

Борис ШАЛАПНОВ РІХАРД ВАГНЕР І НАШ ЧАС

До 200-річчя з дня народження



1. Епоха Вагнера

Ріхард Вагнер народився у Лейпцігу 22 травня 1813 р. Це був час, коли боротьба європейських монархів з Наполеоном наблизилася до своєї кульмінації. Персонажі нової величної п'єси під назвою «епоха Вагнера» почали з'являтися на авансцені.

Наступного дня до Лейпціга із Дрездена, де Наполеон влаштував свою ставку, приїздить Е. Т. А. Гофман, тоді — диригент оперної трупи, що мала гастролювати в обох містах. Проте місту, яке терпіло перебої з продуктами і було до того ж переповнене дезертирами, було не до опер. Невдовзі тут був оголошений стан облоги.

А у жовтні в передмісті сталася знаменита битва французів з військами російсько-шведсько-германської коаліції. Гуркіт канонади струшував стіни квартири Вагнерів, де в колісці лежав майбутній композитор.

Через кілька тижнів після «битви народів» російські драгуни уже вступали в Дюссельдорф, де за ними спостерігав шістнадцятирічний Генріх Гейне. Цими ж днями Артур Шопенгауер в умовах воєнної заметні марно намагався добутися до Берлінського університету, щоб скласти іспити після закінчення курсу. Університет дав згоду на заочне присудження йому докторського ступеня. Юний філософ отримав цю звістку у Веймарі, де, скориставшись нагодою, зустрівся з Гете і показав йому надрукований початок своєї книги «Світ як воля і уявлення». Знаменитий казкар Якоб Грімм, бібліотекар королівської бібліотеки в Касселі на службі у Жерома Бонапарта, упакуюючи в ті дні за наказом сюзерена книжки, крадькома врятував од відправлення в далекий Париж кілька цінних старовинних рукописів. Філософ Й. Г. Фіхте у публічних лекціях «До німецької нації» проголошував, що віднині саме німці визначатимуть подальшу долю всієї європейської культури. А на початку зими відбулося перше виконання 7-ої симфонії Бетховена з траурним маршем у пам'ять усіх загиблих на війні. Користуючись словами Г. Ф. Гегеля (тої осені — директора гімназії в Нюрнберзі, автора вже надрукованих «Феноменології духу» і «Науки логіки»), «дух часу», здається, об'єднав усіх цих «всесвітньо-історичних індивідів», щоб найповніше виразити себе через їхній діалектичний синтез у постаті Р. Вагнера і через нього рушити далі до наступних етапів історії.

Того ж 1813 року народився Фрідріх Геббель; Чарлз Діккенс мав 1 рік, Ференц Ліст — 2 роки; Роберт Шуман і Фредерік Шопен мали по 3, Едгар По і Микола Гоголь — по 4 роки; Генрі Лонгфелло - 6 років; Людвіг Фейербах і Михайло Глінка — по 9, Гектор Берліоз - 10, а Віктор Гюго - 11 років. Наступного року після Вагнера побачать світ Михайло Лермонтов, Михайло Бакунін і Тарас Шевченко...

Рік 1813-ий закінчився сумно для сім'ї майбутнього композитора: його батько захворів від переживань за долю новонародженого сина і безпомічної дружини і помер цієї ж зими.

Композитор — автор 13-ти опер, поет-лібретист, дослідник германської старовини, критик і публіцист, диригент і режисер, революціонер і друг революціонерів, філософ і друг філософів... Він здається живим утіленням мрій ранніх романтиків про універсального генія й «універсальне мистецтво».

Німецький ідеалізм та його дітище романтизм утвердили у ХІХ ст. думку про світ як незламну систему, в якій головне місце займає людина. Людина, яка є «не засіб, а мета», була точкою відрахунку цінностей і стояла в центрі художнього зображення. Проте це була людина трагічна, оскільки всі високі властивості свого розуму і душі, ретельно досліджені І. Кантом у трьох його «Критиках», вона або розпорошувала даремно у гонитві за примарними цінностями споживацтва, або ж витрачала за мізерну можливість здобути для себе достойне життя. Оспівана Гете і романтиками близькість до універсальної природи поступово втрачала свій зміст. З розвитком капіталізму нова, урбаністична цивілізація породжувала власні химери, у боротьбі з якими людина дедалі частіше зазнавала поразки. А кінець доби Вагнера взагалі був позначений розчаруванням у рятівних силах природи, яка в літературі «натуралістів» і в модерних психологічних теоріях була представлена як природа темна, каламутна, згубна, і гніздилася вона не деінде, а в самій безпомічній людині!

Пізніше, вже на вершині слави, Вагнер не без гумору описав у своїх спогадах роки юності, проведені в Ризі та в Парижі. Але, по суті, це був час суцільного приниження і злиднів для молодого композитора. Доля, здається, вела Вагнера тим же тернистим шляхом протестанта і революціонера, що й Лессінга, Шубарта, Шиллера, Бюхнера. Тільки тепер на його очах відбувалося сумне переродження добропорядного бюргера на духовно обмеженого буржуа. Доба Наполеона ствердила в Європі буржуазні порядки, такі ж неоднозначні й суперечливі, як і постать самого реформатора. Тепер європейські цінності потребували захисту від нового внутрішнього ворога. Саме слово «буржуазність» ставало для найкращих людей Європи синонімом войовничої бездуховності: «Ніхто не може протистояти цивілізованому варварству нашого часу, але ми можемо зробити все, щоб воно не *підкорило* собі нашу найкращу сутність!»¹

Вагнер увійшов у велике мистецтво в епоху бідермайера, суть якого він виразив такими словами: «Коли який-небудь принц після тривного обіду, банкір після виснажливих спекуляцій, службовець після важкого робочого дня приходять у театр, то всі вони бажають лише відпочити, розважитися,

¹ Wagner R. Samtliche Briefe /Hsg. von G. Strobel und W. Wolf.— Band III. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975.— S. 109. (Курсив Вагнера).

повеселитися, а не напружувати і знову збуджувати себе». І саркастично додавав: «Цей довід настільки резонний, що ми можемо сказати у відповідь лише одне: для досягнення вишеназваної мети слід вибирати які завгодно засоби, тільки не мистецтво»².

2. До «Кільця»

Ставлення до мистецтва як до розваги і дозвілля було неприйнятним для Вагнера, який засвоїв від Шиллера та ранніх романтиків ідею мистецького теургізму, життєперетворювального покликання митця. Людей композитор сприймав насамперед як свою публіку, а публіку — палко прагнув перевищити і прилучити до ідеалу. Ідеалом був стародавній грек, який і під час театральної вистави, в хвилини найвишого естетичного захвату не забував, що він — громадянин свого поліса. Цю психологічну неподільність приватного і суспільного поступово втрачала людина Нового часу.

Добропорядний буржуа, сучасник Вагнера, давно вже не відповідав ідеалу «належної людини». Його людська «субстанційність» була розділена на випадкові частини, одна з котрих належала державній службі, друга — сімейному існуванню, третя — його приватній власності, четверта — індивідуальним смакам і уподобанням, ще одна — можливо, його релігійним нахилам і т. п. Психологічний конфлікт ніколи не зіштовхує буржуа з зовнішнім світом як таким, а тільки його окремі «частини» свідомості між собою. Після недовгої внутрішньої боротьби буржуа легко жертвує найменш суттєвим для себе: совістю, вірою, сімейною вірністю, службовим старанням (якщо це не спричинює втрату місця) і т. п. Але завжди це — дрібні, партикулярні конфлікти і такі ж дрібні жертви. Митець не бачить тут гідного матеріалу для зображення. Коли ж об'єктивні історичні обставини спонукають буржуа до серйознішого вибору, коли історичний фатум закликає до його громадянської совісті, то він схильний пасивно орієнтуватися на «безпомилковість» громадської думки і чинити «як усі».

До цього типу буржуа Вагнер завжди відчував зневагу. І як митець він тяжів до створення зовсім інших характерів, яким не було місця в буржуазній реальності. Їхня внутрішня логіка відображала самостійне, метафізичне життя людської душі.

Після переїзду композитора до Дрездена в 1842 р., коли закінчився етап важкого учнівства, перших суворих випробувань і помилок, у всіх вчинках його оперних героїв несвідомо проявлявся один рушійний мотив — зневага до соціальних кліше поведінки, небажання перетворитися на статистично безликого типа і, як результат, прагнення вирватися із соціального оточення, яке вони сприймають як духовно чуже. А. Ф. Лосев небезпідставно відмітив символічний шар у його філології, яка потребувала «розшифрування»³. У центральних героях «дрезденських» опер Вагнер, справді розкрив самого себе як митця, непримиренного до буржуазного догматизму

² Вагнер Р. Избранные работы / Вст. ст. А. Ф. Лосева. — М.: Искусство, 1978. — С. 120 (История эстетики в памятниках и документах).

³ Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. Вып. 8. — М.: Искусство, 1968. — С. 107.

й утилітаризму. Це був конфлікт двох людських сутностей: справжньої, духовної, і — штучної, буржуазної.

Г. Ф. Гегель, аналізуючи в «Естетиці» характер як належне буття людини, розкривав його як субстанційний зміст, яким індивід дорожить у собі, боячись втратити разом з ним себе як неповторність⁴. Три суттєві сторони, уже втрачені в сучасному буржуазному стані, це — внутрішня цільність і повнота буття; автономність, несхожість і відмінність; нарешті, те, що характер є результатом власних внутрішніх зусиль індивіда⁵.

У своїй аналітиці характеру Гегель йде за І. Кантом і ранніми романтиками. Позитивним моментом для становлення характеру є опір з боку якоїсь перешкоди у відповідь на зусилля індивіда. Так, Кант дякував природі за «антагоністичність», за «непоступливість і суворість» щодо людини; він вважав благом для культури вигнання людини з Раю, бо ця подія пробудила в людині творчий дух, а отже, й — особистість. Й. Г. Фіхте вважав у тому ж ключі, що заради індивідуального самознайдіння людина мусить ставити перед своїм духом перешкоду («Не-Я») і долати її. Але в кожному історичну добу перешкода мала свої індивідуальні риси.

Людина Ренесансу сприймала світ як неозоре поле для безмежного фізичного самоствердження — у сфері мистецтва, кохання, власності чи влади тощо. У розумінні ранніх романтиків світ треба було *інтелектуально* створити наново, подолавши в ньому через свідомість, уяву та фантазію кайдани емпіричної конечності. Залишаючись антагоністичним, світ зберігав для них свою високу приналежність. Романтизм доби Вагнера сприймав світ уже як чужий і ворожий; в ньому для індивіда йшлося не про вільне і радісне самоствердження, а про збереження власної внутрішньої цільності і неповторності. Фрідріх Ніцше повертається подумки до Відродження і прославляє майже по-ренесансному анархічне самоствердження людини в абсолютно негармонійному і ворожому буржуазному суспільстві. Ніцше, попри свою критику Вагнера, взяв у композитора головний стрижень своєї філософії — антибуржуазну критику.

Саме омріяної романтиками і Ніцше цільності, повноти та цілеспрямованості бракує «буржуазній свідомості». Так, у «Летючому Голландці» (1842, на сюжет із Г. Гейне) ніхто в домі багатого купця Далянда не розуміє Зенту, його молодшу дочку, що обирає для себе ідеальну мету — своїм коханням спокутувати вину проклятого долею Голландця. У «Тангейзері» (1845, на сюжет із Е. Т. А. Гофмана) головний герой під час знаменитого змагання співців у Вартбурзі відмовляється співати відповідно до цехових правил міннезінгерів. Він сміливо черпає із пристрасно пережитого індивідуального життєвого досвіду, чим спричинює конфлікт з публікою і колегами по музичному цеху. У «Зверненні до друзів» (1851) Вагнер пояснював, що ці конфлікти своїми зовнішніми обставинами відображують незатишне становище високодуховної особистості у суспільстві прагматичних цілей та догматичних думок.

⁴ Гегель Г. В. Ф. Сочинения.— Т. XII: Лекции по эстетике. Кн. первая.— М.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1938.— С. 72.

⁵ Там само, с. 240 наст.

Свої найвищої метафізичної вершини описаний конфлікт досягає в «Лоенгріні» (1849, на сюжет із середньовічної поезії). Лоенгрін як романтичний герой страждає від однобічності власної екзистенції. Цей лицар Святого Грааля спускається з висот містичного Монсальвата до мешканців Брабанта не тільки, щоб виконати місію захисника справедливості, а й щоб гармонійно поєднати в своїй душі небесне покликання і земне щастя. Він одружується з Ельзою. Але містична сила героя пов'язана з важливою умовою: зберегти в таємниці своє ім'я. Порушивши умову, Лоенгрін втрапив би свою внутрішню автономність. Та Ельза також втратила б себе як індивідуальність, якби відмовилася від знання про власного чоловіка і не запитала б про ім'я⁶.

Щоб зберегти шлюбний союз, кожний з героїв мусить чимось пожертвувати. Але обидва вони (у романтичному зображенні Вагнера) в такій мірі цільні натури, що жертвувати можуть лише «субстанційною цільністю» (Гегель). Внутрішня автономність — умова існування їхніх особистостей; відмова від автономності — умова існування їхнього шлюбу. Суть романтичного конфлікту полягає в тому, що кожен прагне будь-що зберегти внутрішню повноту свого життя і цільність натури, в той час як життєві обставини примушують їх поступитися частиною свого «Я». Оскільки це приводить кожного до самозруйнування, то в цьому полягає їхня трагедія.

Оперний конфлікт відображав розрив самого композитора з буржуазністю, головним гріхом якої вся епоха романтизму (аж до Ф. Ніцше) вважала байдужість до високого і глухоту щодо прекрасного⁷. Час, коли «miteць» свідомо прагнув задовольнити елементарні смаки публіки заради матеріального комфорту і тривіальної «популярності», був ще попереду. Митці тоді особливо страждали від обмеженості публіки. «Міській черні, яку спеціально виховують вульгарною, — писав Вагнер, — пропонують фривольні жарти й неоковирні неподобства; гречних філістерів буржуазного класу улещу ют моральними п'єсами з інтимно-сімейного життя; нарешті, для тонко освічених, розкішну мистецтва розпечених представників привілейованих, вищих класів подають вишукані страви із найдобрішим естетичним гарніром. Поета, який хотів би пробитися скрізь ці три категорії людей, наша публіка постійно відштовхує...»⁸. Тож поети першими здіймали голос протесту. Серед них був Вагнер. І коли навесні 1849 р. в Дрездені спалахнула революція (а вона охопила наприкінці 1840-х рр. усю Європу), він узяв у ній активну участь. А. Ф. Лосев писав, що композитор «погано розумівся на тодішніх політичних угрупованнях і програмах», але «ця обставина саме й доводить чистоту його революційного ентузіазму, його загальну антибуржуазну налаштованість та глибоку відданість справі загального оновлення»⁹.

⁶ Шалагинов Б. Б. О тайне имени Лоэнгринга // Вікно в світ. - Київ, 2003. - № 3. - С. 141-147.

⁷ Співзвучну з Ніцшевою точку зору висловив Николай Бердяев. Див.: Бердяев Н. О духовной буржуазности. // Путь: Орган русской религиозной мысли. — 1926. № 3. — С. 3-10.

⁸ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. — М.: Грядущий день, 1911.- 394-395.

⁹ Лосев А, Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. Вып. 8. - М.: Искусство, 1968.- С. 140.

Це був бунт проти обивательської публіки і проти буржуазного мислення за мистецтво і філософію «для вільних умів» (Ф. Ніцше).

3. «Кільце нібелунгів»

У подальшій життєвій історії Вагнера важлива роль належала трьом постатям. У суспільному житті це був король Людвіг II Баварський, який матеріально допоміг йому побудувати театр у Байройті і залучити туди заможну публіку. У музиці — Ференц Ліст, у компетентних судженнях якого Вагнер черпав упевненість у революційному значенні своєї оперної реформи за тих умов, коли він роками і навіть десятиліттями не міг почути на сцені власної музики. Нарешті, це Фрідріх Ніцше, з філософією якого композитор зв'язав власні мистецькі та соціально-критичні ідеї. Зі свого боку Вагнер також суттєво вплинув на філософа. Під його впливом у Ф. Ніцше сформувався не тільки головний стрижень його філософії — антибуржуазна критика, а й концепція міфу як суперечливої повноти природних сил. У Вагнера Ніцше знайшов свої символи Аполлона і Діоніса як двох протилежних сил¹⁰. У Вагнера філософ почерпнув свій найважливіший концепт «волі до (життєвої) сили» (*Wille zur Macht*). Саме під впливом Вагнера Ніцше осмислив і філософію Артура Шопенгауера. Зближувало Ніцше і композитора також схилення перед філософією Імануїла Канта та поезією Вольфганга Гете.

Особливо велику роль названі особи відіграли в історії головного твору Вагнера — «Кільце нібелунгів» (текст 1852, виданий 1862; музика 1857; прем'єра 1876).

У цілому філософсько-естетичну концепцію тетралогії можна виразити так: світ — це космічна містерія, яка обрала для свого величного розгортання природу, суспільство (цивілізацію) і людську душу. Для втілення цієї ідеї Вагнер звернувся до давньогерманського міфу.

Вся романтична доба, включаючи Гете і Шеллінга, вже далеко відійшла від Вінкельмана, який трактував міф як втілення гармонії і краси, питомо приаманних природі. Тепер риси природи — це суперечливість, різноманітність і повнота, через які вона веде людину до виявлення її творчих сил. Проте в містеріальному міфі «Кільця» з'являється незнаний раннім романтикам і Гете відтінок *трагізму*. Якщо у «Фаусті» світ, що його у фіналі покидає головний герой, розімкнутий в безкінечність творчого і діяльного майбуття¹¹, то у «Кільці» світ трагічно гине і повертається до стану «первісної нерозрізненості» (Шеллінг). Якщо у Гете природа передає естафету в людські руки і переходить у якісно нову, надійну і радісну форму існування — культуру, то у Вагнера природа виносить свій вирок усій «цивілізації» богів, велетнів, королів і героїв, які безнадійно заплуталися у своїх злочинах, «договорах» і суспільних умовностях, тим, що безжально спалює і змиває її у водну стихію, щоб, очевидно, потім розпочати все спочатку¹².

¹⁰ «Мистецтво і революція», 1849 р.

¹¹ Шалапнов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія (До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст.). - К.: Вежа, 2002.

¹² Із сучасників Вагнера аналогічне есхатологічне трактування міфу знаходимо в «Нібелунгах» Фрідріха Геббеля (1861).

Вагнер розкриває в тетралогії зіткнення індивідуалізму влади, що втілена в образі отця богів Вотана, та індивідуалізму природних сил, які втілює Зіґфрід. На початку тетралогії богу здається, що його влада у світі нічим не обмежена. Символом влади стає чарівний спис, лейтмотив якого побудований на енергійному низхідному цілотонному рухові у низьких регістрах духових інструментів і символізує непереборну волю і рішучість. Для теми Зіґфріда, яку веде сурма, навпаки характерна «злетність» і романтична поривчастість.

Вотан заплутався в договорах з велетнями, які побудували для нього розкішний замок Вальгаллу і зажадали як платню за працю улюбленицю богів чарівну Фрею. Наступною — уже мимовільною — жертвою стає його дочка Брюнгільда, яку батько сам змушений перетворити на земну жінку, доля якої віднині — належати простому чоловікові. Вотан раніше уже віддав заради вищого знання власне око, а тепер починає розуміти, що повне всевладдя вимагає від нього зречення від усього найдорожчого. Вагнер переносить у міфічну площину колізію Шиллерового «Дон Карлоса», де король Філіпп також дійшов гіркої думки, що всевладдя вимагає від нього численних жертв — віддати інквізиції власного сина, відмовитися від кохання, дружби, батьківських почуттів...

Отже, влада трагічно спустошує душу і робить саме володіння примарним фетишем. Тож Вотан замислює створити героя, який не прагнув би влади, нічого б не боявся і відчував себе цілком вільним на Землі. Цим героєм має стати Зіґфрід — дитя дикої природи. Молодий витязь пробуджує Брюнгільду від зачарованого сну й одружується з нею. Він, здається, готовий пізнати все найкраще на світі: кохання, щастя, подвиги, звитягу, закоханість у життя. Він зневажливо ставиться до цінностей людського світу — до влади, золота, суспільної ієрархії, умовностей та етикету... Але в результаті стає жертвою власної широти та непогамовної сили життя, і трагічно гине. У фіналі тетралогії гинуть також всевладні боги, а природа повертає собі і владу, і життєву силу, щоб розпочати все спочатку («Присмерк богів»).

Вагнер у символічній формі осмислює складну колізію свого часу. Він зважає три основи сучасної йому європейської цивілізації: знання про істину, владну ієрархію і психологічну здатність людини до життя. Осягнення вищої істини про життя й побудова на цій основі нової культури були завданням епохи Канта — Гете і найвиразніше відбилися у «Фаусті»; тепер же, за часів Вагнера, «істина» стала прагматичною і слугувала егоїстичним буржуазним інтересам. Соціальні перевороти XIX ст., внаслідок яких одні сили втрачали владу, а інші її захоплювали, ніби оголювали механізм історії, проте не до кінця розкривали її рушійні сили. У «Кільці» Вагнер доходить висновків про примарність «істини» та влади, та головне — що сучасній людині бракує життєвої сили, внутрішньої сили духу, здатності до глибоких і сильних почуттів, готовності прийняти реальність у всій її складності й суперечливості. Дитя природи Зіґфрід втілює всі ті риси характеру, яких бракувало обивательській буржуазній публіці.

Так настрої соціальної протестності приводять Вагнера до відкриття «надлюдини», образ якої буде пізніше філософськи відточений Фрідріхом

Ніцше. У трактаті «Народження трагедії з духу музики» (1871), написаному через два роки після знайомства з Вагнером, він, слідом за своїм великим другом, розгортає нову концепцію грецького міфу як органічної повноти, яку людина успадає від природи, і водночас трагізму, що виражав свідому спробу людини протиставити себе сліпим силам природи.

Людська душа в «Кільці» Вагнера зіплена з вічних і незмінних стихій, які проявляються однаково інтенсивно в богах, героях, хтонічних істотах і людях. Та часом сувора і нещадна, часом життєствердна, але завжди наполеглива сила, з якою виявляється цей безкінечний індивідуалізм, нагадує нам скоріше не середні віки (звідки композитор узяв свій сюжет), а Ренесанс. Бог Вотан і герой Зігфрід, велетень Фафнер і король Гунтер, карлик Альберіх і валькірія Брюнгільда — всі вони одержимі воістину ренесансним прагненням до самоствердження, яке враховує тільки власне бажання і підкоряє йому всю волю до останньої краплини! Як зауважив Ніцше, «титанізм героя диктує йому необхідність здійснення злочину»¹³. У цій рефлексії відбилися роздуми Ніцше над концепцією «Кільця».

Ніцше з часом змінив своє ставлення і до Вагнера, і до Шопенгауера. Але конкретні причини цієї переоцінки були різні. Етика Шопенгауера, по суті, заперечувала все те, що якраз було дорогим для Ніцше¹⁴, а саме — природу, яка безупинно утверджувала себе у всіх виявах життя. Шопенгауер бере за основу ренесанс у ідею волі, але надає їй барокового тлумачення: нехай людині як частині природи притаманно енергійно прагнути своєї мети, але в принципі ця мета ніколи не досяжна! Особливо трагічно проявляється цей закон у видатних особистостях, які, на відміну від звичайних людей, не можуть заради примирення з емпіричним плином життя жертвувати своїми партикулярними властивостями, а розбиваються об скелю життя цілком і повністю! Фрідріха Ніцше приводила в захват в особистості Чезаре Борджія саме така цільність і повнота, яка неминуче вела цього ренесансного володаря через безмежну владу, гучну славу і нестримну насолоду життя до загибелі. Але Шопенгауер робить дуже важливий висновок: тільки людина, представлена як цільність і повнота екзистенції (тобто романтично трактована людина), може зрозуміти марність життєвих прагнень і свідомо спрямувати свої сили не на ствердження, а на знищення «волі». Якщо природа, на думку Шеллінга, обирає людину, щоб нескінченно стверджувати волю до життя, то, за твердженням Шопенгауера, вона обирає людину, щоб знищити цю волю і тим самим звільнити її від страждання. За Шопенгауером, мистецтво, особливо музика, якраз може слугувати тим оазисом, куди виливається нищівна воля і тим самим звільняє реальну людину від життєвого неспокою і страждань. Шопенгауер надзвичайно високо цінує мистецтво як терапію проти нищівної «волі», але це означає також, що він вимагає від мистецтва граничної серйозності й величчя, а від людини — крайнього напруження творчих сил! Філософія Шопенгауера — романтичний апофеоз музики і всього мистецтва.

¹³ Див.: Ніцше Ф. Соч.: В 2-х т./Сост., ред., вступ, ст. и примеч. К. А. Свасьяна. — Т. 1.— М.: Мысль, 1996.— С. 92 (Философское наследие, т. 125).

¹⁴ Швейцер А. Благоговение перед жизнью./ Сост. и послесл. д-ра филос. наук А. А. Гусейнова. - М.: Прогресс, 1992. - С. 177.

У Шопенгауера Ніцше знайшов зародки своєї ідеї «надлюдини»; але, одержимий пафосом антибуржуазного критицизму, він не зміг прийняти споглядабельності його філософії. Адже «воля» у Шопенгауера «передоручає» страждання естетичній царині, залишаючи людині тільки відчужене (як сказав би Гегель, естетично зняте) споглядання страждань, у той час, як реальні страждання, на думку Ніцше, повинні, навпаки, активізувати в самій людині «волю до (життєвої) сили» —> «Wille zur Macht». Естетично втілений зразок «надлюдини» Ніцше знайшов уже у Вагнера.

Та з часом філософ у своїх роздумах дійшов висновку, що ідея «надлюдини» нібито була профанована Вагнером. Це стало причиною його ідейного розриву з композитором. На думку Ніцше, боги і герої «Кільця» перетворилися на популярних персонажів, на інтер'єр та декорації для тої культури, проти якої вони якраз волали, а емоційно-збуджена музика спричинювала в слухачеві лише ілюзорну видимість припливу душевних сил та вольових імпульсів. У цій нібито баналізації високого Ніцше зайвий раз угледів типову рису «буржуазності», міщанське примирення з емпіричною реальністю, і це отруїло тон його останніх книг, надало їм викличності.

4. Міф «Кільця»

Кожна епоха не відкидає геть матеріал попереднього культурного періоду, а робить його своєю власністю, трансформуючи відповідно до культурних, естетичних запитів свого часу. До того ж певні тенденції щодо такої трансформації містяться в самому естетичному матеріалі, які нібито чекають на можливість розгнутися й зайвти про себе. Це цілком стосується і міфу. Коли на зміну синкретичному міфу прийшли складніші форми естетичного мислення — сучасні роздільні мистецькі форми, то він повністю розчинився в них. Французька класицистична трагедія на античні сюжети уже фактично нічим не нагадувала первісний міф. Більш того, будучи жанром суто придворним, елітарним, саме вона сигналізувала про остаточний розпад первісного естетичного синкретизму і про формування натомість *партикулярної* свідомості, що робило процес розпаду міфу в принципі необоротним.

Цей процес розшарування свідомості, який проявився через здрібнення естетичних інтересів та самого мистецтва, викликав занепокоєння німецьких мислителів на рубежі XVIII-XIX ст., результатом чого став «модерністичний проєкт». Основна роль у ньому відводилася міфу. Але це мало бути не повернення до первісного міфу, час якого безнадійно пішов у минуле, а збагачення міфу всім новим, що виробила культура. Це мав бути новий синкретизм природної, органічної повноти і цілності життя, збагаченої за рахунок усієї інтелектуальної культури останніх, найпродуктивніших у духовному плані століть. Це мало бути відродження нової «тисячолітньої імперії» (Новаліс), коли втрачена європейцями «воля до сили» (Ніцше) дістане нові нечувані можливості для повного самовиявлення на благо всього людського роду.

Міф можливий за наявності колективної свідомості, а отже передбачає певну психологічну та інтелектуальну нерозчленованість, якою власне і було первісне плем'я. Проте ця первісна суспільна нерозчленованість повільно, але неухильно поступалася місцем роздрібненню спільності на певні партикулярні групи,

¹³ Цей термін був уперше вжитий Гегелем для характеристики ситуації, яку ми тут обговорюємо, і потім відроджений у новітній філософії Ю. Габермасом.

що робило подальше існування міфологічної свідомості в часі неможливим. Р. Вагнер, слідом за авторами «модерністичного проекту», мав на меті створення нової інтелектуальної раси, про що невтомно заявляв у своїх трактатах «Мистецтво і революція», «Опера і драма», «Мистецький твір майбутнього» та ін. Це був суто мистецький проект, розпочати який слід було... зі створення нової публіки! Нова публіка — це і є штучно створена нова спільнота, згуртована спільними інтересами і смаками в одному залі. Так само колись в Афінах театр збирав на одному просторі всіх без винятку вільнонароджених мешканців полісу («Митець і публіка», «Публіка і популярність», «Публіка у часі і просторі»). Головним засобом впливу на людей мала стати музика. Вагнер поступово виробив свій неповторний, яскраво експресивний, часто емоційно агресивний оркестровий стиль. Логіка композитора була така: він має створити публіку, яка сприймала б його музику; але створити цю публіку можна було засобами тої самої музики. Музика була і метою, і засобом водночас. Як бачимо, Вагнер не тільки завзято обстоював почуття естетичної і соціальної неподільності, але й сам глибоко проникся таким синкретизмом!

Оскільки далеким зразком для композитора був грецький міф, то основою своєї міфологічної концепції Вагнер зробив *природу*: «Природа і тільки природа здатна вказати на велике призначення світу»¹⁶. Природа символізувала ту «волю до сили», яку вже давно втратило буржуазне суспільство. Слідом за Гете, Шеллінгом та іншими композитор сприймав природу як містичний хаос, але не руйнівний і деструктивний, а як той первісний хаос нерозчленованості, що потенціально містить у собі багатство, різноманітність, продуктивність і вічну волю до розвитку. Як про це свідчить концепція «Кільця», природа ніколи не діє сама проти себе, вона союзник людини та її надійна моральна опора. Її головне прагнення — життя, рух, діяльність, творчість. Це завжди здорова природа.

Концепції природи, що пізніше прийшли на зміну Вагнеру і Ніцше, мають уже зовсім інший характер. Природа як союзник, наставник і етична опора для людини предстала в них як ворог, що затаївся в глибинах підсвідомого; щедрий на творчість хаос — як хаос нездорових інстинктів; і як результат, замість подолання всього тваринного — фатальна капітуляція перед тваринним... Як це далеко від Вагнерової критики буржуазної свідомості, якій якраз бракувало «природи»: «Поки я (природа. — **Б. III.**) перебуваю в вас, ви будете жити й процвітати, а щойно мене в вас не буде, ви загинете и зав'янете!»¹⁷ Тож у сучасних міфотеоріях ми здебільшого знаходимо редукування людської природи до первинного, однозначного й елементарного — замість виявлення героїчної роботи, що зайняла у людства не одне тисячоліття і результатом якої стала інтелектуалізація, одуховлення, ушляхетнення того сирого людського матеріалу, який тільки й спромігся колись сформулювати сліпий хаос. Таке розуміння природи (а саме воно лежить в основі сучасних міфотеорій) свідчить про трагічний стан, в якому досі перебуває європейська культура.

Нарешті, слід зауважити, що немає нічого помилковішого, ніж пов'язувати Вагнера з націоналізмом. Він був «громадянином світу» і йшов, кажучи словами Володимира Соловйова, «від народного до вселюдського». Спираючись на ранній романтизм (Шеллінг), Вагнер виводив

¹⁶ Вагнер Р. Избранные работы... С. 139.

¹⁷ Там само... С. 130.

національне не з державного, суспільного (яке він засудив за зраду природному в «Кільці»), а з природи і тим самим збагатив його. Він протиставив усій урбаністичній, буржуазній цивілізації (яка саме й експлуатувала національні розбіжності) міф єднання з природою як з вічно продуктивною та необоротною силою, що, сама керована невичерпною енергією, вічно породжує життя і примирює нації, соціальні стани та історичні здобутки.

5. Після «Кільця»

Прощання Вотана з Брюнгільдою у фіналі «Валькірії» пролунало як прощання Вагнера з ідеалом «вічної жіночності», що підносить чоловіка і рятує світ. У написаній в наступні роки опері «Трістан і Ізоolda» (текст 1854-1857, партитура 1859, прем'єра 1865) кохання вже трактується як страждання. Кохання вже не прагнуть, від кохання тікають. Вагнер продовжує тему несвідомого. У «Кільці» це несвідомий героїзм Зігфріда, що спричинює його зовсім не героїчну загибель; у «Трістані» — несвідомість кохання, яке нищить тих, кого воно обирає; в «Парсіфалі» — несвідома наївність головного героя, яка тривалий час заважає йому знайти своє місце серед людей. І у всіх випадках проривається нестримна життєва сила, що долає будь-який спротив з боку свідомості, *ratio*. Їй байдуже, чи вона руйнує або підносить індивіда, чи штовхає його до смерті або в обійми іншого. Саме ця риса вагнеріанства була сприйнята символістами. Симптоматично, що того ж 1857 р., коли був закінчений текст «Трістана», вийшли друком «Квіти зла» Ш. Бодлера. «Пеллеас і Мелізанда» М. Метерлінка, як і опера К. Дебюссі на цей текст, по суті, глибоко вагнеріанські твори.

Після сімдесяти репетицій «Трістана» у Відні дирекція все ж відмовилася ставити «цю божевільну оперу». Вагнер хотів, щоб публіка не просто стежила за подіями на сцені, а проїнялася почуттям приреченості кохання. Оркестрові лейтмотиви виражають різні градації фактично одного й того самого почуття. Це мотив *фатуму*, мотиви любовного *томління*, любовної ночі, мотиви *самотності*, *безвиході* та ін.¹⁸ Сила фатального кохання представлена тут, власне, і не сюжетом навіть, а передається самим музичним звучанням, яке захоплює слухача настільки, що він, за виразом Ф. Ніцше, потрапляє в психологічну залежність від звуків і втрачає власну волю. Романтична суть опери в тому, що естетична сила музика і вітальна сила життя — це, по суті, один і той же феномен з погляду психологічного впливу на людину. Ця сила виражає себе через тріаду: музика (краса), любов (ерос), смерть. Проте у Вагнера ця тріада, що здатна піднести буденне до вершин естетичного, уже не гармонізує почуття людини, як писав Кант про красу, а спричинює якесь неясне, хворобливе і приємне збудження, для якого Ф. Ніцше знайшов у свого вчителя, дослідника пізнього Риму Я. Буркгарда терміни *decadence*, *decadent* (занепад, занепадницький).

Вагнер, судячи з усього, розумів небезпечну силу такої краси. Одночасно з роботою над текстом своєї найдовшої «нічної опери» він пише ще об'ємніше лібрето «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» (прем'єра 1868), де все залито яскравим сонячним світлом і проїнято соковитим гумором. Тут глядач уже не пасивний об'єкт музичного гіпнозу, як у «Трістані»; тут йо-

¹⁸ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера.— М.: Музыка, 1975.— С. 463 сл.

му надається можливість побути навіть суддею мистецтва, бо тема опери — змагання співців у майстерності! Переживши всю катастрофічність фіналу «Кільця», композитор прагне, нарешті, в «Парсіфалі» (1882) повернутися до людини, щоб ще раз зважити співвідношення фатального і свідомого, космічної авторитарної всезагальності і слабкої людської одиничності.

У своїй останній опері Вагнер розкриває нову, духовно витончену градацію несвідомого. Основні її смислові мотиви викликають у пам'яті містику Новаліса: важке вмирання і смерть, що втілює Амфортас, поранений списом Спасителя (який він мусив берегти як зіницю ока) в той момент, коли стає жертвою власної чуттєвості; кохання, жіноча краса, ерос як стихії «життєвого прориву», втілені в образі звабливої Кундрі; простота і наївність як вираження незворушної природи та органічної гармонії, що все примирює, в образі Парсіфаля. Тут угадані напередусі улюблені мотиви символістів: природа, ерос, смерть, демонізм, простодушність, беззахисна чистота... Тільки у них вони співвідносяться між собою вже інакше, ніж в опері.

Парсіфаль з'являється як нова іпостась Зіґфріда. Подібно до головного героя «Кільця», він має пройти шлях ініціального становлення. Проте існують важливі відмінності. Переможець дракона Зіґфрід символізує бурхливі й непокірні сили природи, а також і трагізм самої природи, коли вона потрапила «під опіку» живого розуму. Через образ же Парсіфаля Вагнер показує, як людський дух приборкує хаотичну природу: демонізм, небезпечну чуттєвість, нестримний ерос, звабну, але безплідну красу, і відтак зростає сам, знаходячи спокійну й високу гармонію існування. За Вагнером, «Аполлон, що вбив дракона хаосу Піфона»¹⁹ — це і є людина, що від самого початку містить у собі гармонійне начало, а отже здатна звільнитися від влади низьких інстинктів. Символом такої гармонії виступає в опері Храм святого Грааля.

Природа не відрізняє смерть від зародження життя і виявляє у цих двох первнях величний спокій і простоту; проте не така людина. Вона мусить пізнати цей закон, а не наслідувати його інстинктивно. А для цього треба пройти ініціацію еросом і смертю. Після того, як Парсіфаль пізнає те і друге, його єднання з найвищим життєствердним принципом отримує своє високе етичне значення. Опера закінчується музичним хоралом, який виражає цю могутню, але тепер уже етично величну силу. Тепер в особі Людини природа втілює свій найвищий образ і постає ушляхетненою. Шопенгауєрова сліпа «воля» безособового Космосу перетворилася на високу волю людини. Тепер людина знаходить гармонію з неминучим не через пасивне примирення з ним або через забуття, не через розпочатливу відмову від усього земного як «марноти марнот», а через усвідомлену «волю до сили» (Wille zur Macht). Свою індивідуальну волю людина протиставляє світовій сліпій волі і виходить переможцем. Жити далі чи ні — для неї уже питання особистої екзистенційної волі. Такий був Гете, який стверджував, що до майбутнього злиття зі світовою «ентелехією» (душею, волею) людина мусить готуватися вже на землі. Як тільки ця істина відкриється їй, вона стає повним господарем свого наступного особистого життєвого часу...