мгновенно исчезает.

Взору Тангейзера открывается цветущая долина перед Вартбургским замком; звенят колокольчики пасущегося стада, пастушок играет на свирели и песней приветствует весну. Издалека доносится хорал пилигримов, отправляющихся на покаяние в Рим. При виде этой мирной, родной картины глубокое волнение охватывает Тангейзера. Звуки рогов возвещают приближение ландграфа Тюрингского и рыцарей-миннезингеров, возвращающихся с охоты. Они поражены встречей с Тангейзером, который давно гордо и высокомерно покинул их круг. Вольфрам фон Эшенбах зовет его вернуться к друзьям, но Тангейзер упорно отказывается — он должен бежать прочь от этих мест. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, племянницы ландграфа; она ждет его, песни Тангейзера покорили сердце девушки. Рыцарь, охваченный радостными воспоминаниями, останавливается. Вместе с миннезингерами он спешит в Вартбург.

Зала певческих состязаний в Вартбургском замке. Елизавета с волнением ждет встречи с Тангейзером. Она уверена в близком счастье — Тангейзер победит на турнире певцов, и ее рука будет наградой победителю. Вольфрам вводит Тангейзера и, видя радость Елизаветы, которую тайно любит, с грустью удаляется, оставив влюбленных вдвоем. Под звуки торжественного марша, прославляя ландграфа, собираются рыцари на турнир. Ландграф предлагает тему поэтического состязания: в чем сущность любви? Певцы берут свои арфы, и первым, по жребию, начинает Вольфрам. В сдержанной и спокойной импровизации, с думой о Елизавете, воспекает он чистый источник любви, который никогда не дерзнет осквернить. И другие певцы поддерживают его в этом понимании истинной любви. Но Тангейзер изведал иную любовь, он дерзко осмеивает своих соперников одного за другим, и под сводами Вартбургского замка раздается страстный гимн в честь Венеры, который он сложил в ее гроте. Все возмущены дерзостью Тангейзера. Дамы в ужасе покидают зал, рыцари бросаются на него с обнаженными мечами. Но Елизавета смело становится между ними. И, хотя она потрясена случившимся, в присутствии ландграфа и рыцарей она открыто признается в своей любви к Тангейзеру, умоляя сохранить ему жизнь. Тангейзер в раскаянии не смеет поднять на нее глаза. Ландграф заменяет ему смерть изгнанием: он не ступит на землю Тюрингии, пока не очистится от греха. Вдали раздаются хорал — это проходят мимо замка пилигримы, идущие на поклонение к римскому папе. И Тангейзер, напуганный рыцарями, присоединяется к ним.

Сцены из постановок «Тангейзера» в Байрейте: Вакханалия - Зал приема гостей - Молитва Елизаветы (Ф. Лееке) - Вольфрам над телом Тангейзера





Долина перед Вартбургом. Осень. Пилигримы возвращаются из Рима на родину. Но тщетно Елизавета ищет среди них Тангейзера. Она обращается с молитвой к Деве Марии, прося принять ее жизнь как искупительную жертву за грехи возлюбленного. Вольфрам пытается удержать Елизавету, но она жестом останавливает его и медленно удаляется. Оставшись один, Вольфрам берет арфу и слагает песню о прекрасной и недоступной вечерней звезде, которая озаряет тьму, как его любовь к Елизавете светит ему во мраке жизни. Наступает ночь. Внезапно появляется еще один пилигрим — в рубище, изможденный. С трудом Вольфрам узнает в нем Тангейзера. Тот с горечью рассказывает о своем паломничестве в Рим. Он шел с искренним раскаянием, тяжесть долгого пути радовала его, а чтобы не видеть прелести итальянской природы, он закрывал глаза. И вот предстал перед ним Рим и сверкающий папский дворец. Но страшный приговор произнес папа: пока не зацветет в его руках посох, Тангейзер будет проклят. Теперь у него один путь — к Венериной горе. Он страстно призывает богиню любви, и гора раскрывается перед ним, Венера манит его в свой таинственный грот. Тщетно Вольфрам пытается удержать друга: он бессилен перед чарами Венеры. Тогда Вольфрам произносит имя Елизаветы, и Тангейзер останавливается. Видение Венеры пропадает. Из Вартбурга доносится хорал — это движется торжественное шествие с гробом Елизаветы. Простерев к ней руки, Тангейзер падает мертвым. Светает. Приближается новая группа пилигримов; они приносят весть о великом чуде: в руках у римского папы расцвел сухой посох — Тангейзер прощен.

«Лоэнгрин», отметивший первое обращение Вагнера к теме Святого Грааля, был написан им в результате некоего озарения, посетившего композитора в не совсем подходящей обстановке. А именно, на водном курорте Мариенбад, куда он отправился летом 1845 года укрепить расшатанные нервы. «Однажды — повествует Вагнер — меня охватило такое сильное вдохновение, что, будучи не в силах дож-

даться конца процедуры, я вылез из ванны и нетерпеливо, едва одевшись, помчался к себе наверх, чтобы скорее записать звучащее во мне. Так повторялось несколько дней, пока весь сценический план оперы не был закончен»⁶. Но, хотя «Лоэнгрин» и был написан к началу 1848 года, прошло очень много лет, прежде чем Вагнер смог воочию увидеть его сценическую постановку.

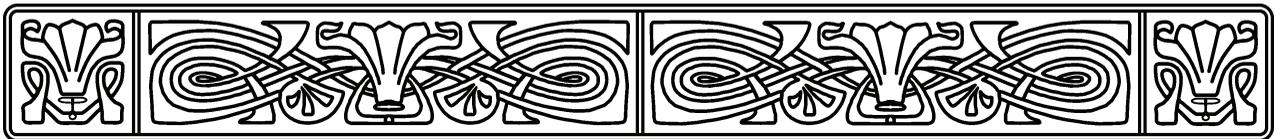
«ЛОЭНГРИН»

(романтическая опера в трех действиях)

На берегу реки Шельды, у Антверпена, на древней земле Брабанта, король германский Генрих Птицелов собрал рыцарей, прося у них помощи: враг снова угрожает его владениям, и королю нужна сила мечей доблестных брабантских воинов. Но приезд короля совпадает с распрей между последними, и граф Фридрих фон Тельрамунд вызывает к королевскому правосудию. Умирая, герцог Брабантский поручил ему своих детей — Эльзу и маленького Готфрида, взяв с него обещание жениться на Эльзе. Однажды Готфрид таинственно исчез. Фридрих обвиняет Эльзу в братоубийстве и требует суда над ней. В качестве свидетельницы, сообщившей о случившемся, он называет принцессу Ортруду Фризскую, и объявляет ее, вместо преступницы Эльзы, своей будущей женою. Представляя королю Ортруду, Фридрих и не подозревает о том, что та — злая колдунья, и он сам находится под властью ее чар. Ортруда стремится к власти, и с помощью Фридриха она надеется осуществить свое желание. Король приказывает привести Эльзу. Все поражены ее мечтательным видом и странными восторженными речами. Эльза рассказывает, что во сне ей явился прекрасный рыцарь, который обещал ей помощь и защиту. Слушая бесхитростный рассказ Эльзы, король не может поверить в ее вину. Фридрих же готов доказать свою правоту в поединке с тем, кто вступится за честь Эльзы. Далеко разносится звук рога глашатая, трижды протрубившего клич, но ответа нет. Фридрих уже торжествует победу: где же предсказанный Эльзой спаситель? Но неожиданно на волнах Шельды показывается лебедь, влекущий ладью; в ней, опершись на меч, стоит неведомый рыцарь в блестящих доспехах. Выйдя на берег, Лоэнгрин (таково его тайное имя) ласково прощается с лебедем, и тот медленно уплывает. Лоэнгрин объявляет себя защитником Эльзы: он



Сцены из постановки «Лоэнгрин» в Байрейте:
Глашатай - Фридрих - Ортруда - Молитва Эльзы - Появление Лоэнгрин



готов биться за ее честь и назвать своей супругой. Но она никогда не должна спрашивать имя избавителя. В порыве любви и благодарности Эльза клянется в вечной верности. Начинается поединок. Фридрих падает, сраженный ударом Лоэнгрин; рыцарь великодушно дарит Тельрамунду жизнь, но за клевету того ждет изгнание.

Той же ночью Фридрих решает покинуть город. Гневно упрекает он жену: это она нашептала лживые обвинения против Эльзы и разбудила в нем честолюбивые мечты о власти. Ортруда безжалостно высмеивает трусость мужа. Неужели тот попытается страхом перед божественным знаменем оправдать свою слабость? Она не отступит, пока не добьется своего, и оружием в ее борьбе будут притворство и обман. Не христианский бог, в которого слепо верит Фридрих, а древние мстительные языческие боги помогут ей. Надо заставить Эльзу нарушить клятву и задать роковой вопрос. Вкрасться в доверие к Эльзе нетрудно: увидев вместо прежней надменной и гордой Ортруды смиренную, бедно одетую женщину, Эльза прощает ей былую злобу и ненависть и зовет разделить с нею радость. Ортруда начинает коварную игру: она униженно благодарит Эльзу за доброту и с притворной заботой предостерегает ее от беды — незнакомец не открыл Эльзе ни имени, ни рода, он может неожиданно покинуть ее. Но сердце девушки свободно от подозрений. Наступает утро. На площади собирается народ. Начинается свадебное шествие. Внезапно путь Эльзе преграждает Ортруда. Она сбросила маску смирения и теперь открыто издевается над Эльзой, не знающей имени своего будущего супруга. Слова Ортруды вызывают всеобщее замешательство. Оно усиливается, когда Фридрих всенародно обвиняет неизвестного рыцаря в колдовстве. Но Лоэнгрин не страшит злоба врагов — лишь Эльза может открыть его тайну, а в ее любви он уверен. Эльза стоит в смущении, борясь с внутренними сомнениями — яд Ортруды уже отравил ее душу.

Свадебная церемония закончена. Эльза и Лоэнгрин остаются одни. Ничто не нарушает их счастья. Лишь легкое облачко омрачает радость Эльзы: она не может назвать своего супруга по имени. Вначале робко, ласкаясь, а затем все более настойчиво она пытается выведать тайну Лоэнгрин. Напрасно Лоэнгрин успокаивает Эльзу, напрасно напоминает ей о долге и клятве, напрасно уверяет, что ее любовь ему дороже всего на свете. И уже не владея собою, Эльза задает роковой вопрос: кто он и откуда пришел? В это время в покои врывается Фридрих Тельрамунд с вооруженными воинами. Лоэнгрин выхватывает меч и убивает его.

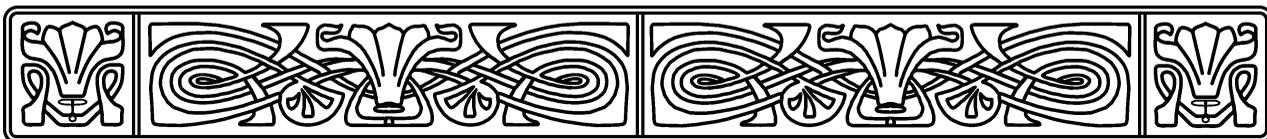
Занимается день. На берегу Шельды собираются рыцари, готовые идти в поход против врагов, и их вождем будет новый повелитель Брабанта. Внезапно радостные клики народа смолкают: четверо вельмож несут покрытый плащом труп Фридриха; за ними следует безмолвная, измученная горем Эльза. Появление Лоэнгрин все разъясняет. Эльза не сдержала клятвы, и он должен покинуть Брабант. Здесь, перед дубом правосудия, рыцарь открывает всем свое имя: он — Лоэнгрин, сын короля Парсифаля, посланный на землю далеким братством Грааля, чтобы защитить угнетенных и обиженных. Люди должны верить в посланца небес; если же у них зарождаются сомнения, сила рыцаря Грааля исчезает, и он не может оставаться на земле. Вновь появляется лебедь. Лоэнгрин печально прощается с Эльзой, предсказывает славное будущее Германии. Лоэнгрин освобождает лебедя, тот исчезает в воде, и из реки выходит маленький Готфрид, брат Эльзы, превращенный колдовством Ортруды в лебедя. В ту же секунду Ортруда падает замертво. Лоэнгрин передает Готфриду свой меч и кольцо, — быть может, тот когда-нибудь вспомнит о посланце Грааля. Эльза не может перенести разлуку с Лоэнгрином. Она умирает на руках брата. А по волнам Шельды вдаль скользит челнок, увлекаемый белым голубем Грааля. В челне, грустно опершись на щит, стоит Лоэнгрин. Он навсегда покидает землю и удаляется в свою таинственную отчизну.

Изучать творчество Рихарда Вагнера возможно, лишь наблюдая его в генезисе, от первых музыкальных произведений, потому что каждое новое произведение являлось для него базой для последующих. «Лоэнгрин» отмечает первое обращение композитора к жанру оперной мистерии, ко-

торое было, видимо, неизбежно при его тяготении к античному идеалу. Ведь древние мистериальные действия, положившие начало театру, возникли как пантеистическое выражение связи эволюции человека с миром, и столь близкий Вагнеру принцип самораскрытия естественно сочетается в них

Сцены из постановки «Лоэнгрин» в Байрейте (продолжение):
Лоэнгрин и Эльза - Победа Лоэнгрин - Злоумышляющие Ортруда и Фридрих -
Свадебная процессия - Рассказ Лоэнгрин о себе





с духовным поучением, в театральной форме повествующей о великих Законах и ступенях испытаний и посвящений неопита. Сам характер «Лоэнгрин», действие, разворачивающееся на небольшом участке пространства, ярко выраженное присутствие Высшего Мира и его законов, выражаемых самим рыцарем Лоэнгрином, символичность образов, условия, исполнение которых является испытанием для главной героини, наличие темных сил, обрисованных очень «картинно» и стремящихся помешать ей — все это наводит на мысль о тщательной продуманности сюжета. В этом свете и обращение Вагнера к теме Святого Грааля глубоко неслучайно. Трудно сказать, что заставило композитора, жившего в XIX в., взяться за этот древний сюжет. Интерес ко всему таинственному, или же наитие, выражение своего внутреннего знания, может быть, какое-то умственное видение, заложившие основу для создания впоследствии вдохновленного свыше «Парсифаля»?

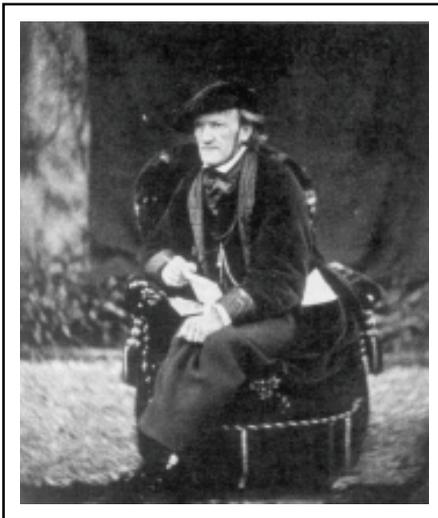
И если «Голландец» и «Тангейзер» показали нам начало Вагнера-драматурга, то опыт «Лоэнгрин» придал всем его последующим творениям эту удивительную космическую направленность и духовную «остроту», а персонажам — яркую индивидуальность, концентрирующую и художественно отображающую важнейшие, добрые или злые, эволюционные качества. Вагнер научился языку символизма и созданию символических героев. В этой своей способности он доходит до настоящей алхимии драматических образов, продуманных и прочувствованных, помещенных в соответствующее, выявляющее всю их значимость, сюжетное окружение. А атмосфера древнего мифа, фантастического сказания, в котором человек впервые выразил свое пантеистическое восприятие мира и задал вопросы о самом себе и своем пути, становится для Вагнера единственной формой создания внешней канвы оперного произведения.

В чисто симфоническом аспекте «Лоэнгрин» считается наиболее гармоничной и совершенной оперой композитора. Появление «Лоэнгрин» свидетельствует о творческой зрелости его автора. Далее ему оставалось лишь укреплять свое владение языком музыки, сплетать новые фразы из уже созданных, уже звучавших в нем лейтмотивов. Чуть позже он напишет: «Я овладел этим языком как родною речью. Для выражения своих замыслов мне уже незачем было

тревожиться о формальной стороне дела»⁷. Выразительному искусству Вагнера отныне одинаково легко доступны характеристики любых, светлых или темных, персонажей, оно создает как натуралистические, бытовые сцены (ковка меча в «Зигфриде», стучание сапожного молотка Сакса в «Нюрнбергских Мейстерзингерах»), так и трансцендентные по своему характеру (финал «Летучего Голландца», увертюра к «Лоэнгрину», течение вод во вступлении к «Золоту Рейна»). Такая универсальность была необходима Вагнеру для создания в будущем «собирающего произведения искусства», которое должно было охватить всю сумму человеческого бытия.

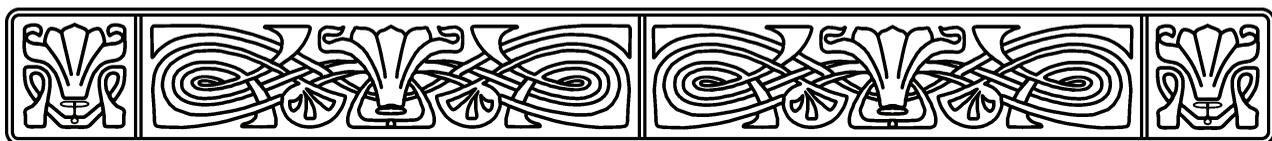
Канву внешних событий жизни композитора можно условно разделить на годы до и после 1848 года. Первая ее половина была насыщена поисками и находками в мире творчества, формированием

Вагнера как драматурга и композитора, и в конце своем она выявляет нам Вагнера-политика, впрочем, с особым «художественным» уклоном, находившим мало понимания среди его коллег по социалистической партии. Теории Вагнера о преобразении жизни на основе искусства не оставляли в стороне ни одну сферу цивилизации, последовательно прорабатывая место и назначение каждой из них; он мечтает о новом обществе, построенном на власти красоты и истины, в котором возможно мощное развитие личности. И когда наступили известные события лета 1848 года, принесшего прокатившуюся по всей Европе волну мятежей и революций,



Муки творчества: Вагнер во время работы над «Тристаном»

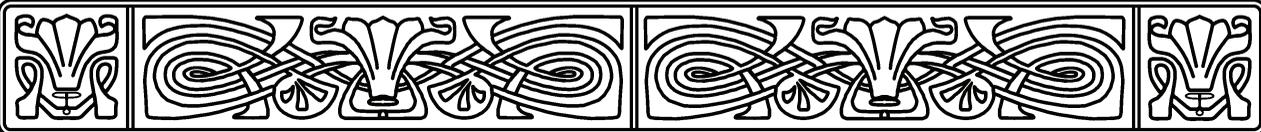
Вагнер увидел в этом возможность начала трансформации старого мира и без раздумий принял в них участие. Однако восстание в Дрездене было жестоко подавлено имперскими войсками, и композитору, объявленному вне закона, пришлось спасаться от ареста, перейдя границу с Австрией, а затем эмигрировать в Швейцарию, где среди альпийских вершин он и создал свое основное произведение — «Кольцо Нибелунга», наиболее полно выразившее дух всех его реформаторских устремлений. В жизни Вагнера началась полоса скитаний, одновременно ознаменовавшая его выход на совершенно новые творческие рубежи. Годы до и после начала работы над «Кольцом» так же однозначно разделяют на две самостоятельные части и путь Вагнера-творца. С это-



го момента этап написания «романтических опер», пока еще лишенных полной идейной взаимосогласованности всех аспектов произведения, уходит в прошлое, открывая дорогу воплощению главной концепции его творчества — «музыкальной драмы», в ключе которой созданы все его последующие творения. К ней композитор подошел, логически развивая свои представления о предназначении искусства. Первые идеи о связи человеческой жизни с Космосом, выражаемой через глубину мистериального действия, запечатлевшего сознательное бытие во всей сложности и способного изменить его, формируют у Вагнера взгляды на искусство как на один из главных инструментов преобразования жизни. Однако последовавшие за изгнанием размышления о будущих путях развития человеческого общества приводят его к глубокой философской переоценке ценностей и переосмыслению всего опыта прошлых лет.

Истинное могущество человека, воплощающего совершенство на земле, заключено в его единстве со своим внутренним началом (изначальной Волей, Необходимостью — *Unwillkur*), которое является неотъемлемой частицей вселенской общности. И стихийное стремление к самореализации, сначала влекущее его к познанию физического мира и страданий, после исчерпания земного бытия завершающим порывом воли неминуемо ведет к глубокой интроспекции и, в конечном итоге, к разрушению «разделенности», замкнутости на собственной ограниченности, на бремени плотной материи и выходу в пространства внеземных пластических форм и новых законов. Вагнер разделяет взгляды Артура Шопенгауэра на сущность земного бытия как вечного процесса самоуничтожения и возрождения к страданиям; замкнутая в его пределах жизнь представляет собою безостановочный процесс «самопожирания», и следует разрушить рефлекторную силу (волю к физической жизни), непрестанно вовлекающую человека в этот процесс. Вагнер также проявляет интерес к буддизму, брахманизму и даже христианству, считая их созвучными своим идеям о неизбежном катарсисе и победе духа над иллюзиями. Так возник замысел о «Тристане и Изольде» и «Парсифале». Представления о мощной трансформирующей силе, скрытой в глубинах человеческого существа и вечно влекущей его вперед, к более совершенным формам жизни, стали одним из принципов, повлиявших на Вагнера-мыслителя и приведших его, уже как драматурга и композитора, к новому уровню реализации своей художественной реформы. Искание путей изменения общества без войн и революций, имеющих, очевидно, отношение лишь ко внешней стороне жизни общества, укрепляет его взгляды о том, что «музыкальная драма» прежде всего должна преследовать сво-

ей целью глубокое идейное воздействие на слушателя, раскрывая перед ним широкие горизонты высших ценностей мира. И изложенные выше теории о целостности музыкального произведения, каждым своим аспектом направленного на выражение единой задачи, теперь целиком подчиняются у Вагнера этой задаче и достигают окончательной проработки. Основа «музыкальной драмы» — идейный, драматический замысел высшей формы, отныне направленный на выражение великих космических Законов. В помощь ему предоставлена музыкальная часть произведения, которая своим искусством соотвественно способна обрисовать тончайшие смысловые оттенки произведения. Особое внимание уделил Вагнер исполнительскому мастерству певцов, которые не только должны уметь выдерживать сложные партии на немецком языке на фактическом пределе вокальных способностей, но и, вживаясь в образ своего героя, полноценно сыграть его роль на сцене. Декорации и световое сопровождение также следуют задаче формирования единого впечатления у слушателя, где-то отходя на второй план, а где-то роскошью эффектов превалируя над остальными составляющими произведения. Таким образом, «музыкальная драма» — это уже не опера в общепринятом смысле, а самостоятельное направление в мире искусства, мощный инструмент истинного «художника жизни», в своей творческой мини-лаборатории становящегося демиургом, исследователем новых форм бытия. Она окончательно разрушает представления об искусстве как развлечении и поворачивает произведение напрямую к зрителю, просветляя его, вовлекая в происходящее действие и служа мощным средством эволюции личности, общества и всей планеты. Так искусство занимает у Вагнера свое истинное место пособника приобщения к высшему, предвосхитив искания следующего, XX-го века, и сделав его автора, в сущности, первопроходцем нового направления в искусстве вообще, позже названного «космизмом». Ядром музыкальной реформы композитора стала тетралогия «Кольцо Нибелунга». На протяжении всех оставшихся лет жизни она постоянно занимала внимание Вагнера, так что все, что писалось параллельно с этим произведением, так или иначе связано с ним предметностью (в плане философских идей, основных черт персонажей и образов) и потому должно рассматриваться в общем контексте. Помимо «Кольца» и «Парсифаля» в этом новом качестве Вагнером были созданы также «Тристан и Изольда» (1865) и «Нюрнбергские Мейстерзингеры» (1868), предварившие окончание работы над тетралогией. С ними и начнем рассмотрение завершающего этапа творчества композитора.



«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»

(музыкальная драма в трех актах)

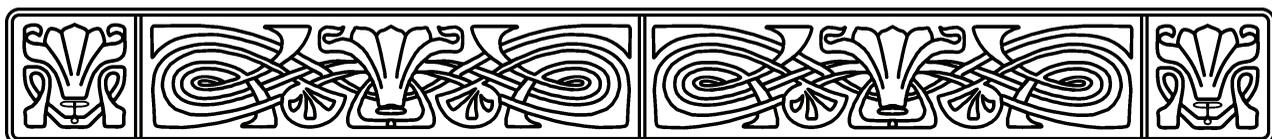
С давних пор король Корнуэльса Марк платил дань Ирландии. Но настал день, когда вместо дани ирландцы получили голову своего лучшего воина — храброго Морольда, убитого в поединке с племянником короля Марка, Тристаном. Невеста убитого, ирландская принцесса Изольда, поклялась в вечной ненависти к победителю. Однажды море вынесло к берегам Ирландии челн со смертельно раненым воином, и Изольда, наученная матерью искусству врачевания, принялась лечить его волшебными зельями. Рыцарь назвался Тантрисом, но его меч выдал тайну: на нем была зазубрина, к которой подошел стальной осколок, найденный в голове Морольда. Изольда заносит меч над головой врага, однако молящий взор раненого останавливает ее; внезапно Изольда понимает, что любит Тристана. Выздоровев, Тристан покинул Ирландию, но вскоре вновь вернулся на богато украшенном корабле — сватать Изольду в жены королю Марку, чтобы положить конец вражде между их странами. Подчинившись воле родителей, Изольда дала согласие, и вот они плывут в Корнуэльс. Изольда, оскорбленная холодностью Тристана, осыпает его насмешками. Тристан любит Изольду, но для него выдать эти чувства означало бы предать своего короля. Не в силах вынести его равнодушные и ожидающее ее в Корнуэльсе насильное замужество, Изольда решает умереть вместе с Тристаном; она предлагает ему разделить с ней кубок смерти. Но верная Брангена, служанка Изольды, желая спасти свою госпожу, наливает вместо яда смерти любовный напиток. Тристан и Изольда пьют из одного кубка, и непобедимая страсть охватывает их. А тем временем, под радостные крики матросов, корабль пристает к берегам Корнуэльса, где король Марк давно ожидает свою невесту. Подчиняясь законам, Тристан, с трудом осознавая необходимость расставания с Изольдой, передает ее будущему супругу.

Под покровом ночи в саду у королевского замка Изольда назначает Тристану место тайной встречи. Невдалеке слышны отзвуки рогов королевской свиты, возвращающейся с охоты, и Брангена медлит подать условный знак — потушить факел. Она предупреждает Изольду, что Мелот, рыцарь из окружения короля, следит за ними, но Изольда далека от подозрений: для нее он верный друг Тристана. Не в силах больше ждать, Изольда сама тушит факел. Появляется Тристан, и во мраке ночи звучат страстные признания влюбленных. Они прославляют темноту и смерть, в которых нет лжи и обмана, царящих при свете дня; только ночь прекращает разлуку, только в смерти они могут быть друг с другом навеки и стать тем, что невозможно на земле — полным единством. Внезапно показываются король Марк и придворные. Их привел Мелот, давно томимый страстью к Изольде. Король потрясен изменой Тристана, которого любил как сына, но чувство мести ему незнакомо. Тристан нежно прощается с Изольдой, он зовет ее с собой в далекую и прекрасную страну смерти. Возмущенный Мелот выхватывает меч, и тяжело раненный Тристан падает на руки своего слуги Курвенала.

Верный Курвенал увез Тристана из Корнуэльса в его родовой замок Кареоль в Бретани. Видя, что рыцарь не приходит в сознание, он послал кормчего с вестью к Изольде. И теперь, приготовив Тристану ложе в саду у ворот замка, Курвенал напряженно вглядывается в пустынный морской простор — не покажется ли там корабль, везущий Изольду? Издали доносится печальный наигрыш свирели пастуха — он тоже ждет исцелительницу своего любимого господина. Знакомый напев заставляет Тристана открыть глаза. Он с трудом припоминает все происшедшее. Дух его блуждал далеко, в блаженной стране, где нет солнца, — но Изольда еще в царстве дня, и ворота смерти, уже захлопнувшиеся за Тристаном, вновь широко распахнулись — он должен видеть любимую. В бреду Тристану чудится приближающийся корабль, но печальный напев пастуха вновь возвращает его к действительности. Он погружается в грустные воспоминания о своем отце, который погиб, не увидев сына, о матери, умершей при его рождении, о первой встрече с Изольдой, когда он, как и теперь, умирал от раны, и о любовном напитке, обрекшем его на вечную муку. Лихорадочное волнение лишает Тристана сил. И снова



Н.К.Рерих. Эскизы костюмов к постановке «Тристана и Изольды». 1912 г.: Тристан - Курвенал - Король Марк



ему чудится приближающийся корабль. На этот раз он не обманулся: пастух веселым наигрышем подает радостную весть, Курвенал спешит к морю. Оставшись один, Тристан в возбуждении мечется на ложе, срывает повязку с раны. Шатаясь, он идет навстречу Изольде, падает в ее объятия и умирает. В это время пастух сообщает о приближении второго корабля — это прибыл Марк с Мелотом и воинами; слышится голос Брангены, зовущей Изольду. Курвенал с мечом бросается к воротам; Мелот падает, сраженный его рукой. Но силы слишком неравны: смертельно раненный Курвенал умирает у ног Тристана. Король Марк потрясен. Брангена поведала ему тайну любовного напитка, над силою которого не властен смертный, и он поспешил вслед за Изольдой, чтобы навек соединить ее с Тристаном и благословить их союз, но видит вокруг себя лишь смерть. Отрепленная от всего происходящего, Изольда устремляет взор на тело Тристана; ей слышится зов любимого; с его именем на устах она умирает.

«Тристан» является самым необычным произведением Вагнера, наиболее нетипичным для него и — идейно — одним из самых важных. В сюжете оперы, ставшей первой «музыкальной драмой», внешнее действие почти отсутствует, все внимание сфокусировано на внутреннем мире героев. Главные музыкальные лейтмотивы имеют протяженный характер, им свойственно медленное, постепенное и неуклонное разворачивание, уходящее в бесконечность. Вероятно, одним из главных стимулов создания «Тристана» послужило знакомство, а затем и возникшие глубокие чувства композитора к Матильде фон Везендонк. В некоторых статьях Вагнер, очень любивший «Тристана», называет его своим лучшим сочинением. Используя материал известной средневековой легенды, он снова вкладывает в нее свой собственный смысл.

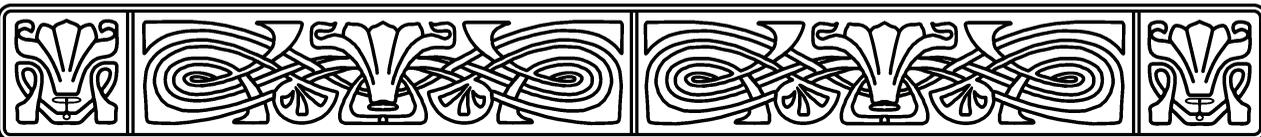
Таинственная сила бессознательного, направляющая мировые события, сплетающая человеческие судьбы, приводит Тристана в Корнуэльс — народ в нем хочет видеть примирителя давней вражды. Там он впервые встречается с упоминанием об Изольде, принеся смерть ее супругу Морольду. Затем сила стихии приносит его, умирающего от ран, к берегам Ирландии, где Изольда спасает ему жизнь. Не напиток, позднее данный Тристану и Изольде Брангеной, а сами их чувства стали причиной любви, обретшей абсолютную форму и ведущей нас к великому Закону существования истинного космичес-

кого родства двух избранных половин. Но Тристан вынужден подчиниться земным законам, по которым он не более чем слуга своего короля. Позднее, на корабле, Изольда предлагает Тристану смерть, чтобы, оказавшись вне власти этих законов, обрести свободу и единство. В «царстве дня» их обоих ждет гибель. Однако то было лишь предвидение конфликта. Любовное зелье, данное Брангеной, скорее, должно быть названо «чашей мужества», ибо оно дало Тристану и Изольде силу сознательно, отбросив все сомнения, проявить свои чувства в полную меру и остаться верным им до конца. Некоторая «иррациональность» (с обыденной точки зрения) этого апофеоза, обрисованная Вагнером по ходу оперы, раскрывает нам, в лучах Утренней Звезды, самую сущность Любви как высшего, неземного начала, возвращающего человека в состояние изначального совершенства, целостности и просветленности. И когда этот ярчайший Свет был проявлен, сразу обозначился, по контрасту с ним, указанный конфликт, принеся конкретику страданий и, в конечном итоге, гибели. Так в сюжете оперы символически выразилась важная, в чем-то даже гностическая идея Вагнера об объективной жесткости земного бытия, его глубокой враждебности любому проявлению Света и «несогласуемости» с ним. Этот исходный конфликт «сфер бытия» налагает свой отпечаток на все другие аспекты жизни на земле — человеческие качества, законы общества



Н.К.Рерих. Эскизы костюмов к постановке «Тристана и Изольды». 1912 г.: Рыцарь - Изольда - Брангена





и государства, систему ценностей, создавая «Монументал». Позднее, в «Кольце Нибелунга» эта идея обретет полную завершенность. Не ту же ли философскую истину мы слышим повсюду на Востоке, учащем об иллюзорности Майи? Учитель Веданты Шри Шанкарачарья заповедует: «Кто ты еси? И кто есмь я? Откуда я пришел? Кто мать моя? И кто отец? Так вопросив, пойми всего характер преходящий, и мир, как форму сна, отвергни»⁸. И Тристан, осознанно стремясь к смерти, лишь утверждал философское отрицание физического существования. Так чувства несказанной высоты, возникшие во исполнении Космического Закона, стали для Тристана и Изольды той сияющей звездой, которая провела их через все тернии познания земного бытия и указала единственный остающийся эволюционный исход из него. Уже тогда, в главном лейтмотиве «Тристана» «Умрем, чтоб вечно жить», появился намек на дивные, божественные созвучия финала «Парсифаля», отмечающие торжество высшего мира. А идея о переходе за пределы земных ограничений в пространстве новых гармоний позднее трансформируется у Вагнера в Учение о грядущем Возрождении человечества, принесенного ему божественным началом.

Последовавшая за «Тристаном» опера «Нюрнбергские мастерзингеры» также написана по мотивам средневековой хроники, правда, уже без элементов мифологии и фантастики, и с комическим сюжетом. Он переносит нас в атмосферу старой Европы XVI века, в город, богатый не только умелыми мастерами-«цеховиками», но и певческими традициями. Звание мастерзингера — «мастера пения» — считал тогда для себя почетным любой самый искусный ремесленник.

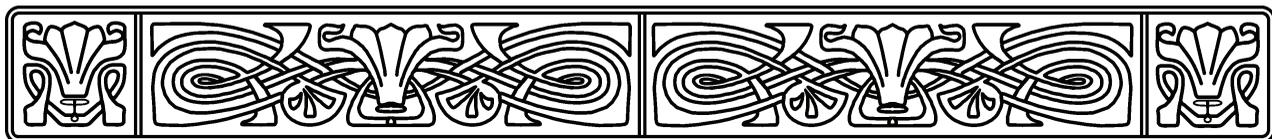
Как отмечает в своем знаменитом исследовании о Вагнере Анри Лиштанберже, главный герой оперы — рыцарь Вальтер фон Штольцинг — «по происхождению благородной крови и проводил жизнь вдали от городского шума в своем уединенном замке. Зимой, когда снежный саван покрывал поля и замок, он читал в старинной, завещанной ему дедами книге стихи Вальтера Фогель-

вейде, где воспевалось великолепие возрождающейся весны. Потом, когда наступало лето, когда снова зеленеющий лес наполнялся шумом и голосами птиц, он задумчиво бродил в тени больших деревьев, прислушиваясь к этой праздничной мелодии природы, к этому нежному и столь могучему голосу, и там вновь обретал свежими и живыми те звуки, которые очаровывали его в длинные зимние вечера в поэмах старого певца любви. Прислушиваясь к шуму леса, к пению синичек и зябликов, Вальтер стал поэтом. Он, как Зигфрид, — дитя природы и проводит жизнь, руководясь своими инстинктами и не заботясь о человеческих условностях. Едва он показывается в Нюрнберге, как уже влюбляется в Еву и смело открывает ей свою страсть, вопреки всем «обычаям», в церкви, полной народа; а когда она уходит от его признания в любви, то он тотчас же решает добыть ее силой. Он хочет сначала принять участие в поэтическом турнире, наградой за победу в котором будет ее рука; оспаривать ее у мастерзингеров, которые будут добиваться ее руки своим пением в присутствии всего народа. Когда он видит себя отвергнутым ими и исключенным из конкурса, то он, ни минуты не откладывая, решает похитить ее; если он не может добыть Еву при помощи своего искусства, то надеется на насильственные меры; он в нетерпении хватается за рукоять меча ради своей милой, даже не вовремя, — против безобидного ночного сторожа, рожок которого он принял за вызов на поединок»⁹.

Замысел о «Мейстерзингерах» возник у Вагнера после провала «Тангейзера» в 1845 году, когда, рассорившись с публикой и критиками, он задумал создать комическую альтернативу на мотив «Тангейзера», где состязание певцов обрело бы иной смысл: показать самопроизвольный и оригинальный творческий гений, дар прирожденного, но не ведающего формальных правил поэта, в схватке с педантизмом и рутинной признанных профессионалов искусства, с консерватизмом традиций певческого искусства, которых слепо придерживались почтенные, уважаемые и добродетельные, но подчас бесталанные «мастера» типа Сикста Бекмессера. Так что опе-



Сцены из постановок «Нюрнбергских Мейстерзингеров» в Байрейте:
Вальтер фон Штольцинг - Сикст Бекмессер поет серенаду Еве -
Вальтер на состязании - Вальтер и Ева - Ганс Сакс в венке победителя



ра «Нюрнбергские мастерзингеры» во многом автобиографична для ее создателя. И сюжетный конфликт, выраженный в «Мейстерзингерах», несомненно продолжает идеи «Тристана» о борьбе Свободы и «Монументала», но уже логически перешедшие в плоскость общих представлений об искусстве. И пускай

сам народ сделает свой выбор между устаревшими формами «художественного ремесла», лишенного живого источника вдохновения, которое теряет свое предназначение и вымирает, и новым синтезом выражения прекрасного, слитого с самой жизнью. Триумф последнего неизбежен, заключает Вагнер.

«НЮРНБЕРГСКИЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»

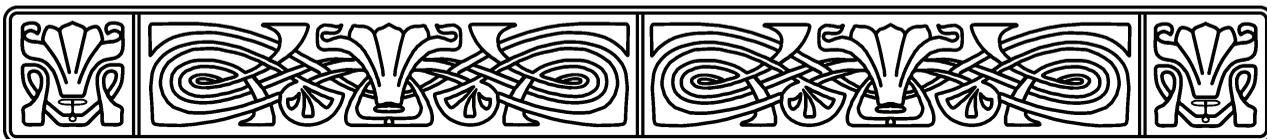
(опера в трех актах (четыре картины))

Церковь святой Екатерины в Нюрнберге, полная прихожан: только что закончилась торжественная месса. Молодой странствующий рыцарь Вальтер фон Штольцинг признается в любви красавице Еве, дочери богатого золотых дел мастера Фейта Погнера. Ева отвечает ему взаимностью, но она не располагает своей судьбой: отец решил выдать ее замуж за победителя на традиционном состязании певцов, которое каждый год происходит на берегу Пегница, в окрестностях Нюрнберга. Узнав об этом, Вальтер просит мастеров принять его в свой цех. Он готов подвергнуться испытанию, чтобы завтра вместе с нюрнбергскими певцами оспаривать руку Евы. Не только почтенные мастера, но и ученик самого знаменитого из них, башмачника Ганса Сакса, Давид поражен дерзостью рыцаря — не зная тонов, рифм и форм, не изучив правил, не пройдя школы пения, он хочет сразу стать мейстерзингером! Городской писарь Бекмессер, втайне также мечтающий о Еве, берется исполнять должность метчика — отмечать мелом на доске ошибки певца. Не думая ни об уставе, ни о правилах, Вальтер вдохновенно воспевает весну, пробуждающую от зимнего сна природу, рождающую в душе поэта любовь и песни. Возмущенный Бекмессер прерывает его, показывая исчерченную мелом доску. Сакс безуспешно призывает дослушать песню рыцаря: все мейстерзингеры поддерживают метчика и обрушиваются на дерзкого певца. Не обращая внимания на возмущение мастеров, Вальтер заканчивает свою песню и гордо покидает собрание мейстерзингеров.

Улица. Ясный летний вечер. Сакс вспоминает взволновавшие его смелые и необычные напевы Вальтера. Старый мастер с тревогой думает о том, как решится завтра судьба Евы. Он давно любит Еву, которую еще ребенком носил на руках, но не признается в этом даже самому себе. Ему нетрудно было бы победить на состязании, однако Сакс не уверен в ответном чувстве девушки. Увидев Еву, он притворно возмущается самоуверенным рыцарем, нарушившим старые, забытые правила певческого искусства. Гнев Евы выдает ее. Спускается ночь; на опустевших улицах звучит рог ночного сторожа. Вальтер настойчиво убеждает Еву бежать: никогда тупые и косные мастера не присудят ему победы, не признают его поэтического искусства. Издалека доносятся звуки лютни — это Бекмессер накануне состязания хочет завоевать сердце Евы. Он уверен в своем успехе — кто лучше его знает все правила мейстерзанга! — но сомневается в благосклонности девушки: она молода, а ему под пятьдесят. Вместо Евы в окне показывается переодетая в ее платье кормилица Магдалена. Бекмессер начинает свою серенаду. В это время Сакс, громко стуча молотком, тоже затягивает песню о прародительнице Евы, изгнанной из рая. Пение вызывает гнев Бекмессера, но Сакс не умолкает — ему надо работать, ведь он не только певец, но и сапожник. Наконец Сакс соглашается исполнить роль метчика, отмечая ошибки Бекмессера ударами сапожного молотка. Ошибок так много, что Сакс успевает раньше закончить башмаки, чем Бекмессер серенаду. Шум и нелепая песня Бекмессера разбудила Давида. Увидев в окне дома Погнера свою невесту Магдалену, он набрасывается на непрошеного певца, считая его своим соперником. Шум драки привлекает внимание соседей. На улицу выскакивают полуодетые горожане, с криком и ругательствами набрасываясь в темноте друг на друга, и вот на улице дерется уже полгорода. Женщины пытаются утихомирить своих отцов и мужей, разливая дерущихся водой, но это еще больше увеличивает суматоху. Внезапно раздается рог ночного сторожа, призывающий горожан ко сну. Привычный звук заставляет всех опомниться. Драка прекращается так же внезапно, как и началась. Сакс уводит Вальтера к себе. Площадь быстро пустеет, лишь песня ночного сторожа разносится по безлюдным улицам.



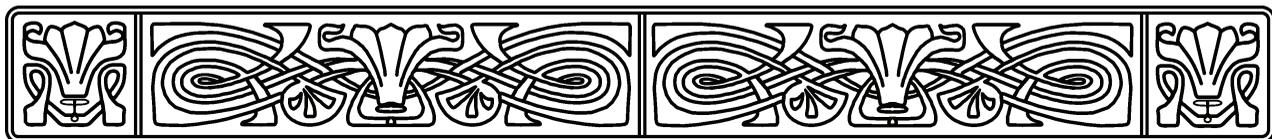
Карикатура, изображающая критику Э.Ганслика, отмечающего, подобно Бекмессеру, ошибки Вагнера.



Комната в доме Сакса. Мастер погружен в глубокие раздумья о царящем в мире безумии, о тщетности надежд, о собственной неудавшейся жизни: его жена и дети умерли, Ева любит другого, — ему остается лишь суровое самоотречение. Но несчастья не сломили Сакса, не ожесточили его душу — он будет помогать людям, вдохновлять их своим искусством. Давид, ожидавший нагоняя за ночную потасовку, поражен переменой, происшедшей в обычно вспыльчивом и резком мастере: тот похвалил его шутиливую песню, приготовленную к празднику, и пожелал счастья с Магдаленой. Появляется Вальтер. Сакс терпеливо убеждает гордого, пылкого юношу в необходимости учиться мастерству, уважать старые народные традиции, возникшие из самой жизни; только те творения искусства долговечны, в которых вдохновенный порыв гармонично сочетается со зрелым мастерством. Он объясняет рыцарю основы мастерства, следуя которым Вальтер поет песню о чудесном сне — о встрече с возлюбленной в райском саду, — с этой песней он выступит на состязании певцов. Готовится к состязанию и появившийся в доме Сакса Бекмессер, хотя после ночной потасовки он еле двигается и ни одна новая песня не приходит ему в голову. Заметив на столе листок со словами песни Вальтера, записанными рукой Сакса, Бекмессер быстро прячет его в карман. Сакс, лукаво усмехаясь, дарит Бекмессеру украденные стихи, но предупреждает, что спеть их будет нелегко. Однако Бекмессер не сомневается в победе: если Сакс не будет выступать, у него нет соперников. Сакс, пытаясь шуткой скрыть печаль, соединяет руки Вальтера и Евы, которая со слезами благодарит старого мастера. На радостях он совершает комический обряд посвящения Давида в подмастерья, вызывая честолюбивые мечты Магдалены, — она видит себя уже женой мастера пения.

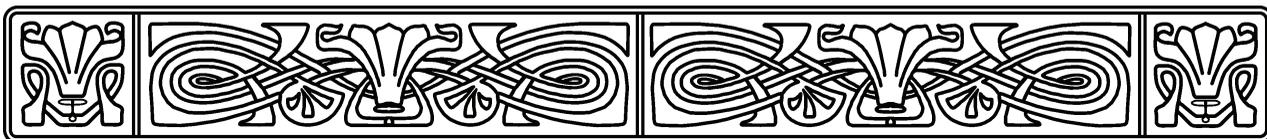
Широкий луг на берегу Пегница. На певческое состязание собираются мастера различных цехов. Празднично одетые, с развевающимися знаменами, восхваляя достоинства своего ремесла, идут башмачники, городские сторожа и музыканты, портные и пекари. Ученики затевают веселый танец с девушками. Народ радостно приветствует Ганса Сакса. Начинается состязание певцов. Первым выступает Бекмессер. Он не успел затвердить украденные стихи и ничего не понял в них. Под общий смех Бекмессер поет, перевирая слова, но соблюдая формальные правила, невообразимую чепуху и, посрамленный, убегает, обвиняя Сакса в обмане. Тогда из толпы выходит Вальтер. Ободренный улыбкой Евы и вниманием народа, он вдохновенно поет сочиненную им у Сакса песню, украшая ее новыми вариантами. Вальтер единодушно признан победителем: он получает венок и руку Евы. Народ и мейстерзингеры с восторгом подхватывают призыв Сакса — хранить верность славным традициям национального искусства. Ну а Ева и Вальтер незаметно увенчивают полученным венком голову истинного победителя состязаний — Ганса Сакса, мудрость которого принесла им счастье.





Литература

1. Рихард Вагнер. «Искусство и революция». Пер. Г.Эллена. М., 1912 г.
2. Рихард Вагнер. Статьи, афоризмы. М., 1912 г.
3. Рихард Вагнер. «Искусство и революция». Пер. Г.Эллена. М., 1912 г.
4. Рихард Вагнер. Статьи, афоризмы. М., 1912 г.
5. Там же.
6. Рихард Вагнер. «Моя жизнь». Том I. М., 1910 г.
7. Рихард Вагнер. «Обращение к друзьям».
8. Шри Шанкарачарья. «Семь Трактатов». Пер. А.Адамковой. Спб, 1999 г.
9. А. Лиштанберже. «Рихард Вагнер как поэт и мыслитель».



Александр Титов

«ЗАКАТ БОГОВ В СУМЕРКАХ БРЕЗЖИТ...»

Оперы Рихарда Вагнера

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

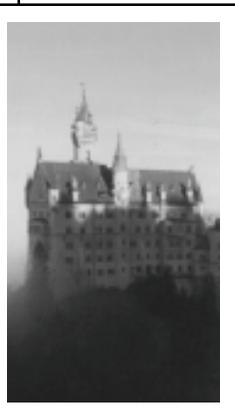
«Кольцо Нибелунга»

«Вы, непрестанные поколения цветущей жизни! Запомните твердо то, что я вам сейчас скажу! — Когда вы увидите, что жгучий огонь пожрал Зигфрида и Брунгильду, когда вы увидите, что дочери Рейна унесли кольцо в глубину, — взгляните тогда, сквозь мрак ночи, на север! Если там на небе засверкает святой пожар, то знайте все, что вы узрели конец Валгаллы.

Род богов исчез, как дым, — я покидаю мир, лишенный правителя; но я завещаю миру сокровище святейшего знания моего. —

Ни земные блага, ни золото, ни божественное великолепие; ни дом, ни двор, ни властительный блеск; ни обманные цепи смутных договоров, ни суровые законы лицемерных обычаев, — ничто не дает счастья: и в радости, и в горе блаженство достигается — одной только любовью!»

Рихард Вагнер. Из финального монолога Брунгильды (Первоначальный вариант «Гибели богов»)

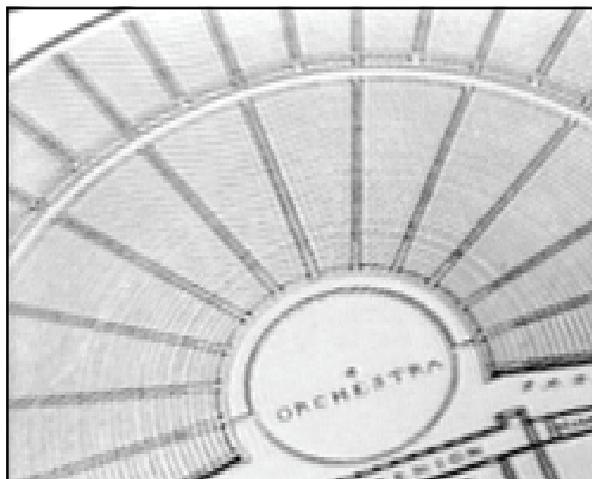
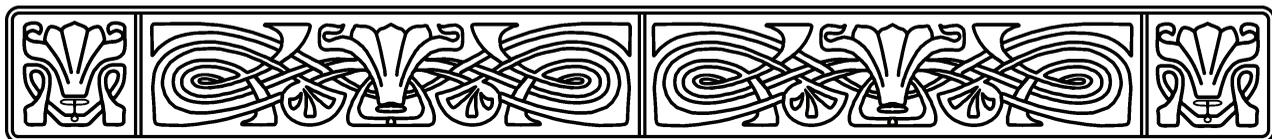


После долгих скитаний, вызванных правительственной антиреволюционной реакцией, Вагнер возвращается в Германию лишь в 1861 году. Он получил амнистию, и, наконец, впервые смог лично увидеть постановку своего «Лоэнгрин» на немецкой сцене. Премьера этой оперы, состоявшаяся в отсутствие ее автора еще в 1850 году при поддержке Ференца Листа, друга и покровителя композитора, принесла ее автору славу и знаменитость. Произведения Вагнера постепенно стали неотъемлемой частью репертуаров крупнейших театров и получили широкую известность. После возвращения на родину, композитор стал искать условия, наилучшим образом отвечающие требованиям постановки его новых «музыкальных драм», с их особыми, совершенно нетипичными для того времени, требованиями к исполнителям, декорациям и оркестру. Обычные театры для этого мало подходили, и у Вагнера зарождается идея постройки «Дома торжественных представлений» — специального театра, где эти условия могли бы быть выполнены. Он находит покровителя в лице юного короля Людвига Баварского, страстно увлеченного миром вагнеровских опер и даже приказавшего выстроить в немецких Альпах знаменитый замок Нойшвайнштайн в духе раннего рыцарского средневековья, где Людвиг, по мотивам «Лоэнгрин», любил кататься по озеру в лодке, запряженной механическим лебедем. После того холодного приема, который когда-то был оказан в Германии сначала «Моряку-скитальцу» (публика считала его «невыносимо скучным»), а затем провалившемуся в Дрездене «Тангейзеру» и отвергнутому «Три-

стану и Изольде», Вагнер смог, наконец, обрести пристанище в Мюнхене, где с большим размахом и столь же накладными для небогатой Баварии расходами стали ставиться его оперы. Однако со временем эти траты вызвали очень сильное недовольство баварцев, и королю Людвигу пришлось временно удалить Вагнера от своего двора и тем самым поставить крест на его планах постройки нового театра. И тогда композитор решил обратиться к патриотизму своего народа, для которого он и создавал «музыкальные драмы». Повсюду в Германии, а затем и за границей, стали образовываться общества, имевшие целью собрание средств, необходимых для постройки театра, в котором давались бы только произведения Вагнера. К весне 1872



Байрейтский театр («Дом торжественных представлений»). Современная фотография



Аналогия между древнегреческим амфитеатром (слева) и проектом театра в Байрейте (справа).

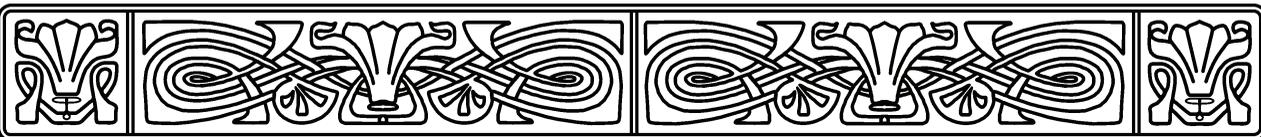
года эти сборы дали уже такие крупные результаты, что можно было приступать к его постройке. Желая остаться в пределах Баварии, Вагнер выбрал для расположения театра небольшой городок Байрейт (Bayreuth) с населением в 20 тысяч человек.

Разрабатывая концепцию работы театра, Вагнер хорошо представлял себе, сколько трудностей придется преодолеть, чтобы театр стал тем «домом народного искусства», которым видел его сам композитор: враждебность критики, неподготовленность певцов (Вагнер даже пытался создать при театре школу для обучению певческому искусству), их чрезмерная занятость на других ролях в других театрах, недостаток финансовых средств и т.д. Однако все они были успешно преодолены благодаря организаторским способностям Вагнера. Согласно его концепции постановки «музыкальных драм», театр должен помочь зрителю стать соучастником великого мирового «дионисова

действия» (Вяч. Иванов), создать эффект присутствия, для чего были применены специальные технические решения в его внутреннем устройстве и в оформлении декораций и сложных спецэффектов, реализуемых, пожалуй, только современными средствами видеомонтажа. Оркестр должен был стать невидимым, помещаясь в специальной нише перед сценой и лишь создавая необходимое звуковое сопровождение для главного — мистериальной театральной постановки. Первоначально не планировалось мест для сидения — зрители должны были слушать оперы стоя, как это было в театрах античности. Потом, по причине длительности представлений (самые короткие оперы Вагнера занимают более двух часов, а «Гибель богов» — почти пять!) от этой идеи пришлось отказаться. К лету 1876 года театр был окончен, и его официальное открытие ознаменовалось премьерой «Кольца Нибелунга», прошедшей в августе того же года.



Внутреннее убранство театра



Ф. Лееке.
Фрика, указывающая
Вотану на Валгаллу



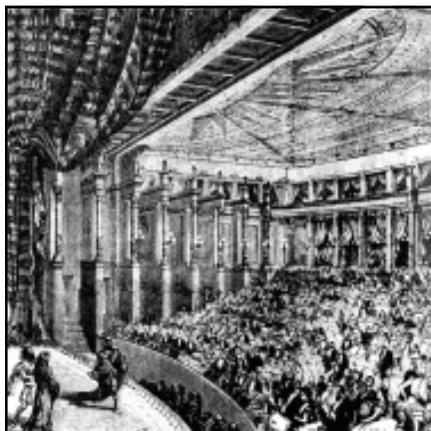
Первые идеи о «Кольце» возникли у Вагнера в 1846 году, когда у него появился замысел создания оперы «Юный Зигфрид» на известный народно-мифологический сюжет, посвященный подвигам легендарного древнегерманского героя. С того времени композитор неустанно дополнял и расширял содержание своего музыкального эпоса, последний приобретал новые смысловые и идейные оттенки, — так в конечном итоге появились четыре оперы — «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов», связанные преемственностью событий и объединенные в единый цикл. Написание этой тетралогии (т.е. че-

тырехчастного произведения) заняло у Вагнера в общей сложности 24 года.

В наше время чаще всего ставятся какие-то отдельные части тетралогии, однако иногда проводятся постановки «Кольца Нибелунга» целиком, и тогда они выливаются в крупнейшие события музыкального мира. Постановка всего «Кольца» занимает четыре дня («Золото Рейна» — вступительный вечер, «Валькирия» — первый день, и т.д.) и уже хотя бы в смысле грандиозности сценического воплощения в реальном времени не имеет себе равных. Сама внешняя масштабность произведения настраивает на восприятие событий планетарного характера.

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА»

(торжественное сценическое представление для вступительного вечера и трех дней)



Премьера «Кольца Нибелунга». 1876 г.

чинает сиять удивительным блеском. Русалки в разговоре между собою беспечно рассказывают тайну клада — золото, оказывается, заключает в себе великую силу. Сковав из него перстень-кольцо, можно получить власть над всем миром, но добьется этого лишь тот, кто навсегда убьет в себе способность любить. Альберих, властно привлеченный блеском золота, хорошо слышал разговор сестер. Власть в обмен на любовь? Но любовь принесла ему лишь муки и унижение. Не колеблясь, нибелунг проклинает любовь, а затем прыжком бросается к кладу, вырывает золото из скалы

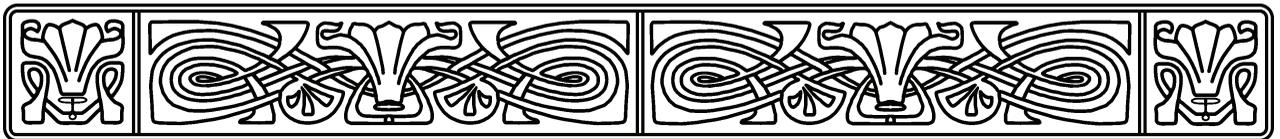
(«Золото Рейна») Мерно и величественно, как символ мощи Природы и течения времени, катит свои волны широкий Рейн. На дне его, усеянном скалами и утесами, режутся три дочери великой реки — русалки. По завету отца, они сторожат сокровище, с рассветом насыщающее волны светом и радостью — Золото Рейна. Из глубокого омута на дне реки вылезает карлик-нибелунг (от «Nebel» — туман, сумрак) Альберих. Он замечает русалок и пробует заигрывать с ними, но они лишь смеются и издеваются над отвратительным уродливым гномом. Альберих в отчаянии — он весь охвачен страстью. Внезапно через толщу вод пробиваются лучи восходящего солнца, и Золото Рейна на-



Й. Гофман. Альберих, вырывающий золото из скалы. Эскиз декораций 1876 г.

Сцены из постановки «Золота Рейна» в Байрейте (1967 г.):
Страшная маска: Ночь-Альберих - Фрика Вотану: «Ах, дрожа за
верность твою...» - Логе, бог огня - Вотан (про кольцо):
«Владеть этим перстнем я считаю полезным...»





Альберих и Миме: борьба братьев-нибелунгов за обладание волшебным шлемом.

— он надеется на помощь хитроумного Логе. Изначально последний представлял собою необузданную огненную стихию, а затем он был покорен Вотаном и, уже в человеческом облике, был принят Вотаном как бог огня в сонм прочих божеств — Доннера, бога грома, и Фро, бога ветра. Появляются великаны и требуют обещанной платы. Вотан отказывается, Доннер и Фро поддерживают его: зачем грубым великанам красавица Фрейя? Между богами и великанами готов разгореться поединок, однако появляется Логе. Он рассказывает, что облетел все миры в поисках вещи, достойной обмена на Фрейю. Тщетно — все в мире живет и дышит любовью. Лишь дочери Рейна рассказали ему об Альберихе, обменявшем

любовь на золото, дающее власть над миром, и о своем несчастном существовании во тьме вод великой реки. Быть может, Вотан, как верховный бог, восстановит справедливость и вернет золото на место? Но великаны, услышав о мощи кольца, чтобы иметь оружие против хитрых богов, решают завладеть этим золотом и предлагают Вотану достать его в обмен на Фрейю. Когда великаны, забрав Фрейю, уходят, странная слабость охватывает богов, они теряют свой юный облик и превращаются в дряхлых стариков. Вотан в безысходности — без Фрейи в саду богини перестанут расти золотые яблоки, которые дают богам вечную жизнь, молодость и силу. Вместе с Логе он спускается в Нибельхейм — подземную страну вечного мрака, населенную гномами, чтобы отнять золото у злого карлика.



Юбилейная постановка к столетию «Кольца», 1976 г.: древние боги, одетые в костюмы XVIII и XX веков на фоне Маятника Времени и современной машинной цивилизации.

Тем временем Альберих в Нибельхейме силою кольца, выкованного из рейнского клада, покорил себе все население подземной страны. Он заставляет нибелунгов без отдыха рыть и добывать золото и копить ему клад. Он придумал и заставил своего брата Миме

и стремительно исчезает в своем подземном царстве. Воды реки навсегда погружаются во мрак.

Сколько времени прошло с тех пор — неясно. Возникает картина привольной долины среди горных вершин. Вотан, верховный бог, страж договоров и мировых законов, и его супруга Фрика, богиня домашнего очага и супружеской верности, пробуждаются ото сна и видят на скале построенный для них великанами Фафнером и Фазольтом огромный дворец — Валгаллу, оплот будущей власти богов и их убежище. Фрика напоминает Вотану, что великанам за работу нужна плата, и, согласно договору с богами, они должны получить красавицу Фрейю — богиню молодости и красоты. Фрика упрекает супруга в легкомысленности, приведшей к этой сделке, но все же надеется, что Вотан, обретя постоянное пристанище, забудет свои вечные странствия и будет принадлежать лишь ей одной. Впрочем, Вотан и не думает отдавать залог



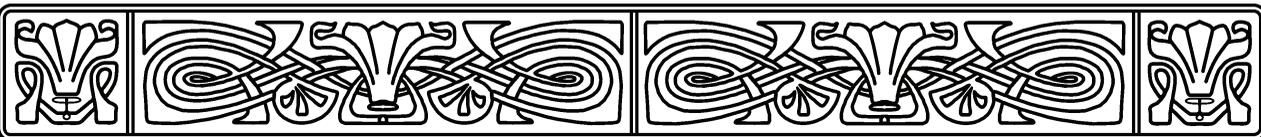
Сцены из постановок «Золота Рейна» в Байрейте (1976 г.) и Нью-Йорке (1991 г.):

Появление Логе - Фазольт и Фафнер - Вотан как хранитель договоров -

Русалкам: «Чи стоны слышу я там?» - Божественное отчаяние -

Радужный мост в Валгаллу





Миме: «Я, бедный, ах! всех больше страдаю»



Эрда: «Все, что прошло, я знаю, все, что грядет, ясно мне...»

— искусного мастера-кузнеца — выковать чудодейственный шлем-невидимку, позволяющий принимать любое обличье. Невидимый, Альберих наблюдает за нибелунгами и жестоко карает ленящихся и провинившихся своей плетью. Появляются Вотан и Логе. Альберих, гордый обретенной силой, рассказывает им о своих планах: силою золота, напитанной проклятием Альбериха, уничтожить любовь и низвергнуть богов. Тогда богатство станет тем новым устоем, предметом всеобщей страсти, которая сделает Альбериха властелином мира. Логе, усыпив бдительность карлика, просит его показать силу шлема-невидимки. Альберих обращается сперва в огромного змея, а затем, по желанию Логе, в малую жабу. Вотан тут же хватается ее, снимает с Альбериха шлем, Логе связывает его, и вдвоем они выносят гнома на поверхность земли. Там они требуют с него выкуп — весь золотой клад, скопленный нибелунгами. После того, как Альберих отдал клад, а также и шлем, Вотан, прельщенный силою кольца, отнимает у гнома и его. Альберих в отчаянии — теперь он потерял всю свою силу. Лишь только Логе освобождает гнома от пут, как тот, взбешенный обманом, навеки проклинает свое кольцо приносить одни лишь беды и страдания, заставляя его отречься от любви во имя жажды богатства и доводить его до гибели. Тем временем являются великаны, приводящие Фрейю. Фазольт, не в силах расстаться с богиней, требует клад размером с нее саму. Для заполнения требуемого места богам приходится отдать все золото и шлем. Великаны, однако, требуют и кольцо, которое Вотан желал оставить себе. Внезапно из-под земли появляется Эрда, всеведущая богиня судьбы, — она указывает Вотану отдать кольцо, несущее в себе гибель богов.

Вотан, наконец, подчиняется. Между великанами сразу разгорается спор из-за золота, и Фафнер, подобно библейскому Каину, убивает Фазольта, своего брата. Боги поражены — какое страшное зло скрыто в кольце! Доннер и Фро собирают грозу, которая разрежет душный туман, заполнивший сцену. Появляется радужный мост, ведущий в замок. Вотан, мучимый мрачными сомнениями и предчувствиями, вдруг озаренно принимает какое-то решение и готов вместе с Фрикой вступить на мост. И пусть замок назовется Валгаллой — Сияю-



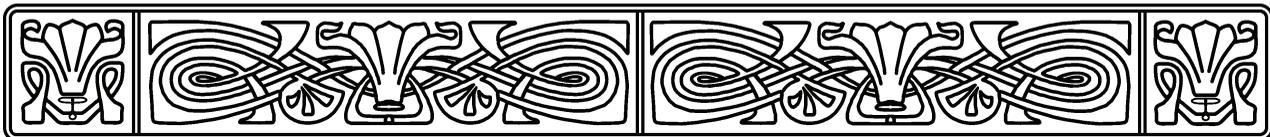
Вотан и Фрика: страх перед грядущим?

Сцены из постановок «Валькирии» в Вене (1954 г.) и Нью-Йорке (1991 г.):

Сигмунд: «Мирным зваться нельзя мне» - Хундинг -

Сигмунд и Зиглинда - Валькирия Брунгильда (Байрейт, 1876 г.)





Й.Гофман. Зигмунд и Зиглинда.
Эскиз декораций 1876 г.

— появляется Хундинг, ее муж. Поразившись внешнему сходству между гостем и своей женой, он готов, согласно обычаям гостеприимства, предоставить страннику убежище, и просит его назвать себя. Немного помолчав, тот гордо начинает свой рассказ. Он называет себя Вевальтом — Скорбным. Когда-то давно он с отцом, матерью и сестрой жил в лесу, вдали от мира, промышляя охотой. Однажды, возвратясь с отцом домой, они нашли лишь пепелище: их давние враги, Нейдинги, убили мать, дотла сожгли дом и похитили сестру. С тех пор они с отцом скитались в лесу. Храбрый отец учил своего сына силе и вере в себя, ставя его в самые тяжелые жизненные условия. Их прозвали Вельфингами — Волками. Вновь встретились они со своими обидчиками — и вдвоем обратили их всех в бегство. Но битва разлучила отца с сыном, после тот нашел лишь брошенную волчью шкуру, которую носил отец. Долго блуждал сын в лесу, и наконец решил идти туда, где живут остальные люди. Но везде, где бы он не появлялся, он делал то, что другие считали злом, и сам не мог делать того, что они считали благом, и лишь брань и проклятия неслись ему вслед. Поэтому он сам дал себе имя — Скорбный. Однажды он встретил девушку, которую насильно хотели выдать замуж, и решил заступиться за нее. Один с мечом в руке он противостал целой толпе, но силы были слишком неравны — девушку в пылу сражения убили, а он, потеряв оружие, вынужден был бежать, и так он оказался в доме Хундинга. Неожиданно Хундинг утверждает, что он сам из рода тех, против кого тогда сражался его гость. До утра, согласно законам гостеприимства, гость может быть в его доме, а потом он должен принять бой и сразиться с Хундингом, который будет мстить за убитую родню.

Что же делать? У меня нет оружия, и, убегая от врага, я попал к нему же, — думает Вевальт. Он вспоминает, как отец завещал ему грозное оружие, которое он найдет в трудную

щей! Из долины Рейна слышен плач русалок, молящих вернуть их золото. Вотан с пренебрежением отворачивается, и боги шествуют в Валгаллу.

(«Валькирия») В страшную грозу, гонимый преследователями, в одинокое жилище в лесу, построенное вокруг мощного векового ясеня, вбегает обессиленный путник. Он ранен и падает без чувств наземь. Хозяйка дома, Зиглинда, участливо ухаживает за ним, приводя его в сознание и давая напиток. Отдохнув, гость хочет сразу идти дальше — ведь он всюду приносит одно лишь горе. Но женщина удерживает его — в этом доме горе и так поселилось давно. С первого взгляда она полюбила странника, но боится выдать свои чувства



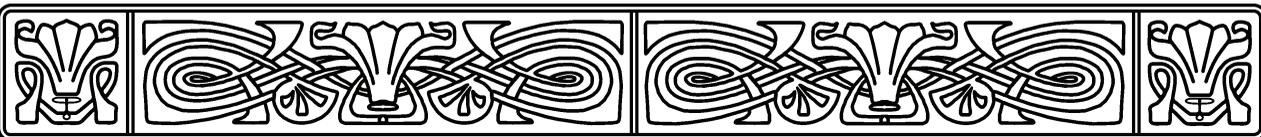
Вотан: владыка героев и бог войны.



Сцены из постановки «Валькирии» в Байрейте (1976 г.):

Зигмунд, гонимый «собаками Хундинга» - Гибель Зигмунда на руках у отца - Прощание Вотана. Отец отказывается от дочери - Закрытие огня





Артур Рэхем.
Миме и Странник



Брунгильда: прозревая будущее,
увидеть путь спасения...

чим усилием, в порыве любви к Зиглинде Зигмунд извлекает меч из ствола ясеня, нарекая его Нотунгом, и вместе брат и сестра покидают жилище Хундинга, убегая в лес, залитый сиянием луны.

В это время на скалистом утесе Вотан вместе со своей любимой дочерью, воинственной валькирией Брунгильдой, готовится к сражению. С рассветом Зигмунд должен сразиться с Хундингом, и Вотан с дочерью будут помогать Зигмунду. Однако появляется разгневанная Фрика. Она не в силах терпеть недовольный законами брак Зигмунда и Зиглинды, брата и сестры, допустивших кровосмешение, и приказывает Вотану покарать Зигмунда. Вотан отказывается — ведь это он когда-то в образе Вельзе женился на смертной и стал отцом Зигмунда и Зиглинды. Фрика же напоминает ему о святости семьи и о законах, которые сам Вотан утвердил. Неужели поставить незыблемые законы на грань попрания? Зачем нужен Вотану его сын от смертной, Вельзунг, не для того ли, чтобы лишний раз унижить ее, Фрику, верховную богиню? Пусть Вотан строит планы по освобождению мира от кольца нибелунга, но и Зигмунд этого сделать не сможет, ведь он не более чем манифестация воли самого Вотана, дающего жизнь всему. А потому и Зигмунд связан тем же договором с Фафнером, который запрещает Вотану отобрать у великана кольцо. Вотан в конце концов вынужден подчиниться — он не будет помогать своему сыну. Оставшись наедине с дочерью, он открывает ей все свои тяжкие сомнения: над миром висит проклятье нибелунга, кольцо, снова попав в руки к Альбериху, может погубить все. С тех пор прошло много лет. Вотан стал мировым повелителем, объединяя вокруг себя и Валгаллы души павших героев. У Вотана и Фрики появились дети — валькирии, девы, призванные собирать героев, вдохновлять их на бой и сопровождать их души в Валгаллу. Брунгильду же родила Вотану Эрда, богиня судьбы. Эти воины станут армией Вотана, если Альберих вздумает двинуть свои

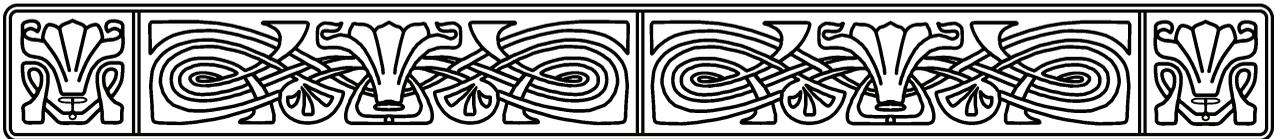
минуту, и возвращается мыслями к хозяйке дома, Зиглинде, понимая, что тоже полюбил ее. Костер в комнате догорает, последние его отблески отражаются на чем-то блестящем, воткнутом в ствол ясеня. Слышится робкий стук в дверь — появляется Зиглинда. Она подсыпала в питье Хундингу зелье, пока тот спит, гость может бежать. Но Вевальт решает остаться рядом со своей любовью. Зиглинда рассказывает ему свою печальную историю: ее тоже выдали замуж насильно. Посреди мрачного свадебного торжества в дом вдруг вошел странный гость, и в его властном взгляде, поношенной одежде и надвинутой на единственный глаз шляпе ей показалось что-то знакомое и родное... Не говоря ни слова, он вынул огромный меч и одним движением прогрузил его в ствол ясеня, стоящего посреди этого дома, а затем исчез. С тех пор никто не может вытащить меч обратно. Он и сейчас здесь, указывает Зиглинда на рукоять, торчащую из ствола дерева. Не для того ли странник вонзил его туда, чтобы передать герою, который избавил бы ее от позора и насилия! Вевальт открывает ей свои чувства и рассказывает, что настоящее имя его отца — Вельзе. Теперь Зиглинда поняла, что гость — ее родной брат, и имя его — Зигмунд, потому что Вельзе звали и ее отца. Могучим усилием, в порыве любви к Зиглинде Зигмунд извлекает меч из ствола ясеня, нарекая



Й.Гофман. Брунгильда объявляет Зигмунду его судьбу. Эскиз декораций 1876 г.



Сцены из постановки «Зигфрида» в Байрейте (1976 г.):
Зигфрид кует меч - Миме - Нотунг, вновь обретший жизнь



черные орды на Валгаллу. Но если Альберих получит кольцо, все воины изменят Вотану и будут жаждать лишь блеска золота. И тогда все они встанут против Валгаллы, и боги будут повержены. Чтобы сохранить неизменным мировое устройство, необходимо достать кольцо, но сам Вотан этого сделать не может — он связан договором с великанами, навечно выбитом на его копье, символе миропорядка. Поэтому он дал жизнь Зигмунду, воспитывая его в тяжелейших условиях, приучая не надеяться ни на кого, кроме самого себя. Этот сильнейший герой, не связанный ничем, может быть, избавит мир от проклятья... Но теперь Фрика развеяла его иллюзии и принуждает его отказаться от Зигмунда и даже больше того, — послать того на верную смерть... Неужто сам Вотан теперь поработен проклятием кольца? А между тем, Альберих, заплатив золотом, купил любовь женщины — теперь у него есть



Й.Гофман. Миме и Зигфрид в кузне. Эскиз декораций 1876 г.

сын. Неужели тот получит власть и страшное наследие своего отца? Не видя выхода, бог приказывает дочери принести Зигмунду поражение в битве. Брунгильда поражена тяжким страданием отца, она не может поверить в то, что должна своими руками убить его последнюю надежду... Но, подчиняясь воле верховного бога, она с тяжким сердцем идет исполнять его указ. Утро застаёт Зигмунда и Зиглинду на скалистом плато. Зиглинда в беспамятстве, ее мучают ужасные предчувствия и видения. Перед Зигмундом является Брунгильда — вестница смерти. Она открывает ему его судьбу, обещая, что он окажется в Валгалле и встретит там своего отца и покровителя Вельзе-Вотана. Но Зигмунду, не ведающему хитросплетений мирового устройства, не нужна Валгалла — ведь там не будет

его любимой Зиглинды. Лучше он сойдет вместе с нею в мрачный подземный мир, где правит Гелла, царица преисподней, чем оставит свою любовь. Он готов, узнав о предательстве Вотана, отказавшегося от помощи сыну и готового отдать Зиглинду на поругание врагу, убить и себя, и сестру, которая уже носит во чреве их дитя, и заносит над нею Нотунг... Ради смертного человека Зигмунд отказывается от блаженств Валгаллы? Пораженная искренностью и глубиной его чувств, Брунгильда останавливает Зигмунда и решает помочь ему победить Хундинга. Но лишь только начинается битва, появляется разгневанный Вотан, меч Зигмунда ломается об его копье, и Хундинг пронзает незащищенную грудь Зигмунда своим мечом. Вместе с Зигмундом падает замертво и Хундинг, уничтоженный мановением руки Вотана. Не теряя времени, Брунгильда подбирает осколки Нотунга, хватая Зиглинду, и, взвалив ее на своего коня, пускается вскачь. Вотан несется вдогонку, готовый покарать дочь, послушавшуюся его приказа.

На высокой скале среди облаков собираются валькирии, несущие на своих небесных конях души мертвых героев в Валгаллу. Их боевой задор сменяется тревогой: на горизонте видна страшная грозовая туча, нагоняющая мчащуюся к ним во весь опор Брунгильду.



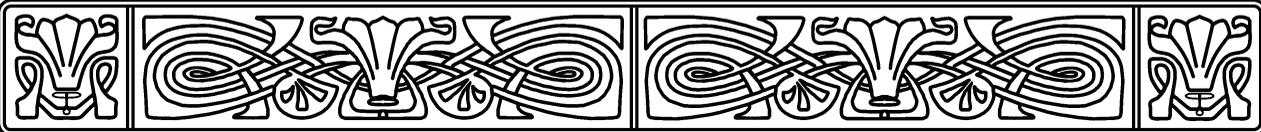
Зигфрид



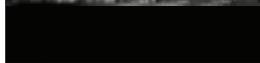
Сцены из постановок «Зигфрида» в Байрейте (1976 г.) и Нью-Йорке (1991 г.):

В лесной чаще - Дракон - Поединок Зигфрида с драконом -
Зигфрид, внимающий голосу лесной птички





Артур Рэхем.
Альберих и Миме над
трупом Фафнера



Узнав от сестры о случившемся, валькирии поражены ее поступком. Неужели она ослушалась воли отца, верховного бога? Чем же тогда они могут ей помочь? Зиглинда, узнав о своем ребенке, горячо молит сохранить ее жизнь — и Брунгильда решает принять на себя страшный гнев Вотана, чтобы Зиглинда успела бежать в далекий мрачный лес, который бог всегда обходил стороной, и указывает назвать сына Зигфридом — Радостью Побед. Является Вотан. Он непреклонен и отказывается от дочери, поступившей по собственному разумению и нарушившей его волю, лишая ее божественности. Брунгильда потрясена — ведь она сделала то, к чему он сам втайне так стремился! Она говорит ему об отчаянии ни в чем не повинного Зигмунда и о новой надежде — великом герое, который родится у Зиглинды, но Вотан не желает ничего слышать — он должен блюсти закон. И, все же, лучшие чувства пробуждаются в нем, и в порыве любви к дочери он готов исполнить ее последнее желание: отныне она уснет глубоким сном на вершине горы, окруженная пламенем, и лишь великий герой, который на подступе к скале одолеет самого Вотана и не испугается огня, сможет пробудить ее. Вотан целует дочь в лоб, и она медленно засыпает. Вызывая Логе, бог окружает гору сплошной стеною огня.

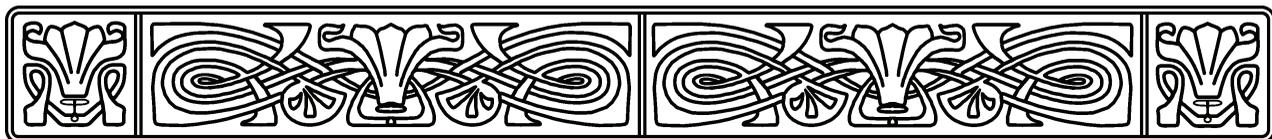
(«Зигфрид») В далеком, мрачном лесу, в пещере живет нибелунг Миме, брат Альбериха. Он занят ковкой меча, который ему велел изготовить юный Зигфрид, его приемный воспитанник. Миме лелеет свой замысел: с помощью несравненной силы Зигфрида убить великана Фафнера, который после убийства своего брата таинственным образом превратился в чудовищного дракона и залег в пещере неподалеку, сторожа свое золото. Затем добыть кольцо нибелунга и обрести власть над миром — вот что хотел бы Миме! Уж тогда-то он отомстит своему брату за все унижения, что тот причинил Миме в Нибельхейме! Однако все бесполезно: для подвига юноше нужен меч, а все мечи, что выковал Миме, тот ломает одним ударом! Лишь божественный Нотунг был бы ему по руке, но этот меч разбит на куски... Тут появляется сам Зигфрид, и натравливая на Миме пойманного медведя, требует свое оружие. Зигфриду противен уродливый нибелунг, который заявляет, что приходится ему отцом. Юноша, научившийся за годы жизни в лесу тонко понимать природу, не верит ему и требует правды о своих родителях, и Миме приходится рассказать, как однажды он обнаружил в лесу обессиленную беременную женщину, — это была Зиглинда. Родив мальчика, она передала его Миме, указав назвать дитя Зигфридом, и, отдав гному осколки меча, которым перед гибелью дрался отец ребенка, умерла. Зигфрид приказывает гному сковать меч из этих осколков и убегает. В кузницу входит Странник (это сам Вотан) — в шляпе, надвинутой на глаза, и вооруженный копьем, от движения которого сыплются молнии и раздаются отдаленные раскаты грома. Поскольку Миме, съжившийся от страха, гостеприимства ему не оказал, Странник предлагает свою голову в залог за ответы на три вопроса, которые должен задать ему Миме. Тот спрашивает посложнее: о богах, что живут в небесах, великанах, населявших далекий Ризенгейм, а затем поссорившихся из-за клада Вотана, и о нибелунгах, ютящихся в пещерах Нибельхейма — и Странник правильно отвечает. Тогда настает черед Странника задавать вопросы. Какой род гоним и преследуем Вотаном, но, тем не менее, бесконечно близок его сердцу? Вельзунги, дети Вельзе, — отвечает гном. — Зигмунд и Зиглинда, брат и сестра, полюбили друг друга, и юный Зигфрид — их сын. Каким оружием Зигфрид может убить злого Фафнера, чтобы добыть нибелунгу золото? Лишь Нотунг был бы по руке герою, но тот разбит на куски, а другие мечи слишком слабы для Зигфрида. Так кто же скует Нотунг вновь? Миме в замешательстве ничего не может ответить — он проиграл залог. Лишь тот скует меч, кому неведом страх, отвечает Странник. Ему же пускай достанется и залог состязания — голова Миме. Смеясь над



Вотан в облике Странника.
Байрейт, 1876 г.

Сцены из постановки «Зигфрида» в Байрейте (1976 г.):
Зигфрид пред стеною огня - Поверженный Вотан -
Зигфрид и Брунгильда





ничтожным гномом, Странник уходит и появляется Зигфрид. Миме в ужасе от своего проигрыша свалился под стол и обездвижен, и тогда Зигфрид сам решает сковать себе меч. Он начинает истирать осколки Нотунга в опилки и разводит огонь в кузне. Миме тем временем лихорадочно ищет выход из своего плачевного положения: ведь именно Зигфриду страх совершенно неведом! Сначала гном пробует пугать юношу Фафнером, обещая отвести его к пещере дракона и научить страху, но это лишь развеселило Зигфрида и подзадорило его к работе. Пусть же юноша скует меч и убьет дракона, получив его клад, решает нибелунг, и тогда сам Миме хитростью погубит и Зигфрида, которому должна достаться голова гнома, а потом и завладеет заветным кольцом! Так хитрый Миме решит сразу все проблемы. Расплавив металл, Зигфрид заливает его в форму, охлаждает и принимается ковать, весело напевая. Наконец меч готов, Зигфрид ликует.

У пещеры Фафнера Альберих денно и нощно сторожит свой клад. Вдруг является Странник и предупреждает нибелунга о приближающихся Миме и Зигфриде. Вотану не нужно кольцо — все изменилось с тех пор. Ныне Вотан сменил божественные одежды на облик Странника и идет по миру, чтобы увидеть начало новых времен. Зигфрид, не ведающий власти кольца и проклятия, тяготеющего над ним, получит Кольцо Нибелунга, и все надежды Альбериха тщетны. От того, что предначертано, не уйти — юное дитя избавит мир от проклятия!



Герберт фон Караян дирижирует постановкой «Кольца Нибелунга». Берлин, 1969 г.

Рассветает. Около пещеры Фафнера появляются Зигфрид и Миме. Здесь карлик обещал показать юноше, что же такое страх. Не в силах терпеть присутствие гадкого гнома, Зигфрид прогоняет его. Теперь он свободен! Карлик не родня ему, и Зигфрид решает покинуть лес и идти в мир, которого он еще не видел, повсюду силою меча утверждая справедливость. Погружаясь в мысли о своих родителях, юноша, очарованный красотой утреннего леса, слышит пение лесной птички и пытается неудачно подражать ей на свирели. Тогда он достает рог и мощно трубит свой клич — может быть, так ему удастся найти с птичкой язык понимания? Но рог разбудил Фафнера, и тот выполз из пещеры. Увидав юношу, дракон хочет его проглотить, но Зигфрид ловко уворачивается, а затем, смело вступив со змеем в схватку, пронзает Нотунгом его сердце. Фафнер предупреждает юношу о проклятии кольца, погубившего обоих братьев-великанов, и испускает дух. Кровь дракона обагрывает Зигфрида, делая его тело неуязвимым для любого оружия. Случайно слизывая ее, Зигфрид понимает, что теперь он может понимать язык птиц и животных! Лесная птичка рассказывает ему о сокровище в пещере змея и указывает взять из него только шлем и кольцо.

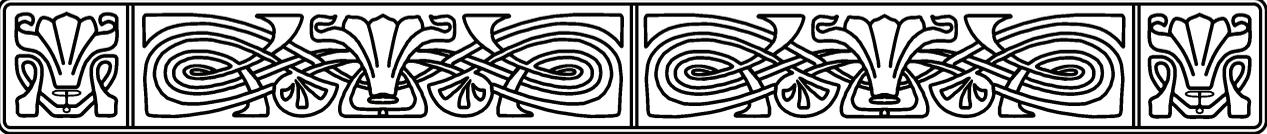
Когда Зигфрид исчез в пещере, на сцене появляются оба карлика — Миме и Альберих. Они долго и сварливо, проклиная друг друга, спорят о том, чье же теперь кольцо, и лишь появление юноши со шлемом и кольцом прерывает их. Альберих исчезает, а Миме хитростью пытается склонить юношу выпить приготовленный им «освежающий» напиток, но Зигфриду теперь известны тайные мысли всех существ, и, видя, что нибелунг хочет отравить его, Зигфрид одним ударом меча повергает карлика наземь. Лесная птичка рассказывает Зигфриду о деве, лежащей во сне на вершине огненной скалы. Юноша, пораженный новым чувством, отправляется туда вслед за птичкой.

Тем временем у скалы валькирий Вотан в страшную грозу пришел вызвать Эрду, богиню судьбы, чтобы узнать у нее, наконец, ответ о ходе мировых событий. Что же может сдержать неуклонное качение мира в бездну и сохранить неизменным мировое устройство? Пусть Эрда, знающая лучше Вотана изначальные устои мира, ответит ему, верховному богу. Но когда-то богиня родила Вотану Брунгильду, и с тех пор знание ее передалось



Сцены из постановки «Гибели богов», Bayerische Staatsoper (1989 г.): На скале вечных норн - Зигфрид прощается с Брунгильдой, уходя от тишины Вселенной на берега современного Рейна - Твердыня Гибихунгов на современный лад - Гутруна





дочери. Узнав о ее наказании, Эрда поражена: Вотан, верховный бог, изменил тому, чем всегда руководствовался? Отверг преданность доблести и героизму? Перед вещим взглядом богини все смешалось, она не может ничего ответить Вотану. Что ж, решает бог, раз ничего изменить нельзя — так пусть будет все так, как следует из самого неумолимого течения событий. Остается надежда на спасенного Брунгильдой Зигфрида. Вотан с радостью отказывается от своей власти и владычества, открывая путь новому, свободному от страхов и слабостей, чуждому проклятия нибелунга. Зигфрид, великий герой, приходит и наследует мир! А Брунгильда будет ему мудрой верной супругой, направляющей его подвиги.

Птичка, приведя Зигфрида к подножию скалы, улетает. Вотан в обличье Странника беседует с ним, но когда Зигфрид хочет идти наверх, к спящей деве, преграждает ему путь своим копьем, — юноша необуздан и не выказал старику никакого почтения! Но Зигфрид одним ударом меча перерубает то самое копье, о которое когда-то сломался Хотунг его отца. Из копия вырывается столб огня и охватывает скалу. Отныне Логе освобожден! Вотан исчезает, подобрав обломки своего символа власти. Трубя в рог, Зигфрид смело бросается в огонь — и волны пламени расступаются перед ним. На вершине горы он находит спящей прекрасную девушку. Странное чувство охватывает юношу — уж не страх ли это? Не в силах скрыть его, Зигфрид поцелует пробуждает валькирию. Брунгильда благословляет мир, солнце и героя, вернувшего ее к новой жизни. Она знает, что это Зигфрид, о рождении которого ее вещее око знало задолго, и понимает, что во всем, что сделала она прежде, сохранив жизнь Зиглинде, ею двигала лишь любовь к нему. Ею мир будет спасен от проклятия. Зигфрид и Брунгильда прославляют радость встречи и клянутся в вечной верности друг другу.

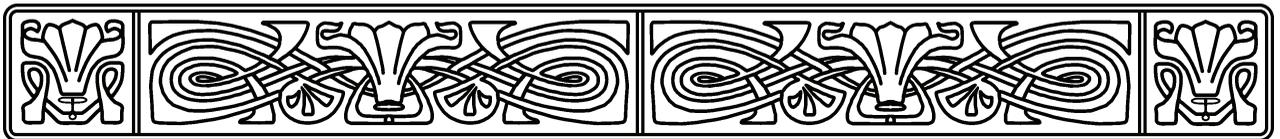
(«Гибель богов») На высокой скале — три вечные Норны, дочери Эрды, пряжи нитей судеб мира. Сплетая их в соответствии с божественным предначертанием и законами, исполняемыми богами, они направляют жизнь на всей земле. Прядя нити, соблюдая связь причин и следствий, норны видят, как когда-то давно, на заре существования Вотан, первый человек, стремился к любви и единству с миром. Но затем, погружившись в земное бытие, он постепенно утратил искренность своих чувств и стал стремиться к власти. Познав основные законы миропорядка и научившись их применять для собственных целей, он стал мировым повелителем. Он отломил от Мирового Древа — вечного ясеня Иггдрасиля — ветвь и сделал из нее копье, символ своей власти. Но ясень с той поры стал медленно чахнуть... Затем, по совету Логе, боги решили выстроить Валгаллу, как свой окончательный оплот. Но за него пришлось дать дорогую плату, поставив мир в зависимость от проклятия кольца. Не для того ли хитрый Логе придумал это, чтобы вернуть себе утраченную свободу и вновь стать нескованным пламенем? Норн охватывает смутное жи-



Артур Рэхем. Норны



Сцены из постановки «Гибели богов» в Нью-Йорке (1991 г.) и Байрейте (1976 г.): Хаген трубит в рог, сзывая вассалов - Встреча Гунтера: Современная Security с оружием - Смерть Зигфрида - Траурный марш (похороны Зигфрида)



дание чего-то непоправимого — их нити заканчиваются и обрываются! Что же, все предыдущие события незримо точили их прочность, и таково логическое завершение. В панике, предвидя гибель всевластных богов, Норны исчезают.

Ранним утром Зигфрид прощается с Брунгильдой. Героя манят новые дали, он жаждет посмотреть мир. В знак вечной преданности он дарит жене свое кольцо, взятое из клада Фафнера, а валькирия отдает ему своего небесного коня Гране. Зигфрид отправляется в путешествие по Рейну.

На берегу реки стоит огромный замок — родовое гнездо Гибихунгов. В нем живет славный рыцарь Гунтер вместе с сестрой, Гутруной, сводным братом богатырем Хагеном и вассалами. Хаген — это сын нибелунга Альбериха, знающий много тайн. Гунтер спрашивает Хагена, безупречна ли его, Гунтера, слава. Хаген не находит в ней другого недостатка, кроме того, что Гунтер еще не женат, а его сестра Гутруна — не замужем. Хаген восхваляет добродетели Зигфрида, вести о котором гремят по всему Рейну, и советует Гутруне выбрать его себе в мужа, а Гунтеру в жены — Брунгильду. Но чтобы добиться этого, нужна смелость и хитрость. Если Зигфрид появится в замке, нужно дать ему волшебный напиток, который заставит его забыть прошлое, влюбиться в Гутруну и думать лишь о своей новой супруге. С Рейна, тем временем, как раз доносятся призывы рога Зигфрида. Тот много слышал о Гунтере и желает помериться с ним силою. Гунтер же предлагает Зигфриду свою вечную дружбу и готовность служить. Зигфриду подносят волшебный напиток, и герой забывает прошлое, влюбляется в Гутруну и просит ее руки у Гунтера. Тот же ставит условие: Зигфрид должен помочь ему добиться Брунгильды. Оба скрепляют свой союз кровью и отправляются в путь. Хаген остается сторожить замок. Всеми его действиями движет единая цель: похитить у Зигфрида кольцо нибелунга и вернуть его своему отцу.

На скале валькирий Брунгильда мечтает о Зигфриде. Внезапно появляется одна из дочерей Вотана — валькирия Вальтраута. Под страхом наказания покинула она Валгаллу, чтобы просить сестру о помощи. Однажды Вотан принес в замок свое копье сломанным, и, собрав вокруг себя всех богов и героев, он велел рубить в щепки мировой ясьень и обложить ими Валгаллу, а затем и запереться в ней. Теперь он, погрузившись в полузабытье, ждет свою неотвратимую гибель. Лишь одно может спасти богов: если бы только Брунгильда согласилась отдать кольцо, чтобы вернуть его назад в Рейн! Тогда мировой порядок был бы восстановлен. Но для Брунгильды Валгалла уже давно ничего не значит, и она не может расстаться с даром любви Зигфрида. Вальтраута улетает, обреченно понимая неизбежность гибели богов и предрекая сестре горе. Вдруг на скале, пройдя через волны огня, появляется чужеземец. Это не Зигфрид, с тревогой осознает Брунгильда. Но кто же еще в мире смог бы одолеть это пламя? В действительности это Зигфрид, силою шлема-невидимки изменивший свою внешность и ставший как две капли воды похожим на Гунтера. Отняв кольцо, незнакомец приказывает Брунгильде последовать за ним.



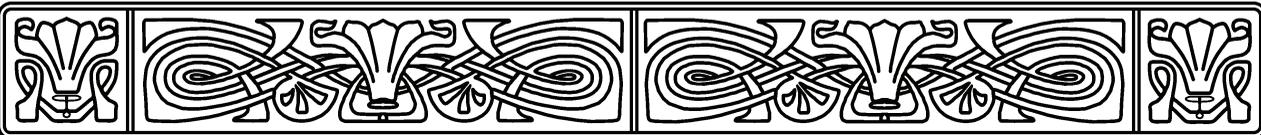
Артур Рэхем. Альберих и Хаген

Перед замком Гибихунгов спит Хаген. Его будит Альберих, напоминая сыну, что он, Альберих, единственный, кто может владеть кольцом. Надо спешить им завладеть, пока оно не вернулось в Рейн. Уходя, Альберих еще раз умоляет сына сохранить ему верность. Появляется Зигфрид и рассказывает, как ему удалось исполнить их общий договор и передать Брунгильду Гунтеру. Хаген сзывает вассалов, чтобы устроить торжественную встречу своему господину. Появляются Гунтер и Брунгильда, которая с ужасом видит Зигфрида рука об руку с Гутруной. То, что Зигфрид не помнит ее, доводит Брунгильду до обморока. И почему кольцо у него на пальце, хотя его отнял Гунтер? Неужели Зигфрид опу-



Сцены из постановки «Гибели богов» в Нью-Йорке (1991 г.) и Байрейте (1976 г.):
Брунгильда прощается с Зигфридом - Погребальный костер -
Финальный монолог Брунгильды





**Й.Говман. Финал «Гибели богов»: Русалки, обретающие кольцо (слева).
Пылающая Валгалла (справа). Эскиз декораций 1876 г.**

тился до грабежа?.. В то время, как Зигфрид празднует свадьбу с Гутруной, Брунгильда, Хаген и Гунтер остаются одни. Пользуясь непониманием и отчаянием Брунгильды, Хаген предлагает план, чтобы отомстить Зигфриду за вероломство, и выведывает у нее единственное уязвимое место на теле Зигфрида в середине спины, оставшееся нетронутым кровью убитого дракона.

На следующее утро все отправляются на охоту. В долине Рейна на поверхность реки поднимаются три русалки и молят солнце прислать им героя, который вернул бы им сокровище, когда-то так хорошо освещавшее их воды. К берегу приближается Зигфрид. Он шутит с русалками, и те просят вернуть им кольцо, что сверкает у него на пальце. Герой почти согласен, но узнав об опасности, в нем таящейся, отказывается, ибо ему ничто не страшно. Охотники, в их числе Хаген, Зигфрид и Гунтер, разбивают лагерь. Хаген допытывается у Зигфрида, верна ли молва о том, что тот умеет понимать язык птиц. Зигфрид вспоминает, как он жил в лесу с гномом по имени Миме, как сражался с драконом и далее... Наконец он вспоминает и то, как прошел через огонь и пробудил Брунгильду. На мгновение Зигфрид отворачивается, привлеченный криком воронов, и Хаген поражает его мечем в спину. Пораженный тем, как мог он изменить Брунгильде, Зигфрид умирает с ее именем на устах.

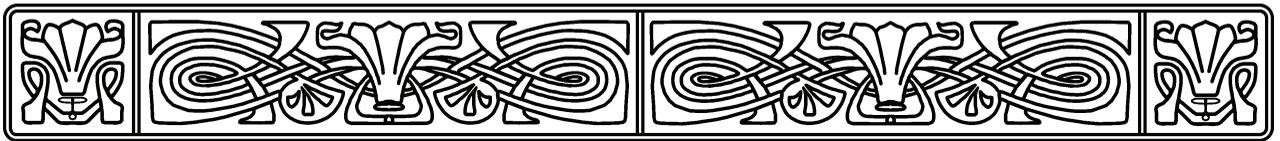
В замке Гибихунгов Гутруна после беспокойного сна идет искать Брунгильду; ей кажется, что она видела, как та шла к Рейну. В самом деле, ложе Брунгильды пусто. Возвращается Хаген и с дикой усмешкой зовет Гутруну встречать мужа. Вносят тело Зигфрида. Хаген объясняет Гутруне, что ее муж стал жертвой дикого кабана, но Гутруна догадывается, что он лжет, и обвиняет Гунтера в вероломстве, а тот указывает на Хагена, как на убийцу. Хаген дерзко выступает вперед и заявляет свои права на кольцо. Гунтер протестует, разгорается спор, и Хаген закалывает Гунтера. Но когда он хочет снять кольцо



**Дитя света и потомок тьмы:
Зигфрид и Хаген**



**Сцены из постановки «Гибели богов» в Нью-Йорке (1991 г.) и Байрейте (1976 г.):
Хаген перед пламенем - Русалки с возвращенным кольцом - Хаген: «Прочь от кольца!..» - Пожар Валгаллы - Рушащийся замок - Финал: Новое Солнце.**



Брунгильда

с пальца Зигфрида, рука мертвого героя вдруг угрожающе подымается. Все в страхе отступают.

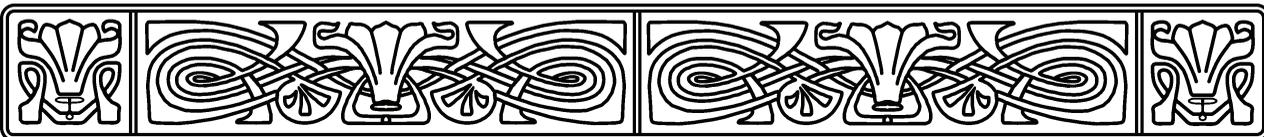
Входит Брунгильда. Ей теперь ясен тот темный умысел и хитрость, вечно сопровождавшие кольцо нибелунга, которые погубили ни в чем не повинного Зигфрида. По праву супруги она приказывает вассалам сложить на берегу Рейна погребальный костер. Злосчастное кольцо, принесшее столько страданий, Брунгильда забирает себе. Она последует за Зигфридом в очистительное пламя, там огонь снимет с кольца проклятие, а затем оно вернется к русалкам, обратно в Рейн. Тело Зигфрида уносят и воодружают на костер. Взяв в руки факел, Брунгильда посылает двух воронов, вестников смерти, в Валгаллу — возвестить Вотану его гибель, и бросает факел в костер, который сразу загорается громадным пламенем. Вскочив на своего коня Гране, валькирия направляет его в волны огня. Пламя вспыхивает и достигает небес, касаясь Валгаллы и зажигая ее мировой пожар. От огня замок Гибихунгов начинает рушиться, погребая присутствующих под развалинами. Рейн вздувается, выходит из берегов и смыкает пепел, оставшийся от костра. Русалки принимают очищенное огнем кольцо. Хаген, с ужасом и оцепенением наблюдавший за происходившим, теперь бросается к русалкам с последней надеждой добыть кольцо, но поздно: дочери Рейна навсегда увлекают его в водную пучину. На горизонте догорают и гаснут останки Валгаллы. Воцаряется непродолжительный мрак. И вдруг через прояснившееся небо сначала чуть заметно, а потом все ярче начинают пробиваться лучи нового солнца, которые согревают и освещают развалины внизу, возрождая землю к новой жизни. Уцелевшие люди постепенно собираются на сцене и дивятся на происходящее чудо. Гремят величественные финальные аккорды мировой драмы, воскрешая мотивы всех прошлых частей тетралогии. Занавес медленно задвигается.

Итак, перед нами большое литературное произведение, написанное, очевидно, с привлечением источников по германо-скандинавской мифологии. Действительно, в «Кольце Нибелунга» можно увидеть следы «Эдды», «Песни о Нибелунгах», «Сказания о роговом Зигфриде» и других не менее известных эпических сказаний. Атмосфера древних преданий придает «Кольцу» особый колорит. С самого начала тетралогии мы оказываемся в странном пространстве с условным представлением о времени и расстояниях. Нас окружают самые разнообразные действующие лица: и боги, и великаны, и карлики-нибелунги — один персонаж необычнее другого. Однако не следует думать, что Вагнер решил таким образом погрузить нас в мир далекого прошлого и заставить слушателя размышлять собственно об отвлеченных мифах, создав что-то вроде сказки. Часто толкователи «Кольца» пытаются выяснить, насколько точно в его сюжете переданы те или иные предания, рассматривая его в свете некоего мифоведения. И, хотя кому-то подобный подход предоставит лишний повод поразмышлять над эзотерической сущностью мифов, к пониманию собственно «Кольца», как самостоятельного произведения, это не приблизит ни на шаг, ибо Вагнер вкладывал в него совсем иной смысл. Нет, отнюдь не мифы и не пестрое разнообразие персонажей интересовали



Вагнер в кругу друзей представляет замысел «Кольца Нибелунга»

Вагнера, когда он создавал труд всей своей жизни. Прежде всего: «Кольцо Нибелунга» — это произведение-символ. Весь его богатый внешний фон — это лишь форма, орудие, которым Вагнер свободно воспользовался для эффектного выражения внутреннего содержания. В чем же оно заключается?



Основная идея «Кольца», являющаяся продолжением философских воззрений Вагнера, стара как мир — борьба добра и зла на всеохватном поле современной эволюции. Остро осознавая и чувствуя подходящие общемировые глобальные перемены, Вагнер поставил своей задачей проследить генетические причины формирования нынешнего состояния человеческого общества, понять основные закономерности его становления и развития. И начал с самых ранних, доисторических времен.

В первых тактах вступления к «Золоту Рейна», своей грандиозной протяженностью напоминающих мантрическое звучание восточного АУМ, манифестацией которого была сотворена проявленная вселенная, мы видим поразительно ясную зарисовку диалектической картины зарождения жизни и ее нисхождения в материю, — самую первую фазу, определяющую начало всех событий. Жизнь представлена сама себе на чистом поле созданного в соответствии с космическими сроками и законами мира.

Эти законы — сверхбожественны и неизвестны ни Вотану, ни другим богам, которые появятся много позднее, но тем не менее они являются единственными возможными, изначальными законами. Это то загадочное первоначало, что звучит в тайниках сердца даже самой маленькой песчинки Вселенной и незримо направляет ее мировое движение. Лишь потом, пройдя через многочисленные трансформации и страдания, жизнь будет постепенно входить в сферу этого запредельного ритма Космоса и познавать те глубины, что всегда существовали внутри нее самой. А пока — мимолетное видение теней изначального исчезает в лучах появляющегося Солнца, и мы оказываемся на земной тверди среди земных же форм. Симфония первозвучков выливается в лейтмотив непрерывно текущих, играющих юной силою вод Рейна, символизирующего собою движение материи, возникшее в результате нисхождения Логоса, а затем и достигает первых оформившихся островков жизни, логически порождая мотивы дочерей Рейна и сияния Золота Рейна (физической материи), пока еще несущих на своей радости новому бытию печать того же первичного ритма. Пульс начал уверенно отсчитывать время начала новой формы существо-



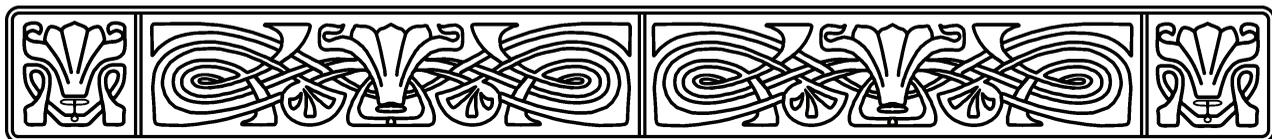
Фердинанд Лееке.
Зигфрид, слушающий пение птиц.

вания. Физическая жизнь входит в свои права и начинает нелегкий путь к познанию окружающего мира. Постепенно она обособляется от окружающей твердь космической беспредельности и забывает о ней, замыкаясь на окружающем. Здесь-то и будут разворачиваться события «Кольца Нибелунга» — первоисток истории, ее конечный смысл и последующая трансформация с выходом за земные пределы.

Так с самого начала Вагнер ставит точкою отсчета уровень, намного превосходящий привычные нам ограничения и настраивающий на целостное восприятие мировых явлений, в самом глобальном, космическом масштабе, привлекая представления о главнейших законах, которыми направляется вектор эволюционного движения. И уже на их основе делает все дальнейшие выводы, подчас давая чисто земное преломление общих закономерностей. А ведь этот замысел воплощен не только посредством сценического символа, но и через музыкальные образы, потребовав новых, более адекватных средств

выразительности. Ими стала система лейтмотивов — новое понятие, разработанное и введенное в практику Вагнером. Музыкальный лейтмотив — это законченная фраза, заключающая в себе исчерпывающую звуковую характеристику какого-то отдельного объекта-участника оперы. К примеру, лейтмотив текущего Рейна, русалок, или Вотана (Валгаллы), Зигфрида, дракона Фафнера, лесных шелестов (Фрейи), пляшущего пламени, окружающего скалу Брунгильды, и другие. Подобный подход настраивает нас на архетипичность образов, их изначальность, делая каждый такой образ-категорию ярким, индивидуальным и запоминающимся. Он сопоставляет (и очень удачно — это заслуга Вагнера-композитора) каждому лейтмотиву какое-то фундаментальное качество живой природы, уникальную вибрацию совокупного состояния эволюци-

онирующей духоматерии, и позволяет неожиданно четко ощутить через музыку, как впоследствии из этих первообразов возводится стройная картина мирового здания, со всеми взаимосвязанными и перетекающими фазами ее развития, от Космического Начала и до земли, — через подобие отдельных появляющихся в разных местах «кирпичиков». Что выводит слушателя на уровень восприятия сценического



Макрокосма как системы постоянно и направленно видоизменяющихся соединений множества элементов, а значит, постоянно ставит нас лицом к лицу с Мировым Движением, континуумом, законами реального жизненного течения эволюции. Иначе говоря, музыка Вагнера глубоко эзотерична, само ее звучание следует считать математически прямой иллюстрацией эволюции жизни как вибрационной космической структуры. Эта ее сторона подчеркнута ментальна, требует вникания и поэлементного анализа.

Именно скрытая сила всемирности, всеохватности придает произведению уникальный философский смысл. Постигая музыкально обрисованные основные фазы становления бытия, мы вовлекаемся в этот мировой поток и выносимся вместе с ним все дальше, через последующие исторические ступени к нашему настоящему, а затем и будущему, получая ответы на важнейшие вопросы об окружающем мире. Местом действия «Кольца» является вся планета в прошлом, настоящем и грядущем, потому было бы справедливо называть его музыкальным эпосом.

После зарождения жизни в первых туманных земных формах у нее, как это следует из сюжета «Кольца», есть три пути дальнейшего развития. Первый указан нам самой природой, которая несет проявление мудрого, космического ведущего принципа. Это путь единства с Изначальным и Знания Цели мирового движения. Именно лейтмотивы природных сил, к которым относятся образы Фрейи, Логе и связанной с ним стихии огня, неожиданное появление лунного света в хижине Хундинга, лесные шелесты, заставляющие Зигфрида вслушаться в вещее пение птиц, создают ту атмосферу, которая позволяет нам ощущать постоянное Присутствие высшей справедливости и неожиданного значения событий по ходу тетралогии. Это же начало придает божественность и

высший смысл образам Зигмунда, Зиглинды, Зигфрида и Брунгильды, чьи любовь и искренние человеческие чувства самой своей чистотой свидетельствуют о живой связи с Духом, открывают им дорогу к единству с Космосом и, сначала даже неосознанно, к исполнению его повелений и спасению мира. Весь род Вельзунгов, порожденный смелым вдохновением Вотана, героически страдающий на границе меж-

ду жизнью и смертью, представляет собою высшую, просветленную часть всего человечества, в то время как оставшаяся, враждебная его часть, символизируемая мрачными образами родов Нейдингов (Хундинг) и Гибихов (Гунтер и Хаген), находится под властью проклятия кольца нибелунга.

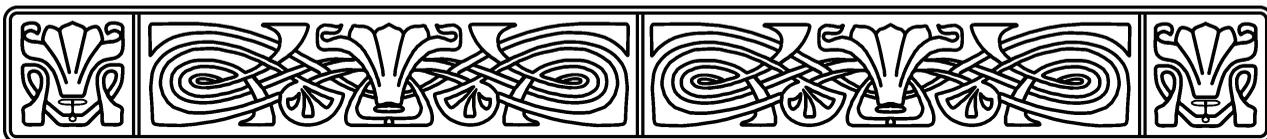
Альберих, темный карлик, нарушивший мировое равновесие, персонификация злобности, рабства у страстей, властолюбия и проклятия тьмы, — это первый образ разрушительных сил, возникающий по ходу тетралогии. Конечно, его характеристика гротескна: напоминая не то странное скользкое пресмыкающееся, движимое резкими инстинктами, не то безобразное насекомое с чертами человека, он таким образом связан, как и все нибелунги (карлики — символ эволюционной примитивности) с низшими царствами земной природы, с таинственной подземной «страною вечного мрака» и вновь демонстрирует нам умение композитора четко выражать через художественный образ и музыкальную характеристику сущность персонажа.

Альберих создает в нашем представлении другой, диаметрально противоположный вышеописанному путь, который может выбрать сознание, попавшее в земные условия, который заключается в полном обособлении от Космических законов и попытке утвердить иные устои бытия, основывающиеся на привязанности к внешним формам и полной замкнутости на них, символизированных притягательной силою золотого кольца, ради которого Альберих собрался уничтожить богов и покорить всех остальных, став единоличным хозяином мира. «Вот, золота блеск, — его вы будете жаждать!»¹ — говорит он Вотану, показывая свой растущий клад. В свое время Вагнер интересовался буддийской философией и наверняка знал о двенадцати Ниданах (причинно-следственных связях, обусловленных взаимоотношениями человека с окру-

жающими миром), понимание которых дало Будде ключ к пониманию картины мира. И, судя по всему, исходная точка философского замысла «Кольца» находится именно там, повторяя вплоть до деталей основы восточной мысли. В действительности, страшный Альберих, пусть даже временно обретший могущество, есть лишь раб своей низшей природы, и главный его мотив, помимо откровенно насмешливых углова-



Валькирия



то-каменных звучаний из первой картины «Золота Рейна», — это резкий, как удар кинжала, возглас «О горе! (Wehe! Wehe! O Schmerz!)»². Его рабство у самого себя заставляет природное начало обезображиваться и умирать рядом с ним, придает разрушительную силу проклятому кольцу, в которое он вложил свою душу, а также делает рабами и всех вокруг, например, покоренных им несчастных гномов-нибелунгов, символизирующих безгласые народные массы, прикованные кандалами к безостановочно работающей машине, копящей богатство их повелителю. И, размышляя над первичным конфликтом, заключенном в противостоянии этой новой «ценности», призванной заменить нибелунгу ненавистную любовь и искренность человеческого духа, и природным началом, используя многоплановость аналогий, управляющих формированием мировых явлений, Вагнер дает ему конкретную иллюстрацию*. Он сравнивал Альбериха с невежественной правящей капиталистической верхушкой, держащей в рабстве народные массы, а Зигфрида — с «социалистом-искупителем», восстанавливающим справедливость: «Представьте Альбериха нынешним банкиром, дайте ему в руки золотую трость и портфель бумаг, и вы получите страшный образ современного владыки мира»³. Так «Кольцо», призванное вскрыть самую сущность глобальных проблем нынешних времен, в конечном итоге выходит на уровень социального толкования и острой злободневности. Современная цивилизация в основе своей устремлена к самому земному, она глубоко привязана к нему, подобно Вотану и Альбериху, и в своем смертельном угаре она становится рабом этих рефлексов! Человечество уже не видит иного выхода в борьбе за существование, кроме как в постоянном зарабатывании денег, в продаже себя «за золото», ставшее ярким символом клубка проблем нашего времени, забыв о своей

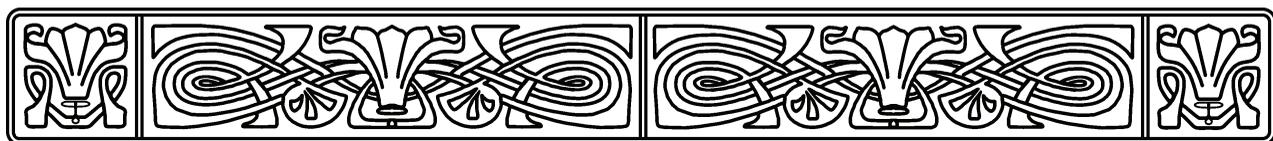
* Насилием воли Альбериха покорив силу природы и получив из нее мировое могущество, Кольцо Нибелунга, между прочим, стало в какой-то степени отголоском и прямым противоположением иного символа-предания, пришедшего с Востока — сокровенного Камня Чинтамани, также вручающим своему обладателю неисчислимы возможности, но основанные на единстве с Космосом. И само сокровище рода Нибелунгов из древних сказаний Запада, давшее интуитивному разуму Вагнера прообраз Кольца, имеет, в действительности, тот же легендарный источник. Можно вспомнить и любопытное предание из «Криптограмм Востока» Е.И.Рерих под названием «Золото и тьма», посвященное проклятию золотого металла. С другой стороны, намерения Альбериха в отправной своей точке открывают нам сущность такого широко распространенного в наши дни явления, как «черная магия», и делают Альбериха прообразом восточных «Дуг-Па». Ибо в основе их темной деятельности заложено все то же многообразно проявляемое, в том числе и в «магистральном» направлении развития современной цивилизации, стремление подчинить силу природы своим эгоистическим желаниям и создать из нее комфортную обитель для узко земного, ограниченного бытия. Так Вагнер в творчестве своем снова поднимается на уровень некой «предсказательности» и ясновидческого отражения важной Реальности.

царственной, могущественной натуре. И, подобно нибелунгам, оно готово все время проводить у машины, станка, губя природу, чтобы лишь поддерживать свои дальнейшие страдания. Или, как Гунтер, совершать преступления ради эфемерного тщеславия. Очень показателен и символ братоубийства, неизменно сопровождающего кольцо: Фафнер пронзил из-за него своим колом Фазольта, Альберих до полусмерти исхлестал Миме, Хаген убил Гунтера. А Гунтер, в свою очередь, цинично осмелел само понятие братства, хитростью ослепив Зигфрида ради исполнения своих планов и скрепив их обоюдный союз кровью. Узы родства и близости, основанные на привязанности к собственности, обращаются в ничто перед желанием богатства и власти. Как их противоположность, Вагнер акцентирует понятие «духовного братства», основанного на глубинном единстве человеческих душ. Связь Зигмунда и Зиглинды, брата и сестры, сами имена которых столь похожи — это лишь символ уз «избранного рода», объединяющих на основе духовного родства. И неслучайно лейтмотив их любви неминуемо выливается в вечное бегство от преследования мирового зла, не терпящего потрясений «монументала» его установлений.

Противостояние этих двух путей обрисовывает нам в общих чертах тот главный конфликт, который составляет идейную сущность произведения. На его фоне на сцене появляется еще один ключевой персонаж «Кольца Нибелунга» — это верховный бог Вотан. Могущественный, самодержавный и гордый. Его история открывает нам третий возможный путь развития жизни на земле. Сначала Вотан, перворожденное разумное существо, познавал мир, находясь в полной гармонии с ним. Им двигала любовь, которая у Вагнера является универсальной выразительницей



Вильгельм Фуртвенглер. Постановка «Валькирии» 1954 г. в Вене.



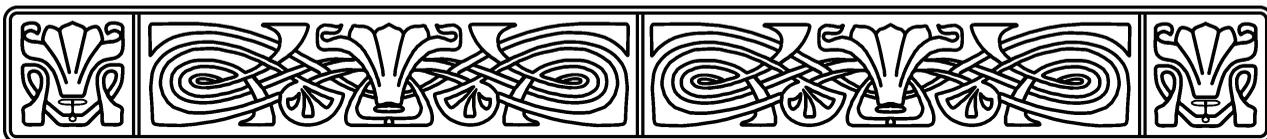
позитивной силы человеческого духа. Она дала Вотану знание мировых законов и поставила выше всех примитивных, первобытных форм жизни. Так, по праву, он стал богом, следившим за исполнением мировой справедливости и направлявшим течение земной эволюции. Но затем, погрузившись в физическую материю, он постепенно утратил ясность своего духа и начал считать себя единоличным первоисточником всего в мире, забыв о вихре изначального, создавшего его самого. Он стал стремиться к господству над миром, и, как закрепление этого желания, «отломил от ствола мирового ясеня ветвь», сделав из нее копье — символ власти, но таким образом внеся своей волей дисбаланс в мировое равновесие, и вызвал этим преждевременное старение великого Древа. Силою копья он покоряет Логе, главную мировую стихию (огонь), лежащую в основе самой Природы. А затем, по совету бога огня, решил выстроить свою главную твердыню — замок Валгаллы, как символ своей отделенности от мира. Вотан, сохранивший свою божественную мощь, не является злым существом, он даже ближе к естественному мировому началу. Но, с другой стороны, привязанность к земле роднит его с Альберихом и, приведя к слишком узкому и ограниченному пониманию известных ему законов, заставляет его идти на конфликт со своей совестью, поневоле, кармически подчиняясь разлагающему проклятию когда-то желанного кольца, совершать тяжкие ошибки, ставящие планету на край гибели. «Чрез договоры могуч, — договоров жалкий я раб!» — признается верховный бог, открывая Брунгильде свое бессилие. — «Я коснулся золота сам, жадно перстень схватил! И вот надо мной проклятье кольца: — что люблю я, то должен бросить, верным платить изменой, смертью казнить тех, кто мне мил!»⁴ Путь Вотана пролегает между двух полюсов, Светом и тьмою, и он как нельзя лучше выражает трагедию человечества. «Такой образ, — писал Вагнер своему другу, имея в виду Вотана, — ты должен признать, представляет для всех нас живейший интерес. Он является отображением многих из нас, то есть современной интеллигенции»⁵. И лейтмотив Валгаллы в чем-то повторяет лейтмотив зловещего кольца, — безрассудное, всепоглощающее веселье, сопровождающее стремление к покорению природы и бесконечному накоплению земных благ. Конечно, эта яркая нота, столь часто звучащая по ходу тетралогии, есть часть какого-то единого, большого ритма движения самой жизни, берущего начало в неизменном течении вод Рейна, — ведь золото из его глубин, из которого выковано кольцо и из мотива которого произошел мотив кольца, не было ни злым, ни добрым, — нейтральной природной стихией. Но неадекватность ослепленного земной реальностью сознания вложила в его блеск свой смысл, исказив истинное положение

вещей. И едва эта обусловленность у Вотана проявилась, сразу возникла, как ответ, очевидно, взяв начало где-то в глубинах сверхразумной Вселенной, цепь неминуемых событий, истинное назначение которых состояло в развенчании опутавших человеческого разум иллюзий и возвращении планете верного направления ее развития.

Как гипертрофированное выражение амбиций Вотана, появляется темный Альберих, также стремящийся к мировому могуществу. Покоренный Вотаном, хитрый Логе, неудержимо желая возвратиться в состояние естественной свободы, советует своему повелителю выстроить Валгаллу. Не колеблясь, Вотан ради замка готов рискнуть Фрейей, поставив под угрозу саму свою вечную юность. И расплата за выкуп богини («сделка по продаже любви») делает все последующие события тетралогии заранее предопределенными: и проклятие кольца, и гибель великанов, и страдания Вельзунгов, и подвиг Брунгильды, и рождение Зигфрида, и, наконец, завершение эпохи богов.

Логе, бог огня, *неродной* брат всех остальных богов, — единственный среди них, кто вызывает неподдельный интерес. Когда-то он был частью Космоса, необузданной стихией, затем был призван на службу Вотаном. Он же горел в Нибельхеме под рукою Альбериха, кующего смертоносное кольцо. «Ты ведь сродни мне»⁶, — говорит Логе нибелунгу. И он же окружает скалу Брунгильды, выполняя ее последнюю просьбу, а потом своим пламенем сжигает Валгаллу. Валькирия в его волнах, сначала в «Заклятии огня» финала «Валькирии», а затем и в «Гибели богов», проходит «огненное крещение», показывая свое сущностное единство с высшей мировой стихией. Хитрость Логе непревзойденна — он символ свободной мысли, как формы космического огня. Вообще огонь — это самая важная природная сила в «Кольце». Она олицетворяет собою могучее очищающее действие изначальных, уранических космических сил, воздающих следствия и возвращающих планету на сужденный ей путь развития. Логе доводит иллюзии Вотана до полного выявления, показывая всю их пагубность, и, дав таким образом урок заблуждающемуся разуму, направляет события к конечной развязке, за которой стоит трансформация земного бытия в космическое.

В каком-то аспекте Логе символизирует собою внутренний светлый принцип Вотана, его совесть. Так же как все остальные боги — другие стороны его натуры: Фрейя — его способности любить, Доннер — его гнев (так ярко проявившийся во время погони за ослушавшейся Брунгильдой, когда Вотан предстал испуганным валькириям в образе страшной грозовой тучи, озвученной музыкальными отголосками ударов молота бога грозы), Эрда — его связи с космическим



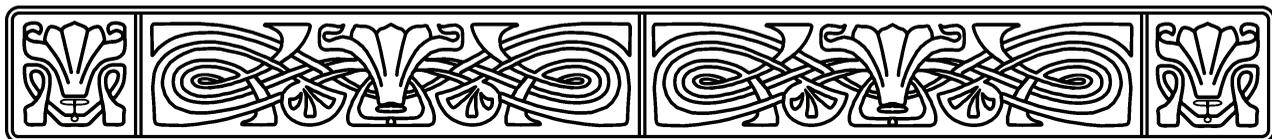
началом, а Фрика — его привязанности к земле, к физической материи и побежденность иллюзиями и страхом. Именно Фрика, недалекая и самовлюбленная хранительница устоев брака, которые оказываются также ложными, склонила тогда еще свободного Вотана желать затворничества в стенах Валгаллы и царских почестей среди роскоши дворцовых стен. И она же убила его последнюю надежду положить конец проклятию кольца, заставив отказаться от Зигмунда, который нарушил хранимые ею традиции. Оказывается, должна быть соблюдаема внешняя форма человеческих взаимоотношений, а не искренние чувства.

Так нашему взору предстают разные стороны сознания Вотана, и возникает вопрос: почему верховное божество, которое, по традиции, должно быть действительно всемогущим, мудрым и справедливым, представлено Вагнером в сущности слабым и «слишком человеческим»? В древних религиях богом, вернее, пантеоном богов были лишь различные природные силы, как физические, так и не-физические, и связанные с ними природные законы. Впоследствии, утратив представления о безличной, космической сущности божеств, вера наделила их земными обликами, при этом неминуемо придав им чисто человеческие качества. Так родился бог, созданный человеком. Он стал выражением не столько изначальных законов, сколько обожествленного себя, и заставило всех, под страхом наказания, бездумно поклоняться этим идолам. Однако законы, которые столь сурово охраняют, как свою сущность, Вотан и другие боги, перед лицом испытаний показывают свою нежизненность, значит, это сугубо земные законы, возникшие как закрепление невежественного и ограниченного взгляда на мир. А ведь они, как дает понять Вагнер, — суть наши нынешние законы. Не обязательно относить это только к законам государственным, скорее, он имел здесь в виду общепринятые, подсознательно руководящие нами устои жизни. И их нужно менять, потому что они приведут к гибели. «Закат богов», предсказанный Вагнером, есть крах современного мира со всем его укладом и традициями, неспособными дать человечеству новую жизнь. Что ж, если «боги» — вожди и владельцы дум народных масс — в действительности не способны спасти положение, где же тогда искать выход?

Цепь иллюзий и ошибок может быть разбита только духовным прозрением, и этот подвиг утверждения своей внутренней сущности и свободной воли, ставший кульминацией могучего духа борьбы, выраженного в «Валькирии», совершила Брунгильда, главная героиня «Кольца». Дева божественного происхождения, дитя Эрды — всеведающей богини судьбы, получившая от нее скрытое знание, бесстрашная воительница, она является мастерски создан-

ным воплощением высочайшей идеи женского начала на уровне космического архетипа. Она открыла в себе и осталась верна тому, о чем Вотан, вследствие своей божественной самости, давно позабыл, и так она сумела показать верховному богу всю глубину его заблуждений. «Да кто ж ты, как не слепая тень воли моей?»⁷ — возмущается Вотан, видя ее несогласие погубить Зигмунда в битве. Запершись в пределах земного бытия и, быть может, его же райского отражения (Валгалла, согласно скандинавской мифологии, является аналогией Дэвачана восточных учений), Вотан не может себе представить, что что-то может существовать вне того мира, в котором он был хозяином. Но эта спасительная сила, звучащее слово природы и Космоса, была жива в духе его дочери, и Валькирия, благодаря своему внутреннему знанию, бесстрашию, вере в себя и пониманию необходимости сумела направить все течение событий, поступившись общепринятыми законами и презрев боязнь перед самим грозным Вотаном, и, конечно, пострадав за это, но тяжелой ценою все же спасти мир! Так, через ее свободную волю, проявилось какое-то новое начало, перед которым пораженный Вотан вынужден был склониться. И затем сознательно уступить ему дорогу. Брунгильда стала персонификацией Высшего для Зигфрида, его зовущей звездой, интуитивно, во имя грядущего сохранившей жизнь его матери и указавшей его дальнейший путь. Ибо в любви к Зигфриду, двигавшей Валькирией, была сверхразумная, безличная основа: благодаря ей Зигфрид спас мир, уничтожив власть кольца, и стал собирательным символом нового человечества. Этот образ Брунгильды — женского начала как ведущего через любовь и одновременно материнского, возвращающего и открывающего новые грани Космоса следующему за ним мужскому, — говорит об особой способности Вагнера к отображению фундаментальнейших законов мироздания.

Спасенный Валькирией, на сцену выходит один из самых замечательных вагнеровских персонажей, горячо любимый самим композитором — солнечный Зигфрид, величайший из героев. В нем возродился дух его отца, унаследовав таким образом все лучшие качества, надежды и веру в будущее, что передал Зигмунду Вотан, тогда еще не до конца побежденный силою иллюзии. Несмотря ни на какие лишения, среди холодного, враждебного окружения Зигфрид не потерял глубинного единства с природой и всем миром; в действительности он дитя скорее Космоса, чем Земли, хотя и прочно стоит на ней благодаря своей внутренней силе. «Меня уже раньше притягивал к себе великолепный образ Зигфрида, но лишь теперь, когда мне удалось освободить его от позднейших драпировок, его чистейшая человеческая сущность привела



меня в полное восхищение», — говорит Вагнер в «Обращении к друзьям». Живущий в стихийном единстве с природой, бесконфликтный со своим внутренним существом, Зигфрид каждым своим действием воплощает идею целостности и прирожденной гармоничности первочеловека. И в то же время он, могучий и вечно сияющий, потомок неземной любви (не зря же Вагнер сделал его незаконнорожденным сыном брата и сестры), воплощающий в себе чаяния веков и поколений, — символ нового, вернее, возродившегося человечества, новой Расы, свободной от всех унижительных и губительных слабостей предков. Если Вotanу был известен страх, что говорит о его побежденности земной природой, то Зигфриду страх неведом — он «не от мира сего», чист и неподвластен иллюзиям. В этом его главное совершенство и залог всех его подвигов — он духовный герой, пример воина будущих столетий, силой своею превосходящий любых богатырей земли. Именно такой герой очистит мир от проклятия. Даже мертвый, Зигфрид угрожающе простер свою руку с кольцом и не допустил Хагена к страшному наследию своего отца, доказав свою непобедимость. Да, «творите героев»! И Вагнер, горячо веря в этот единственный верный путь, создал достойный восхищения образ человека, эпоха торжества разума и осознанной мощи которого приходит на смену тысячелетиям эпохи поклонения ложным богам. Оба главных героя тетралогии гибнут в пламени гигантского пожара, сжигающего богов и полагающего начало новой счастливой эре человечества, и тем самым Вагнер еще раз утверждает великую идею о человеческом могуществе и достоинстве, рожденных в горниле поисков и прозрений, которая всегда была для него самой главной.

Как мы видим, пестрая череда символических персонажей тетралогии в действительности открывает перед нами целую галерею ключевых образов настоящего и будущего. Чем больше вдумываешься в них, иногда в проекции на далекие прошлые эпохи, тем яснее становится удивительная правдивость «Кольца» — и его бесконечная современность и эсхатология, полная глубочайшего смысла. Полярность и бескомпромиссность трагедийной «завязки» тетралогии, беря свое начало в объективной истории человечества и потому становясь иллюстрацией самой жизни, передается, по принципу целостности «музыкальной драмы», и в характер музыки «Кольца». Подчеркивая стихийную мощь развития событий сюжета и энергию глубинной борьбы, она дает нам непревзойденный пример героики, воплощенной в звуке. Дей-



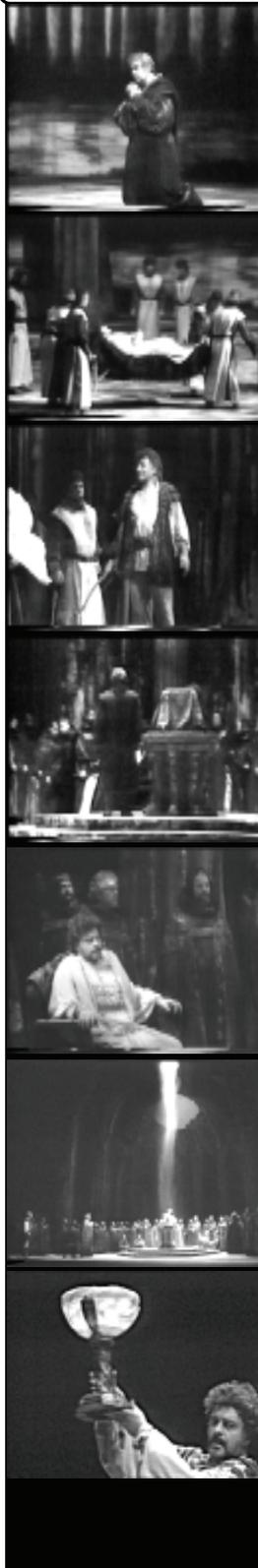
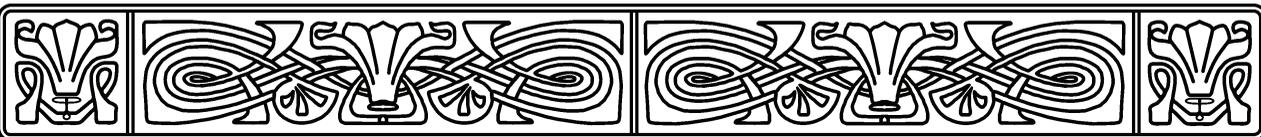
В таких декорациях В.Ленхофф, постановщик «Кольца» 1989 г., представил в «Гибели богов» появление Норн, божественных летописцев. (Пространство, наполненное Глазами - символ Акаши.)

ствительно, «Кольцо Нибелунга» — произведение в основе своей героическое и направленное в будущее. Тема столкновения добра и зла, Света и тьмы обретает сейчас особую актуальность. Экспрессивность образов, музыка, направленная на выражение мировой трансформации, придают «Кольцу» огромную внутреннюю силу, действительно способную влиять на слушателя. Отметим также, что Вагнер, как немецкий композитор, стремившийся подарить свое искусство народу, творил на немецком же, народном языке, часто используя фольклорные поэтические на-



Лейтмотивы: кольца, отречения от любви, заклятия огня, гибели богов

ходки. И в то же время общеизвестно, что мировые языки могут быть разделены по своим звуковым моделям, в этом «звучании народов» (Н.К.Рерих) выражена ключевая нота народного уклада. Гласные языка образуют его песенное, свободное начало, их можно уподобить нескованной духовной энергии; согласные представляют собою материю, вводящую творящий поток в четкие рамки. И это неудивительно, ведь наша речь формировалась нераздельно от общего эволюционного потока сознания. Есть языки, в которых гласные преобладают над согласными, к ним можно отнести, например, романскую группу, ряд восточных пра-языков (санскрит) и славянские языки. В немецком же и английских языках скорее согласные преобладают над гласными, именно поэтому они более подходят для детализации и «острого» выражения проблем, и для иллюстрации конфликта «Кольца», корнями своими уходящего вглубь европейской, западной цивилиза-



ции, выбор немецкого языка следует признать в высшей степени удачным. И если, как это стало популярным в последние годы, сделать режиссерское отступление от буквальной постановки тетралогии и окружить ее персонажей образами современной цивилизации, надеть на них современные одеяния вместо древних, то так лишь будет подчеркнуто непосредственное отношение «Кольца» к нашему времени и нашей жизни, нашедшей в его символах последовательное отображение. Мы находимся на рубеже эпох, как бы говорит оно, и многое должно измениться. Резко и глубоко. Ощущение сопричастности космическим событиям, возникающее у слушателя тетралогии, производит очень сильное впечатление. Можно предположить, что, поднимаясь по ступеням самореализации от произведения к произведению, в «Кольце» Вагнер достиг прямого прозрения в метаисторию Земли, запечатленную в скрижалях Акаши, создав, так сказать, музыкально-теософскую ее иллюстрацию и сумев выразить ее во всей глубине исторической конкретности, через концентрацию ярких символов и оккультных истин,

так похожих по своей сути на величайшие духовные провозвестия двадцатого века. Это замечательное достижение было бы невозможным, если бы Вагнер не слился глубоко со своим творчеством, и как философ, и как художник, и если бы в обеих этих ипостасях он не выявил своей исходной предрасположенности. Как уже говорилось, его философские поиски были направлены лишь на выстраивание владшей им интуиции, а неслучайное использование мифологической художественной формы вызвано, вероятно, внутренним тяготением Вагнера к определенным историческим эпохам, и оно удивительным образом совпадает со всемирным характером «Кольца» и подчеркивает его, — ведь мифы повествуют о тех же общих началах и при этом не теряют сказочности и выразительности — как раз то, что нужно для сцены. Несомненно присутствовавшее и направлявшее внутренний взор Вагнера Видение, придавшее «Кольцу» правдивую эзотеричность сюжета и звука, нашло свое окончательное выражение в последнем, предсмертном творении композитора — мистерии «Парсифаль».

«ПАРСИФАЛЬ»

(торжественная сценическое мистерия в трех действиях)

Раннее утро в тенистом лесу, окружающем горный замок Грааля. Около одного из деревьев спят два юных пажа и Гурнеманц, старейший среди рыцарей Грааля. Их будит звук труб в замке, играющих утреннюю зарю. Совершив утреннюю молитву, они втроем готовятся к встрече процессии, несущей со стороны замка ложе с распростертым на нем королем Грааля Амфортасом. Король тяжело болен, его мучает открытая рана, нанесенная ему когда-то злым волшебником Клингзором. И лишь воды святого источника около замка приносят королю недолгое облегчение страданий.

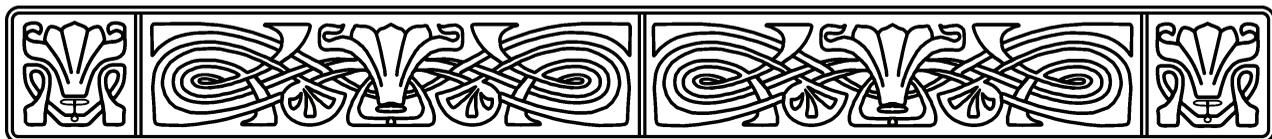
Гурнеманц и подошедшие рыцари Грааля замечают быстро приближающуюся к ним всадницу — это дикарка Кундри, в суровой одежде покаяния, возвращающаяся из дальних стран, где она искала новое лекарство для Амфортаса. Она была в Аравии и передает Гурнеманцу флакон с самым сильным зельем, какое только можно было отыскать в тех землях. Кундри часто приходит на помощь рыцарям Грааля, видимо, ста-



Парсифаль наблюдает за страданиями Амфортаса



Сцены из постановки «Парсифаля» в Нью-Йорке (1990 г.):
Утренняя молитва Гурнеманца - Шествие с ложем Амфортаса - Парсифаль
Ларец с Чашей Грааля - Амфортас - Служение в замке Грааля.



раясь искупить какой-то грех, но, видно, и добытое ею зелье будет бессильно помочь Амфортасу. Процессия с ложем короля проходит к озеру, и пажи, усевшись у ног Гурнеманца, просят его рассказать им ту старую историю Грааля, в результате которой ныне так страдает их предводитель.

Когда-то давно Титурелю, великому герою былых лет, явились ангелы. Они несли с собой величайшие святыни — Чашу Грааля, в которую, по преданию, была на Голгофе собрана кровь Христа, и копье римского стражника, нанесшее смертельную рану. Титурелю было указано для хранения святынь выстроить в горах замок Монсальват и собрать вокруг себя самых доблестных и святых рыцарей, готовых встать на стражу справедливости. Так возникло братство Грааля, несущее помощь всем нуждающимся и обиженным даже в самых далеких землях. Святой Грааль давал рыцарям духовную и земную пищу, они жили в великой гармонии с Христом Богом и друг другом, и никто не мог попасть в заповедные земли, если бы он ни был столь чист сердцем, что само высшее волшебство Чаши пропустило бы его. Среди многих, желавших присоединиться к братству, был и Клингзор. Некогда тот неподалеку жил отшельником, но, не в силах победить свою низшую природу, он подверг себя мужскому увечью, думая, что так сможет стать достойным Грааля. Однако его честолюбие и невежество побудило Титуреля отказать ему. Тогда Клингзор в ярости решил отомстить рыцарям и их королю и стал могущественным черным магом, злым волшебником. Силою своих чар он выстроил в пустыне неподалеку замок, в который он привлекает рыцарей Грааля, соблазняя их и доводя до падения. И если кто-то попал в замок Клингзора, никогда уже ему оттуда не вырваться. Титурель, достигнув преклонных лет, передал свою святую державу сыну, Амфортасу. Тот, получив могущественное копье, символ власти, решил уничтожить волшебство Клингзора. Но, пойдя в поход против злого мага, Амфортас сам попал в его сети, был соблазнен и выронил копье, которое и захватил Клингзор. Волшебник нанес им Амфортасу страшную рану, точно такую, какая была у Христа, и с тех пор король живет в сплошных страданиях и горьком стыде за свою слабость. А темная мощь Клингзора, владеющего копьем, лишь растет. Рыцарям необходимо вернуть копье, но способного на этот подвиг среди них пока нет. В отчаянии Амфортас вопрошал небо, будет ли ему дано спасение, и чудесное знамение начертало на Чаше: «Любовью мудрый, простец святой... Жди его — он избран мной». Быть может, когда-нибудь это пророчество исполнится...

Тут со стороны озера доносится шум и возгласы рыцарей, они приносят мертвого лебедя и приводят юношу с луком и стрелами, сбившего птицу над озером во время купания короля. Гурнеманц горько осуждает стрелка: ведь тот совершил убийство в священном лесу. Кто он и откуда пришел? Наивный юноша (его зовут Парсифаль) не знает ни своего имени, ни рода, и может лишь рассказать, как когда-то давно он жил вместе со своей матерью далеко в пустыне. Однажды он увидел проезжавших мимо рыцарей на «двух чудных животных» — лошадях, и их гордый вид столь восхитил его, что он помчался за ними вдогонку, потом попал в лес, где смастерил себе оружие и научился без промаха сбивать всякую птицу. Так он и пришел сюда, к замку Грааля. Но вид мертвого лебедя и печаль рыцарей столь поражают его, что он в раскаянии ломает свой лук и выбирает стрелы. Кундри, пришедшая в себя от

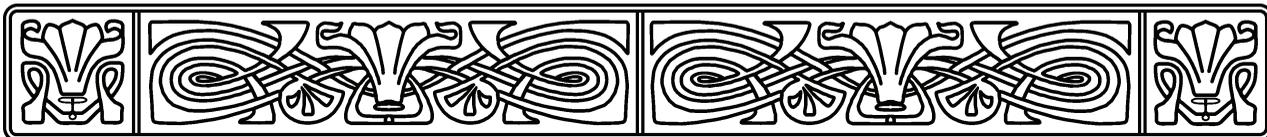


Исторический прообраз сада Клингзора (Салерно, Италия). Здесь был написан второй акт «Парсифаля».



Сцены из постановки «Парсифаля» в Байрейте (1985 г.):
В башне Клингзора - Волшебный сад - Парсифаль с копьем
Финал оперы: сияющий Грааль





долгой дороги, рассказывает, что этот юный глупец ей хорошо знаком — его сила наводила страх на самых злых лесных существ и разбойников. Когда она была в Аравии, она видела его мать, Херцелейду, которая так хотела сохранить свое дитя рядом после смерти в битве своего мужа, Гамурета. Когда-то она отправилась вместе с сыном прочь от бранных мест, где с раннего детства берегла его от намеков на оружие и сражения. Но юноша убежал, и Херцелейда, не снеся разлуки, умерла, передав с Кундри ему ее последний привет. Известие о смерти матери так потрясает Парсифаля, что он тут же бросается на Кундри и начинает ее душить, а потом, когда Гурнеманц удерживает его от нового убийства, стоит в полном оцепенении и отчаянии.

Однако приближает полдень, и рыцарям пора собираться на ежедневную святую трапезу в замке Грааля. Гурнеманц решает взять с собою Парсифаля — он надеется, что тот и есть придуманный Амфортасу простец-избавитель. Под все приближающиеся торжественные звуки тромбонов и труб они шествуют через величественные горные проходы и галереи и наконец приходят в обширный зал, купол которого пропадает где-то в сияющей высоте. Посреди зала установлен на возвышении каменный престол, а по периметру — столы с расставленными на них кубками. Через распахнувшиеся двери с одной стороны стройным шествием входят рыцари, к которым присоединяются Гурнеманц и Парсифаль, и размещаются за столами, с другой — пажи, несущие ковчег, покрытый пурпурной накидкой, и процессия с ложем Амфортаса. Ковчег ставят на престол, а ложе Амфортаса опускают рядом. Воцаряется полная тишина. Затем из сводчатой ниши позади ложа Амфортаса, словно из могилы, раздаётся голос Титуреля. Он напоминает сыну о его святой обязанности ежедневно открывать рыцарям Грааль и питать их Святым Духом, и требует начать священное служение около Чаши. Амфортас, в порыве отчаяния, отказывается. Для него лицемерье Грааль равносильно страшной муке: опять откроется его рана, жгучая боль наполнит все его тело, но все это ничего не значит перед тем чувством стыда, которое охватывает его, единственного здесь грешника, при виде святыни. Уж лучше скорее умереть, чем терпеть эти страдания, видя блаженство окружающих. Неужели Титурель не может сам исполнить обряд? Свыше раздаются чуть слышные голоса, напоминающие Амфортасу об обещанном спасителе, а Титурель сурово требует от сына служением искупить грех. Наконец, Амфортас подчиняется. Пажи открывают ковчег и вынимают из него Грааль, король склоняется в молитве над Чашей. Свет в зале меркнет, с высоты купола доносится божественное пение, и яркий луч света нисходит свыше на Грааль, который начинает пламенеть ярким пурпуром. Амфортас освещает Чашей хлеб и вино на алтаре, и начинается трапеза. Рыцари благословляют божественную силу, питающую их, и прославляют верность и братство, ради которого они без колебаний отдадут свою жизнь.

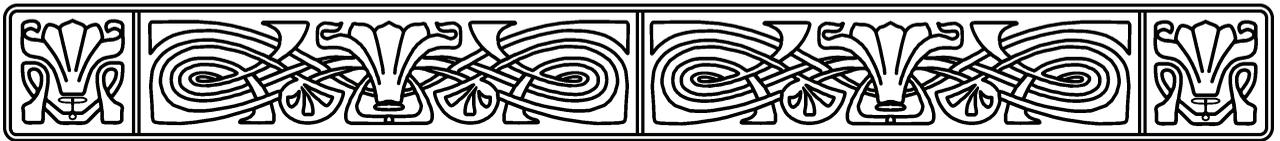
Страдания Амфортаса усиливаются, из раны снова струится кровь, при виде которой Парсифаль судорожно хватается за сердце. Пажи бережно ухаживают за королем и уносят его из зала. Следом уходят и рыцари. Гурнеманц и Парсифаль остаются одни. Понял ли юноша, что происходило на его глазах? Увы, Парсифаль не может даже объяснить своих чувств. Да юноша просто глуп, и неизвестно, как он сюда попал, с горечью понимает Гурнеманц. Он прогоняет Парсифаля из замка и уходит вослед за остальными рыцарями. Когда в зале никого не остается, один голос с высоты вновь повторяет пророчество о грядущем избавителе Грааля.

Пещера Клингзора. Волшебник сидит на скалистом уступе среди дыма курений, некромантических приборов

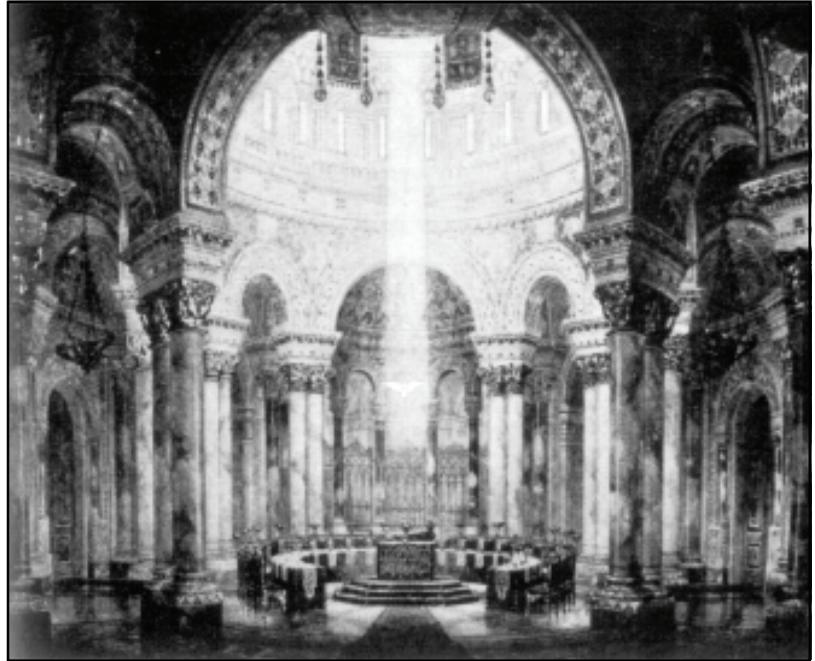


Финальная сцена «Парсифаля» (Байреит, 1962 г.)

и магических зеркал над глубокой трещиной, в которой скрывается темная бездна — ад. Он замечает в зеркале приближающегося Парсифаля и начинает заклинать по направлению к бездне, вызывая Кундри. Называя ее Иродиадой, розой ада, он вспоминает все ее былые страшные прегрешения и требует явиться пред ним. В голубоватом сиянии появляется тень Кундри. Клингзор напоминает ей, как та погубила Амфортаса, и приказывает соблазнить и Парсифаля. Юноша — это обещанный Амфортасу избавитель, и если он падет, Клингзор сможет уничтожить братство Грааля и станет единоличным повелителем святыни. Но сделать это будет нелегко — Парсифаля хранит наивность и природная чистота, его сердце не знает греха. Сломав бурное противодействие Кундри, так хотящей избавиться от своего тяжкого наследия и в ужасе пытающейся сопротивляться злему волшебнику, он отправляет ее в возникший вокруг по мановению волшебства прекрасный сад. Выйдя на крепостную стену, Клингзор призывает своих вассалов — покоренных



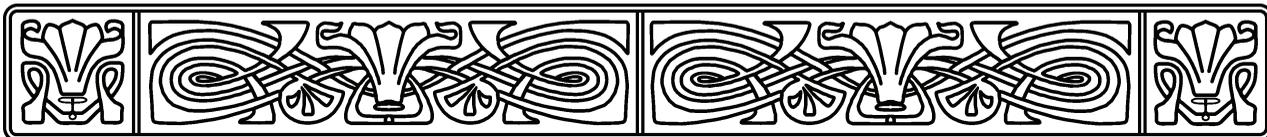
бывших рыцарей Грааля — встать на защиту замка против надвигающегося врага. Однако Парсифаль вырывает оружие у первого встреченного рыцаря и с ним обращает остальных в бегство. Он входит в сад, где встречает прекрасных юных дев в фантастических цветочных одеяниях. Те, забыв о своих раненых мужьях, начинают заигрывать с ним, предлагая играть с ними в обмен на любовь. Парсифаль по-детски отвечает, но когда они совсем обступили его, он недоволю отстраняется от их навязчивости. Тут рядом раздается голос Кундри, зовущей Парсифаля по имени. Она совершенно изменила свой облик — теперь она неузнаваемо красива, ее едва прикрывает полупрозрачное одеяние арабского стиля. Она напоминает Парсифалю о смерти матери, снова вызвав отчаяние юноши, и предлагает принять ее последний привет — в виде поцелуя любви, который та якобы передала ему, чтобы он познал блаженство. Кундри целует



Эскиз декораций к премьере оперы. 1882 г.

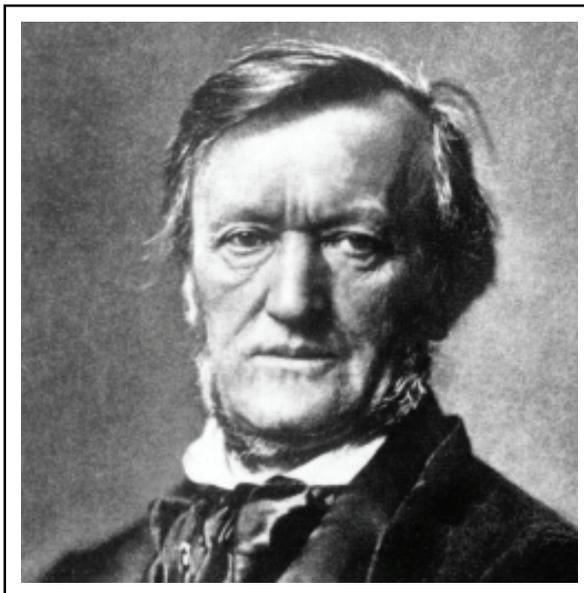
его в лоб, Парсифаль вскакивает от боли, пронзившей его сердце, он ясно видит опасность, угрожающую ему, и понимает, как был побежден Амфортас. Видение причин страданий короля вихрем пронесется через его внутренний взор, он слышит голос Христа, просящего вернуть его святыни в достойные руки и разом понимает всю происшедшую трагедию и осознает свое божественное предназначение. Отталкивая Кундри, зовущую на помощь, он стремится найти Клинзора. Кундри пытается лстить ему, угрожает, наконец, просит избавить ее от проклятия, дав ей хотя бы на час спасение в любви. Разве это не та любовь, что когда-то сияла во взоре осмеянного ею Христа?.. И, видя намерение Парсифаля немедленно возвратиться к Амфортасу, она в диком безумии прокликает его никогда не найти святую стезю, на которой она его навеки потеряет. Тут и сам Клинзор появляется на крепостной стене, потрясая священным копьем, и бросает его в юношу. Но копьё повисает над головой Парсифаля, тот хватается его и размахивает им в воздухе, делая знак креста. Как от землетрясения рушится и проваливается сквозь землю замок, девушки превратились в завялые цветы, разбросанные повсюду. Кундри упала наземь, удаляющийся Парсифаль с высоты стеной развалины еще раз обращается к ней, напоминая, где она сможет найти его.

Ранее весеннее утро Страстной Пятницы в местности Грааля. Хижина отшельника, рядом с ней — цветочный луг и источник. Одряхлевший Гурнеманц, бедно одетый только в хитон рыцаря Грааля, выходит из хижины и прислушивается. Он слышит человеческий стон, идет к кустарнику и находит там недвижимую Кундри. Гурнеманц отогревает ее и приводит в чувство. Она снова в покаянной одежде, только из всего ее облика исчезла дикость. Кундри отправляется в хижину, выходит с кувшином, чтобы наполнить его у источника и замечает вдалеке путника, указывая на него Гурнеманцу. Странник приближается, это рыцарь в черных доспехах, с копьем и закрытым забралом шлема. Не говоря ни слова, он снимает с себя доспехи, втыкает копьё в землю и, склонившись перед ним, творит долгую молитву. Гурнеманц же в это время с удивлением вспоминает в путнике того юношу, убившего лебеда, которого он некогда изгнал из замка. Да, это действительно Парсифаль, и у него в руках святое копьё Грааля! Окончив молитву, юноша нежно приветствует старца и просит направить его к страдальцу Амфортасу. Он призван избавить того от страшных мук, но как долго был этот путь! Сила страшного проклятия закрыла от него заветную дорогу в замок. Сколько страданий пришлось ему перенести, ведь он не смел осквернить копьё в битвах! Но что стало с некогда прелестной местностью Грааля? Как будто все вокруг теперь иное? Гурнеманц, с трудом сдерживая и восторг при виде сбывшихся надежд, и горечь от трагедии братства, рассказывает, что Амфортас, не в силах терпеть страдания, давно уже отказался открывать Грааль. Мощь братства исчезла, рыцарей давно уже не просят о помощи, замок постепенно рушится, природа умирает. Старый Титурель скончался. И вот сегодня назначены его похороны. Амфортас дал клятву на них в последний раз открыть Грааль. Среди идиллии возрождающейся весенней природы Гурнеманц и Кундри торжественно совершают над Парсифалем священный обряд омовения — тот должен быть чист перед великим подвигом, и облачают его в рыцарскую мантию. Кундри выливает на ноги



Парсифаля елей и смиренно утирает их распущенными волосами, и Парсифаль дарует ей надежду на скорое очищение. Затем втроем под доносящийся издали похоронный звон колоколов они следуют в замок Грааля.

Там уже собрались рыцари и пажы. Они требуют от Амфортаса, в память об ушедшем отце, открыть Грааль. Амфортас, денно и ночью молящийся о смерти и уже почти почувствовавший ее приближение, вскакивает с ложа и в бешенстве бросается на рыцарей: лучше пусть те обнажат мечи и сами убьют его, чем он снова вернется к жизни и будет терпеть боль и позор! Тут появляется, выходя на середину сцены, Парсифаль. Пусть то копье, что нанесло Амфортасу рану, само ее и излечит! Он касается острием копья раны страдальца, и она сразу затягивается. «Будь здрав, безгрешен и прощен», — говорит ему Парсифаль. И блаженно то страданье, что робкому глупцу дало познания свет и сострадания мощь! Он требует открыть Грааль и, под торжественные возносящиеся небесные созвучия, погружается в его созерцание. Ярчайший луч света нисходит сверху на Чашу. С высоты купола слетает белый голубь и парит над головой Парсифаля. Кундри, узрев сияние Грааля, в блаженном экстазе медленно падает, бездыханная. Потрясенный Амфортас, Гурнеманц и все рыцари коленапреклонно величают Парсифаля — нового короля Грааля.



Вагнер в годы работы над «Кольцом» и «Парсифалем»

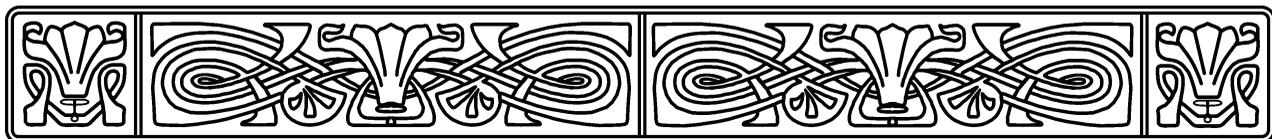
Когда Вагнер стал создавать «Парсифаля», сначала он задумывал оперу «Победитель» про духовные поиски Гаутамы Будды, поскольку в буддизме он видел ясное выражение своих идей о неуклонном пути жизни от познания физического мира к нирване. У него также был замысел написания «Иисуса из Назарета» по мотивам Нового Завета, однако оба эти сюжета были мало пригодны для сценической постановки. Такая же судьба постигла когда-то и «Фридриха Барбароссу», уступившего место «Зигфриду». В любом случае Вагнер вложил бы свое видение в действия и высказывания персонажей, в духе настоящего исторического момента, и форма мистерии, впервые возникшая в «Лоэнгрине» и окончательно слившаяся с его общими художественными взглядами в «Кольце Нибелунга», представилась ему наилучшей для окончательного изложения своих мировоззренческих представлений. Как будет показано ниже, «Парсифаль» не является религиозной дра-

мой, как не может он считаться и признаком обращения Вагнера в последователя какой-либо веры; это именно символическое действие, выражающее важнейшие прозрения ее автора.

Скажем несколько слов о легенде, положенной в основу сюжета оперы. Прежде всего, что такое таинственный Грааль? По апокрифическому преданию, это была Чаша, в которую на Голгофе была собрана кровь из раны Иисуса Христа; затем Иосиф Аримафейский скрыл эту святыню на далеком острове Монсальват во времена гонений на первых христиан. Сказания о Чаше были очень популярны во времена средневековья, о чем мы находим упоминания в легендах о короле Артуре и поэме Вольфрама фон Эшенбаха (выведенного когда-то Вагнером в «Тангейзере») «Парцифаль». Конечно, в каком-то смысле Грааль есть лишь символ духовного знания, последнего завета Христа миру. И Вагнер использует этот символ, представляя сияние Чаши в «Парсифале» вершиною прозрения главного героя, первый яркий намек на которое мы видели в Брунгильде «Кольца Нибелунга». Человечеству суждено спасение, преображение через Грааль. Учение о духов-



Вилла «Ванфрид» в Байрейте, где Вагнер провел последние годы своей жизни



ном Возрождении, ставшее руководящим для Вагнера в последние годы жизни, утверждает неизбежность духовной трансформации человечества, которая приведет к новому бытию, основанному на высших ценностях, и опера «Парсифаль» является последней вехой на долгом пути композитора к осознанию и воплощению в музыке этого высокого идеала.

Парсифаль, символ грядущего Спасителя, — это образ, идейно и художественно близкий Зигфриду «Кольца Нибелунга». Он столь же по-детски наивен, что является, впрочем, лишь формой скрытого знания и показывает, насколько далек юноша от испорченности окружающего мира. Однако его внутреннее сокровище, исходно естественное для него самого, а потому в сущности и неизвестное ему «со стороны», должно как-то проявиться и обрести свою значимость, и это становится возможным лишь после непосредственного познания Парсифалем трагедии мира — сначала он становится свидетелем страданий Амфортаса, затем, привлеченный Провидением в замок Клингзора, находит и причины его падения. Кундри, в самой общей трактовке, представляет невежество и обусловленность человека низшими формами материи, рабом которых, подобно Альбериху, был и Клингзор; она персонаж чисто символический, восходящий к античной Гере, стремящейся погубить Геракла. «Дикой тьмой окутан последний верный путь спасенья!»⁸ — восклицает Парсифаль, через контраст со злым началом увидев мировые полярности и понимая свое предназначение. Однако он не останавливается, как Тристан, лишь на осознанном отрицании сил, ведущих к страданиям, и желании Нирваны, но, как бодхисаттва, он устремлен помочь и другим избавиться от земного рабства. Поэтому, с одной стороны, Парсифаль — собирательный образ, заключающий Иисуса Христа, Будду и всех

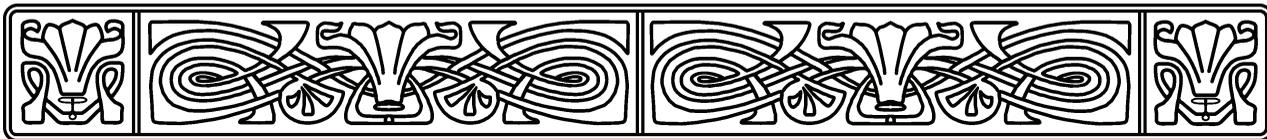


Монсегюр

Учителей, прошедших земным путем, в поисках достигших Озарения и показавших пример высшей жизни. «Великий сострадающий» по сюжету оперы, он объединяется также и с предуказанным всеми древними учениями Приходом нового мирового Мессии — Майтрейи, «Владыки сострадания» буддизма. Вагнер разбирает эту легенду во всех символических и эсхатологических аспектах, дав ее полное выражение в своей устремленности к конечной правде, кульминирующей тысячелетия духовной истории человечества, выстраданной композитором в течение его тяжелой, полной борьбы и скитаний жизни, закрепленной его личным опытом и словно предвосхитившей появление величайших духовных провозвестий следующего, XX века. Всеобщие религиозные верования в грядущее Великое Пришествие обретают у Вагнера иной, еще более сокровенный смысл, продолжающий героико «Кольца Нибелунга»: пройдя путем великих пророков и Учителей прошлого, подобно главному герою драмы, человечеству суждено уподобиться Им в духовном прозрении и самому стать залогом будущего «Нового Неба и Новой Земли». Спасение, которое приносит Парсифаль Амфортасу, страдающему человечеству, состоит в указании пути, который тому суждено пройти; ведь вне самого человека ни Спасителя, ни спасенного не может быть. И дух торжества могучей истины, заложенный в опере, сюжетно обрамленный Вагнером множеством эзотерических, оккультных прозрений, вводит нас в ауру скрытой правды, великой Тайны, наполняющей сейчас незримые сферы Земли. Во время написания оперы композитор посещал Лангедок — юг Франции, где когда-то, в средние века, процветала светлая культура и религия Альбигойцев и Катаров. Их последним прибежищем в кровавой войне с инквизицией во имя своих убеждений стал Монсегюр — вознесенная на вершину высокой скалы крепость во французских Пиренеях, местности



Палаццо Вендрамин в Венеции, место смерти Вагнера

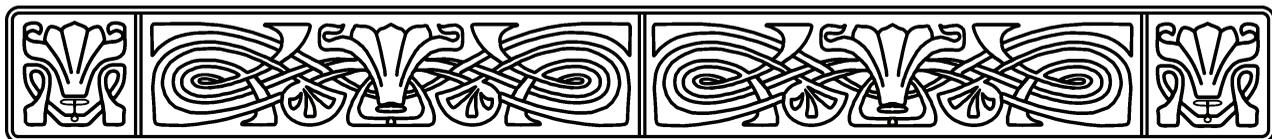


невыразимой красоты, откуда в ночь перед сдачей замка крестоносцам четыремя Совершенными было тайно унесено Сокровище Катаров — все тот же легендарный Камень Чинтамани, появляющийся в разные эпохи в эволюционных центрах Земли. Именно Монсегиур, овеянный легендами, связанный с чистой Верой и освященный присутствием Грааля, явился для Вагнера прообразом его горного Монсальвата в «Парсифале», одновременно дав намек на Гималайские твердыни Братства. Так Грааль, величайшая земная святыня, обретает иной смысл, сливаясь со своим реальным прообразом — метеоритом из созвездия Орион, привлекающем энергии, необходимые для эволюции человечества. А жизнь окружающего Чашу круга избранных, представшего внутреннему взору композитора, оказалась столь похожа на описанное в работах Е.И.Рерих: «Сон-видение в 1922 г. в Марте. Вхожу в сопровождении Учителя в помещение необычайно высокое, окон не заметила. Здесь уже находятся двое или трое, как и я, в розово-лиловых одеждах. Я становлюсь рядом с ними, перед нами возвышение, на котором стоит четырехугольный каменный престол. Учитель в лиловом одеянии и белом тюрбане подымается на возвышение и, стоя лицом, обращенным к нам, протягивает руку к престолу. В то же мгновение снизу и сверху престола появляются лучи серебряные, розово-лиловые и синие. Они образуют геометрическую фигуру громадного двойного треугольника, образуя как бы шестиконечную звезду, пронизанную лучами. Проснувшись с чувством необычайной радости, и внутри меня, в продолжении нескольких дней, почти неотступно звучал торжественный гимн»⁹. «Истинно говорю, радуюсь, что Урусвати имеет представление о свяшенном ритме. Очень важная служба ночная... Музыку можно слышать и в Храм можно войти, но место ночного Служения гораздо недоступнее. Даже запечатленный намек на ночное служение вокруг Камня есть высшее достижение, ибо никто, кроме Нас, допущен не может быть. Да, камень покоится на подушке, которая лежит на основании из мрамора и отделена кругом металла Лития. Там, после ритма, молча напиться пространство. Глубоко лежит это Хранилище, и многие не подозревают, как во время их сна Белое Братство сходит по галереям на ночное бдение...»¹⁰.

В написании «Парсифаля» Вагнер достиг высшей точки своего творчества. Он высказал все, что звучало у него внутри, и миссия его была закончена. Первая постановка «Парсифаля» состоялась в Байрейте, в 1882 году. Это был полный успех, безо всяких оговорок. Доходы от нее также позволили покрыть финансовый дефицит, возникший после первых представлений «Кольца Нибелунга», таким об-

разом, новому театру была обеспечена дорога в жизнь. После торжеств лета 1882 года Вагнер отправился в Венецию, где и скончался 13 февраля 1883 года от разрыва сердца. Это была смерть в зените славы, пришедшей, наконец, к композитору после всех неудач и терний его творческого пути, и лишь возросшей в последующие десятилетия. Можно сказать, что за краткие 70 лет жизни Вагнер охватил в своих идейных исканиях все духовное наследие человечества, пройдя путь от первых пантеистических убеждений, через изучение современной ему философии и религии до пророческого Предвидения грядущего, соединив западные, присущие «сумрачному германскому гению» (А.Блок) образы с озарениями Востока, что и позволило ему дать в своих творениях настоящую ретроспективу путей земной эволюции и предвосхитить пришедшую позднее волну исканий философского единства Запада и Востока. Продемонстрировав четкую последовательность развития мировоззренческих взглядов, Вагнер самой их направленностью доказал неизбежность подобного философского «обращения к Востоку» и его жизненную важность для становления искусства будущего*. Как художник Вагнер вышел за пределы чисто музыкального искусства, коснувшись общих философских и этических проблем творчества и воскресив всесторонне продуманный подход к нему (который был впервые утвержден Леонардо да Винчи), положил начало новому направлению в музыке и стал пророком грядущей Эпохи Синтеза. Наконец, как личность он дает нам прекрасный пример стойкости и мужества в отстаивании своих взглядов, которые и позволили ему довести до блестящего завершения все его реформаторские замыслы. И атмосфера великих перемен, отметившая начало нового столетия, во многом была связана и с появлением «музыкальных драм» Рихарда Вагнера, справедливо названного крупнейшим композитором второй половины XIX века.

* Эта «восточная», неожиданная для многих западных критиков, основа творчества композитора была подмечена в полной мере, пожалуй, лишь Н.К.Рерихом, который в своем дневнике записал буквально следующее: «Наверное, некоторые мои друзья удивятся, с чего это Монголия может вызывать память о Вагнере и о Зигфриде. Наверное, кому-то покажется непонятным такое единение. Скажу еще, как некоторые назвали бы некую ересь. В некоторых песнях монгольских и тибетских, в кларнетах и в огромных трубах монастырей нам тоже звучало нечто от Вагнера. Я убежден, что если бы Вагнеру пришлось послушать трубы тибетских и монгольских монастырей и некоторые песни, то они были бы необыкновенно близки его сознанию. Но ведь и эти трубы и эти песни требуют прежде всего простора, так же точно, как рог Зигфрида не звучит в запертом подвале». В этой краткой цитате, пожалуй, ярче всего выражена сущность всех исканий композитора.



Литература

1. Рихард Вагнер. «Золото Рейна». Вступительный вечер тетралогии «Кольцо Нибелунга». М., 1999 г. Стр. 113.
2. Там же. Стр. 54.
3. Цит. по: М. Друскин. Рихард Вагнер. Библиотечка любителя музыки. Второе издание. М. Музгиз, 1963 г.
4. Рихард Вагнер. «Валькирия». Первый день тетралогии «Кольцо Нибелунга». М., 1999 г. Стр. 59-61.
5. Цит. по: М. Друскин. Рихард Вагнер. Библиотечка любителя музыки. Второе издание. М. Музгиз, 1963 г.
6. Рихард Вагнер. «Золото Рейна». Вступительный вечер тетралогии «Кольцо Нибелунга». М., 1999 г. Стр. 111.
7. Рихард Вагнер. «Валькирия». Первый день тетралогии «Кольцо Нибелунга». М., 1999 г. Стр. 64.
8. Рихард Вагнер. «Парсифаль». М., 1997 г. Стр. 86.
9. Е.И.Рерих. «У порога нового мира». М., МЦР, 1993. Стр. 48)
10. Там же, стр. 90.