

*Н. А. Хренов**

БЕТХОВЕН И ВАГНЕР КАК ДВЕ СТАДИИ В СТАНОВЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ ИДЕАЦИОНАЛЬНОГО ТИПА**

Несмотря на вторжение в европейскую культуру того, что Ф. Ницше называл дионисийской стихией, что, как утверждал философ, и обеспечило в этой культуре подъем в музыке, такое объяснение реальные процессы не подтверждали. Постбетховенская эпоха двигалась в сторону того, что тот же Ф. Ницше называл декадансом или упадком. Р. Вагнер, которого Ницше воспринимал композитором, который, как и Бетховен, стал выразителем демонической стихии, продолжая романтическую линию в музыке, стал выразителем не духа возрождения дионисийского начала, а выразителем декаданса. В статье обсуждается вопрос об открытом Бетховеном и Вагнером трансцендентном, порождающем демоническое начало. Открытия гениев музыки, как и вообще все романтическое наследие с присущей ему реставрацией Средневековья, в XX в. были взяты на вооружение идеологами нацизма. Однако какими бы идеологизированными и политизированными не были поздние рецепции музыки Бетховена и Вагнера, миссия научного исследования их творческого наследия заключается в выявлении общечеловеческих и гуманистических смыслов их творчества.

Ключевые слова: Трансцендентное, культура чувственного типа, культура идеационального типа, Бетховен, Вагнер, Гете, Шопенгауэр, Лосев, декаданс, омассовление культуры, модерн, романтизм, демоническое начало, Средневековье, переходная эпоха, нацистская идеология, немецкая идея.

* Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа, Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ; nihrenov@mail.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвиг ван Бетховена в зеркалах рецепций и интерпретаций».

N. A. Khrenov
BEETHOVEN AND WAGNER AS TWO STAGES
IN THE DEVELOPMENT OF IDEATIONAL CULTURE

Despite the invasion of European culture of what F. Nietzsche called the Dionysian element, which, as the philosopher claimed, provided the rise in music in this culture, such an explanation was still not confirmed by real processes. The post-Beethoven era was moving towards what the same F. Nietzsche called decadence or decline. R. Wagner, whom F. Nietzsche perceived as a composer who, like Beethoven, became an exponent of the demonic element, continuing the romantic line in music, became an exponent not of the spirit of the Dionysian revival, but of decadence. The article also discusses the question of the transcendent discovered by Beethoven and Wagner, which also generates the demonic principle. The discoveries of music geniuses, as well as all the romantic heritage with its inherent restoration of the middle Ages, were adopted by the ideologists of Nazism in the twentieth century. However, no matter how ideologized and politicized the later receptions of Beethoven and Wagner's music were, the mission of scientific research of their work is to identify the universal and humanistic meanings of their work.

Keywords: Transcendent, sensuous culture, ideational culture, Beethoven, Wagner, Goethe, Schopenhauer, Losev, decadence, massing of culture, modernism, romanticism, demonic beginning, Middle ages, transitional era, Nazi ideology, German idea.

**1. ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ В МУЗЫКЕ
В СИТУАЦИИ ОМАССОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ.
БЕТХОВЕН И ВАГНЕР КАК ДВЕ СТАДИИ
В СТАНОВЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ
ИДЕАЦИОНАЛЬНОГО ТИПА**

В двух предыдущих публикациях, посвященных культурологической интерпретации творчества Бетховена, мы соотнесли творческий импульс гения с тем, что философы обычно обозначают как трансцендентное. В поле нашего внимания — не только трудности, возникающие в рецепции и интерпретации музыкального наследия Бетховена, а отношение совершаемого им прорыва в трансцендентную сферу в культуре. Точнее, к тому состоянию культуры, что имело место в культуре XVIII века, когда цивилизация начала заметно подсушивать игровые источники бытия, лишая культуру игровой основы. Так разворачивается иссякание гедонистической атмосферы этого столетия. По-настоящему этот процесс развернется лишь к рубежу XIX–XX вв. Но Бетховен как гений это уже ощущает. Он готов к радикальному переосмыслению форм, начинающих восприниматься им искусственными, отработанными, мертвыми. Культура чувственного типа, достигнув именно в это время пика развития, которую, может быть, можно даже назвать в истории Запада следующим «Ренессансом», уже в XVIII в. начала разлагаться, двигаясь к тому, что Ф. Ницше обозначит как «декаданс».

Но как это сделать в ситуации, когда его покровители-меценаты готовы были воспринимать его музыку исключительно в традиционных жанрах и формах. А что уж говорить о массовой публике как продукте индустриализации, которая в его эпоху уже начала заявлять о себе. Не случайно Л. Кириллина

много внимания уделяет рецепции произведений Бетховена, противоречиям в восприятии его произведений и реакции на это самого Бетховена. Так, в одном из венских журналов того времени она находит попытку рецензентов выделить среди слушателей музыки Бетховена, в частности, тех, кто первыми прослушали его «Героическую симфонию», целую группу и на основании этого выделения групп делает такое заключение.

«Героическая симфония» остается трудной для восприятия широкой аудиторией и в наши дни, и сполна оценить ее совершенство способны, видимо, только музыканты. Это лишний раз доказывает внеположенность этой симфонии «демократическим» веяниям революционной эпохи в том виде, как их понимало обыденное сознание. Такая музыка создавалась не для масс и вовсе не отражала дела и чаяния этих масс; она отважно устремлялась в сферу идеального, вникая в самые сложные эстетические, этические и философские проблемы, о которых заведомо нельзя было поведать упрощенным языком политических лозунгов [2, I, с. 342].

Все эти вопросы трудно разрешить, если не разобраться в том, в каких отношениях во времена Бетховена находились между собой сознание общества, с одной стороны, и искусство, а в нашем случае, музыка, с другой. Ведь это искусство, транслирующее смыслы, долгое время еще не получающие оформления в вербальной, тем более, письменной и печатной форме. Музыка — это то, что лингвисты обозначают как «внутреннюю речь», своего рода застывший «поток сознания», виртуозным выразителем которого в XX в. станет Д. Джойс. Причем, в случае с Бетховеном мы имеем пример, когда эта «внутренняя речь» является еще более неуловимой, ибо разворачивается не всегда даже с помощью визуализации, а лишь с помощью исключительно звуков. В изложении Вагнера Бетховен говорит:

Инструменты передают изначальные звуки мироздания и природы; то, что они выражают, нельзя точно определить, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первосозданного мира, возможно, еще до появления того человека, который мог бы принять эти чувства в свое сердце [1, с. 103].

Эта самая поэтика музыки, возникающая из глубин «внутренней речи» в ее самой неуловимой звуковой ткани мышления, к сожалению, во времена Бетховена наталкивалась на мощную броню, выплаваемую из литературы и, в еще большей степени, из театра. Ведь век классицизма и барокко — это совершенно театрализованная культура, точнее, то, что остается в эпоху модерна от культуры. В силу этого, вся эта перегруженная многими смыслами и идеями культура чувственного типа давила на музыку тяжелым бременем. Дух рационализма, т. е. дух сократизма или «теоретического человека», как считал Ф. Ницше, всецело овладел веком, а это привело к тому, что на данном этапе культура чувственного типа потребовала от музыки представлять перед увеличивающейся в своей численности массовой публикой в литературных и театральных формах, что и происходило в границах пока еще сохраняющейся в своих традиционных формах модернистской культуры.

Так, XVIII век предстает веком оперы, а что уж говорить о XIX в., когда начавшиеся в предшествующем столетии процессы омащовления достигают апогея, получая выражение и в музыке Р. Вагнера, и в его теориях синтета, когда композитор, идя на поводу у массы, требующей театрализации всего и вся, никак не может оставить музыку просто и только музыкальной. Это-то и оттолкнуло Ф. Ницше от Р. Вагнера, которому философ по-человечески был предан до самой смерти, хотя его работы все больше свидетельствовали о критике того, что на практике делал Вагнер, облакая свою музыку в театральные-драматические формы, по сути дела, в массовые зрелища. Для этого Вагнер прибегает к использованию в сюжетах опер средневековой мифологии. Разглядев в первых опытах пока еще непризнанного гения Вагнера тенденцию к преодолению декаданса, а, следовательно, упадка и кризиса европейской культуры, и поддерживая его опыты как философ, Ф. Ницше постепенно осознал, что именно у Вагнера происходит не столько преодоление кризиса культуры чувственного типа и, следовательно, возрождение культуры, сколько самая настоящая демонстрация этого упадка, пик декаданса, выражение его духа именно в силу усиления зрелищности и театрализации музыки. Так происходит конфликт между композитором и философом.

Представляя в своей статье «Казус Вагнер» 1888 г. Вагнера «Калиостром современности», Ф. Ницше пишет, что Вагнер испортил музыку, сделав из нее средство для возбуждения больных нервов, что-то вроде гипнотических сеансов, заражая этой болезнью всех остальных музыкантов. Философ даже приходит к выводу, что Вагнер — вообще не музыкант, а человек театра. Тот самый выход за пределы музыки, что начал Бетховен, Вагнер усилил в еще большей степени, идя на поводу у массы. Его, Вагнера, доминирующий инстинкт, как полагал Ф. Ницше, связан с театром. Он — актер.

Вагнер не был музыкантом по инстинкту. Он доказал это тем, что отбросил все законы, говоря точнее, всякий стиль в музыке, чтобы сделать из нее то, что ему было нужно, — театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения, психологически — картинного [5, II, с. 540].

Не то — Бетховен, которого с Вагнером постоянно сравнивают. Конечно, не без оснований. Ведь те признаки романтизма, которые уже можно ощутить в музыке Бетховена, что отмечают и музыковеды, свое полное выражение получают в творчестве Вагнера. Все это так. Но в том, в чем силен Вагнер, в том, как кажется, слаб Бетховен, а именно, в опере. Оперы Бетховена можно пересчитать по пальцам, все они имеют неудачную судьбу. Да и не любил Бетховен оперу.

Я не сочинитель опер, во всяком случае, я не знаю театра, для которого охотно снова написал бы оперу! Если бы я захотел написать оперу по своему вкусу, зрители убежали бы из театра, потому что в этой опере не было бы арий, дуэтов, терцетов и всех тех лоскутов, из которых в наше время шиваются оперы, а то, что написал бы вместо этого я, никакой певец не согласился бы петь и никакая публика — слушать. Им нравится только лживый блеск, пустое сверканье и скучная слащавость [1, с. 102].

Эту мысль высказывает Бетховен, но только так, как она звучит в изложении Вагнера. Вагнер боготворил Бетховена, о чем свидетельствует его статья, в которой он рассказывает, как свершилась его мечта встретиться с Бетховеном. Такая встреча состоялась, во время которой Бетховен, как свидетельствует Вагнер, высказал свою неприязнь к опере. Тут, конечно, следует учитывать, что тщеславный и преуспевший именно в опере Вагнер, ставший, по сути, королем европейской оперы, превозносит себя, но и сводит своего кумира с высокого пьедестала. Не без этого. Но нам важно уяснить противопоставление двух гениев и их отношения со своим временем, а точнее, с сократовской культурой, спровоцировавшей против себя сопротивление в форме музыки. Поэтому музыка Бетховена — это совсем не выражение и продолжение духа модерна, а как раз наоборот, ему противостояние.

Но здесь мы должны снова вернуться к гению как выразителю демонического начала, которое, по мнению Гете, сопровождает творчество гения. В 1828 г. И. Эккерман записал следующую мысль Гете:

Продуктивность высшего порядка, любое аргесу, любое озарение или великая и плодотворная мысль, которая неминуемо возымеет последствия, никому и ничему не подчиняется, она превыше всего земного — человек должен ее рассматривать как неожиданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением. Все это сродни демоническому; оно завладевает человеком, делая с ним что вздумается, он же бессознательно предается ему во власть, уверенный, что действует в согласии с собственным побуждением [8, с. 414].

Этот прорыв к демоническому может иметь значительные последствия, огромный общественный резонанс. Гете продолжает:

Я говорю это, подразумевая, как часто одна-единственная мысль сообщала новое обличье целым столетиям и как отдельные люди самой своей сутью налагали печать на свою эпоху, печать, благотворно воздействовавшую еще и на многие последующие поколения [8, с. 566].

В числе одержимых демонами Гете называл поэтов, в том числе, Байрона, но и музыкантов.

Поэзии, ... бесспорно, присуще демоническое начало, и прежде всего поэзии бессознательной, на которую недостает ни разума, ни рассудка, отчего она так и завораживает нас. В музыке это сказывается еще ярче, ибо она вознесена столь высоко, что разуму ее не осилить. Она все себе покоряет, но действие ее остается безотчетным. Поэтому и религиозные обряды никогда без нее не обходятся; она первейшее средство воздействия на людей [8, с. 414].

С самого начала мы представили Бетховена как художника, способного разрушить «покрывало Майи», если пользоваться терминологией А. Шопенгауэра, т. е. символику культуры чувственного типа с ее сократовскими императивами, так и с ее массовыми инстинктами. Это с одной стороны. Но ведь освобождение от этого покрывала — не самоцель. Целью-то как раз оказывается прорыв к бессознательному, к вытесненной в бессознательное

культуре, чтобы начать говорить с современниками языком культуры. Говорить с ними так, что события, которые они привыкли воспринимать в малых длительностях (ведь во времена Бетховена они уже становятся читателями газет и романов, увеличивающихся в своих тиражах), воспринимались бы в больших длительностях, да и вообще вне времени, во всяком случае, вне того времени, в котором они существуют.

Но что означает сбросить «покрывало Майи» и достичь культуры? И при чем тут демоническое начало? Ведь культура и демонизм — это совершенно разные вещи. Культура — это вневременная матрица, в соответствии с которой постигается смысл событий. Поскольку она вне времени, то она обычно предстает в мифологических формах. А поскольку ее длительность достигает ранних эпох, то в осознании современности как раз и принимают участие те формы, что возникли еще на ранних фазах истории, а эти фазы, как их описывает, например, Гегель, являются символическими фазами. Они-то в эпоху романтизма и активизируются, что не может не ощущать Вагнер и этим пользоваться, и что не может не предчувствовать классик Бетховен. И что, между прочим, объясняет на языке философии современник Бетховена — Ф. В. Й. Шеллинг.

Но какими бы эти формы ни были — символическими или мифологическими, они предстают слагаемыми этой самой матрицы, что имеет четкие границы, т. е. культуры. В силу этого сохранения определенности своих границ культура сохраняет и обязана сохранять гармонию. А этой гармонии противостоит хаос, к которому неприменимы никакие оценки. Проявлением этого находящегося за границами культуры хаоса и является демоническое начало, которое носит в себе художник и которое проявляется в его творчестве. Как же могут эти два начала объединяться — гармоническое, т. е. культурное, и демоническое, т. е. разрушительное, иррациональное — в творческом акте? Раз без демонической стихии гения не существует, а эта стихия является разрушительной, то из этого вроде бы вытекает, что фигура гения есть нечто культуре чуждое.

Кажется, что нет ничего более чуждого культуре, чем фигура дерзкого, непокорного и идущего против течения гения, о котором пишет А. Якимович, и мысль которого мы процитировали в начале статьи. Но в этом-то и парадокс. В истории время от времени наступают времена, когда культура начинает нуждаться в художниках-разрушителях и в философах, которые сами о себе говорят «Я – динамит», как о себе говорил, например, Ф. Ницше. Но какой в том смысл? Ведь с культурой мы обычно связываем то, что сохраняется, поддерживает преемственность и предохраняет от разрывов и того же хаоса, о котором мы говорим, что он культуре противостоит. В самом деле, история показывает, что общества недолговечны, они разрушаются, умирают и возрождаются, возникают в новых формах, а жизнь, между тем, продолжается. Этим мы обязаны культуре, сохраняющей наши связи и преодолевающей разрывы. Короче, именно она позволяет человечеству выживать. В этом и заключается ее удивительная миссия.

Но ведь что происходит? Вторжение демонического начала не может не разрушать сохраняемую культурой гармонию. Так зачем же культуре искусство, которое эту гармонию разрушает? Зачем музыка и зачем, в конце концов, Бетховен? Выше мы назвали культуру матрицей. Сохраняет свою устойчивость

и неизменность сама матрица, сохраняется, в силу этого, и жизнь. Но это только одна сторона функционирования культуры. Вторая ее сторона связана с отрицанием этой сохранности и устойчивости, неизменяемости. Чтобы сохранять свою жизнеспособность, она должна впускать в себя хаос, ибо в нем есть витальная сила. В нем есть Эрос в том высоком и возвышенном смысле, который в него вкладывали древние мыслители.

Но не является ли такой хаос для культуры разрушительным, не является ли он для нее опасным? Безусловно, является. Но было бы неверно думать, что культурой это не предусмотрено, что эта опасность не была отрефлексирована. История свидетельствует, что культура вызвала к жизни что-то вроде громоотвода для разрядки опасной и разрушительной силы. Праздничная стихия в древних и традиционных обществах свидетельствует о том, что культура с ее помощью спасает себя от разрушительной стихии тем, что она хаос впускает в себя лишь на короткое время. Это время обычно и называлось праздничным. А праздничное время — это время предков, мифологическое время. И вот в ситуации этого праздничного времени разрушалось то, что культура с таким трудом на протяжении длительного времени создавала.

С некоторых пор праздничная культура находится в упадке и не осуществляет тех функций, которые она осуществляла в иные эпохи. Эти функции давно уже перешли к искусству. Они, конечно, к эстетическим и художественным функциям не сводятся. Это проблема психологии культуры. Так искусство действует во все эпохи. Да, искусство. Но только не то искусство, которое создает гений с присущей ему демонической стихией. Гений ведь всегда разрушитель, и это разрушительное начало в нем преобладает. Но эпохи гениев — редкие эпохи. Гений — разрушитель, предстающий в облике дерзкого художника, будет ли это Микеланджело или Маяковский, Брейгель или Врубель, и все того перечисляет А. Якимович, лишь в переходные эпохи.

Что же под такими эпохами подразумевать? Это эпохи, когда наступает декаданс, т. е. когда умирает один тип культуры и нарождается, должен родиться, альтернативный ему новый тип. Очевидно, что такая смена типов культуры происходит не каждый день, и в границах даже одного столетия такой смены тоже не происходит. Кроме того, такая смена происходит не мгновенно, а растягивается, может быть, даже на столетие. Но она все же происходит. Что же касается длительности времени одного типа культуры, то она может охватывать целые столетия. Такая смена является фоном творений Бетховена. Его творчество развертывается на фоне начавшегося заката того типа культуры, что начался в эпоху Ренессанса и существование которого доходит до XX в.

Когда Ф. Ницше пытается понять, что такое гений, он как раз и соотносит его с теми сдвигами, что происходят и в обществе, и в культуре. Согласно Ницше, великих людей сопровождает опасность, ведь они выражают истощение культуры, ее упадок.

Великий человек есть конец; великое время, Ренессанс, например, есть конец. Гений — в творчестве, в деле — необходимо является расточителем: что он расходует себя, в этом его величие... Инстинкт самосохранения как бы снят с петель; чрезмерно мощное давление вырывающихся потоком сил воспрещает ему всякую такую заботу и осторожность. Это называют «жертвой»;

восхваляют в этом его «героизм», его равнодушие к собственному благу, его самопожертвование идее, великому делу, отечеству — сплошные недоразумения... Он изливается, он переливается, он расходует себя, он не щадит себя, — с фатальностью, роковым образом, невольно, как невольно выступает река из своих берегов [5, II, с. 619].

Многое из угасающей культуры Бетховен сохраняет, ибо он является ее порождением, ее носителем, и он ею воспитан. Тем более, что в XVIII столетии эта культура демонстрирует что-то вроде очередного Ренессанса. Но именно в его творчестве рождается чувство обреченности этой культуры, ее смерть, ее закат. Это предвосхищение того, что обретает уже более или менее устойчивые формы в романтизме. В нем его творчество получает более определенную интерпретацию. Конечно, у него не может не быть амбивалентного отношения к современности. В звуковой драматургии его симфоний ощущается и присутствие рока, и в то же время Эроса. Он созвучен и революции, и реакции. Ведь писал же он сочинения в честь королей и герцогов. У него можно услышать уже пессимизм, хотя это ведь эпоха восхождения среднего сословия и, следовательно, эпоха в принципе оптимистическая. Но таково уж это неустойчивое время модерна.

Это амбивалентное отношение композитора к современности как раз и можно продемонстрировать с помощью отношения Бетховена к Наполеону, о чем мы уже успели сказать. Ведь, как был убежден Гете, демоническое начало в Наполеоне тоже получило яркое выражение. Может быть, поэтому однажды Бетховен произнес весьма глубокомысленную фразу, сказанную о Наполеоне периода Иены: «Как жаль, что я не знаю военного дела так, как музыку! Я бы его разбил!» [6, с. 35] Ведь то же самое, что его притягивало к Наполеону, есть и в нем. Ощутил родственную душу. С одной стороны, Наполеон — герой времени, кумир композитора, достойный преклонения. Как герой революции Наполеон заслуживает столь восторженного отношения. С другой стороны, Наполеон — выразитель духа реакции, диктатор. Тот самый герой, который начинает вереницу тех новых «культурных героев», которые гроздьями будут появляться в XX в. Занесенное над партитурой новой симфонии перо маэстро, ведь он хотел бы посвятить «Героическую симфонию» Наполеону, застревает при известии о милитаристских подвигах своего кумира.

Этот факт из биографии Бетховена вроде бы противоречит нашей идее представить композитора, осмысляющего движение истории в специфическом времени больших длительностей. Но на самом деле он лишь подтверждает нашу мысль. Ведь «Героическая симфония» сегодня воспринимается так, словно и не было никакого Наполеона. Значит, и все, что в ней навеяно образом Наполеона, представляет лишь поверхностный слой. Вместе с закатом героического образа Наполеона в западной культуре вообще происходит закат не только героического, но и деятельного типа личности. Вот в этом смысле философия Шопенгауэра, которую изучает Вагнер, становится востребованной. И чем ближе к концу XIX в., тем более отчетливым этот процесс становится. Совсем не случайно, что к середине XIX в. начинается мода на философию дотоле никому неизвестного, а с некоторых пор открытого, А. Шопенгауэра. Философа, сделавшего своим предметом волю, но и ставшего критиком этой

воли. Воли, которая до определенного времени не только владела фаустовским человеком, но и определяла менталитет Запада.

Определяла до некоторого времени. Но с появлением А. Шопенгауэра Запад начал все больше смотреть в сторону Востока и начать понимать тот смысл, который скрывается в понятии «недеяние». Совсем не случайно А. Шопенгауэром заинтересуется Вагнер, которому пришлось искать героического человека в столь ненавистном модернистам Средневековье. Он находит его в вооруженном мечом Зигфриде. Этот герой у Вагнера получился таким же искусственным и театральным, как и вся культура, которую так не любил Ф. Ницше. Ведь, собственно, в образе Зигфрида предстал тот самый «сверхчеловек», о рождении которого мечтал Ф. Ницше и который, как он сказал, будет способным преодолеть декаданс Запада.

С одной стороны, Вагнер с его «Кольцом нибелунга» утверждал дистанцию по отношению к современной ему культуре и возвращал миф в его средневековых формах и, следовательно, как бы подхватывал и продолжал начатое Бетховеном, а, с другой стороны, демонстрировал ложное направление, позволившее идеологам национализма воспользоваться вагнеровской интерпретацией средневекового мифа и выстроить на его основе свою чело-веконенавистническую милитаристскую идеологию.

2. ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ В ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И НЕХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ. ТВОРЧЕСТВО ГЕНИЯ КАК НЕИССЯКАЕМЫЙ ИСТОЧНИК МНОЖЕСТВА ВОЗМОЖНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Казалось бы, какое отношение к нам имеет пробуждение «стародавнего дионисийского мифа» уже не только в операх Р. Вагнера, но и в самой жизни. В более близкое нам время, в первые десятилетия XX в. романтизм, возрождаемый в формах символизма, а затем ставший свидетелем вспышки трансцендентного уже в политической сфере, в идеологии национал-социализма, в которой К.-Г. Юнг улавливает религиозное начало. Более того, какое отношение все это имеет к Бетховену? Во-первых, если речь идет лишь об искусстве, то Бетховен стоит у истоков романтической традиции. Как мы пытались показать, он — художник переходной эпохи. Бетховен уже начинает переход к романтизму, и этот его переход совершается на основе вспышки трансцендентного, из которого романтизм с его едва уловимыми границами между добром и злом вообще непонятен.

Конечно, для выхода трансцендентного XIX век оказался не самым благоприятным. Тем не менее, если иметь в виду художественные формы, то трансцендентное продолжало сохраняться во всех проявлениях неоромантизма и символизма, доходя до XX в. А вот в этом веке трансцендентное проявлялось уже не только в художественных формах, а в самой жизни, впервые осветив всю свою историю вплоть до XVIII в. и далее, сделав ее более понятной. Все проявления романтизма в XIX и в XX вв., явные или латентные, являются выражением духа трансцендентного, что приближает нас к пониманию того, что стоит за то вспыхивающей, то угасающей культурой идеационального типа.

В связи со вспышкой трансцендентного уже в формах самой жизни, а не искусства, что и проявилось в формах нацизма, возникает необходимость снова и снова возвращаться к романтизму, к которому никак невозможно подходить лишь с единственно возможной оценкой. Если романтизм мы связали с социальной психологией, т. е. с новым видением, возникшим в связи со вспышкой трансцендентного, а трансцендентное усматриваем уже не только у Бетховена и Ницше, а в самой жизни и, в частности, в нацизме, то у нас появляется возможность более понятного, точнее, непротиворечивого толкования трансцендентного. В самом деле, раз нацизм явился порождением трансцендентного, то, видимо, оно, это трансцендентное, содержит в себе как добро, так и зло. Вот в XX в. оно и проявилось в форме зла, т. е. в дегуманизированных действиях нацистов. Тут психология, т. е. вызванная гением стихия трансцендентного, проявилась уже в политических формах.

А как же в результате этого вывода относиться к Вагнеру, тем более, к Бетховену, в творчестве которых мы тоже угадываем выражение духа романтизма и, следовательно, демонического и трансцендентного. Может быть, они виноваты в том, что этот романтизм проявился уже в формах воинствующего зла, в дегуманизированных актах, в падении в варварство? Ведь очевидно, что, несмотря на усилия музыковедов, вычитывающих в творениях Вагнера лишь исключительно гуманное начало, мысль о виновности Вагнера в том, что произошло в XX в., продолжает тревожить до сих пор. А о том, что нацисты находили в романтизме «свое», свидетельствуют сами идеологи нацизма. Альфред Баумлер пишет:

Романтизм открыл наши глаза на тьму, на наше прошлое, на предков, на мифы и народ. Направление, идущее от Гердера до Герре, до братьев Гримм, Айхендорфа, Арнима и Савиньи, представляло собой духовное движение, сохранившее свою живучесть и до сего дня [4, с. 130].

Как мы убеждаемся, идеология национал-социализма включила в себя идеи некоторых мыслителей XVIII в., близких к романтизму, предвосхищающих романтизм, как это было с Гердером, а также проявивших, в отличие от философов-просветителей типа Гегеля и Канта, огромный интерес к мифу и включивших древнейшие пласты фольклора в систему эстетики. Но ведь все это успел уже сделать Вагнер в своих операх и, в частности, в своей тетралогии «Кольцо нибелунга», которую публика впервые прослушает в Байрейте в 1876 г.

Мы убеждаемся в том, что в идеологии национал-социализма всплывает и национальная идея немцев, так называемая «немецкая идея», в центре которой находится воспитание немецкого народа, призванного нести свет всем остальным народам. Это, например, вычитывается в повести Иозефа Геббельса «Михель — судьба немца», написанной в форме дневниковых записей. Там есть такие строчки: «Если Германия рухнет, свет во всем мире погаснет» [4, с. 141]. Стало быть, свет связан исключительно с Германией. Разве это не мессианизм, сопровождающий каждую национальную идею, из какого бы народа она не исходила? Еще более удивительным является то, что у Геббельса национальная идея немцев предстает в совершенно осознанном виде. Он говорит: «Существует немецкая идея, как, впрочем, и русская» [4, с. 138].

Так что же, получается, что культивирование средневекового мифа у Вагнера вроде бы свидетельствует о вине композитора в том, что произойдет в Германии в XX в. Ответ на такой вопрос требует не поверхностных суждений, а анализа сочинений классиков и в данном случае Вагнера, у которого возникает амбивалентное проявление трансцендентного, дающее возможность истолковывать его в негативном духе. Такой анализ был в свое время проделан А. Ф. Лосевым, убежденным в том, что выдающиеся немецкие композиторы, выразившие в своих сочинениях дух Диониса, и прежде всего Вагнер, не несут вины за то, что этот дионисизм проявился в политической сфере и проявился в негативном виде.

С помощью А. Ф. Лосева мы проясним и странную мысль Ф. Ницше об «уничтожении человека». Прежде всего, А. Ф. Лосев вступает в полемику с теми авторами, которые в Вагнере усматривали предтечу нацистской идеологии. Если исходить из романтической традиции, то тут, кажется, что такая связь, несомненно, существует. По А. Ф. Лосеву,

Указание на связь Вагнера с романтизмом уже приближает нас к искомому принципу вагнеровской философии и эстетики. Однако специфика Вагнера по сравнению с романтизмом остается нераскрытой [3, с. 83].

А. Ф. Лосев констатирует то, что подлинный смысл тетралогии Вагнера до конца не прочитывается. Да, нацисты воспользовались образами Вагнера, но ведь замысел-то композитора, по мнению философа, их идеологии в корне противоречит. Пытаясь опровергнуть истинность нацистской трактовки Вагнера, А. Ф. Лосев доказывает, что в своих сочинениях и прежде всего в «Кольце нибелунга» Вагнер, несмотря на его увлечение идеями Шопенгауэра, продолжает оставаться революционером, как это было в годы его молодости, когда он вместе с М. Бакуниным принимал участие в революционных акциях, что стало причиной даже его вынужденного бегства из Германии. На протяжении всей своей жизни композитор оставался активным критиком капитализма, который символически представлен им в виде золотого кольца, хранящегося на дне Рейна и которым пытаются завладеть самые разные силы, оказывающиеся во власти золотого тельца. Вагнер стремится показать, что мир, в котором главная ценность — это деньги, золото, обречен на гибель, что, в конце концов, и происходит с героями в финале тетралогии «Кольцо нибелунга». Как же может быть, недоумевает А. Ф. Лосев, чтобы идея обреченности мира, существующего во власти золота, стала нацистской идеей?

Но замечательного философа, поставившего своей задачей реабилитировать в глазах советской власти имя Вагнера, хочется спросить, а почему бы нет? Разве сокровище, упрятанное на дне Рейна, означает только золото? Разве это золото у Вагнера понимается лишь в прямом смысле? Ведь когда Гитлер встречался со Шпенглером и предлагал ему сотрудничество, то он, видимо, тоже считал, что существующий мир с его либеральными ценностями, которые он в своей книге «Майн кампф» предаст остракизму, должен погибнуть, а на его месте должен возникнуть мир новый, который выстроит молодое поколение немцев. Под этим миром, навверняка, предполагалось, что он сможет объединить все остальные народы. Видимо, предполагалось, что Шпенглер и должен был бы

об этом написать и, следовательно, способствовать укреплению романтической ауры нацизма, новой вспышки немецкой идеи. Он должен был написать новую книгу, но уже не о «закате», а о пробуждении Запада.

Да, Вагнер сочинял свои сюжеты и создавал свои образы совсем о другом — об обреченности всей культуры, которую А. Ф. Лосев называет индивидуалистической культурой. В центре этой культуры стоит личность, об «уничтожении» которой говорит и Ф. Ницше. Он и предчувствует «восстание масс», и опасается этого восстания. Но Ф. Ницше это амбивалентное чувство переживает уже ближе к концу XIX в., когда многое проясняется и потому провоцирует пессимизм. А вот Бетховен стоит в начале этого века и смотрит на это «восстание масс» исключительно оптимистически, и в этом смысле композитор оказывается созвучным мыслителям Просвещения, хотя он тоже уже начинает слышать то, что потом сформулирует на языке логики Ф. Ницше и еще не успеют открыть мыслители Просвещения, и вроде бы, как об этом свидетельствует «Ода к радости», относится к этому оптимистически.

Как утверждает А. Ф. Лосев, у Вагнера идея гибели индивидуалистической культуры проходит через все его сочинения, начиная с 1850-х гг. [3, с. 144] Так, касаясь знаменитой сцены «Полет валькирий» в опере «Валькирия», А. Ф. Лосев пишет, что это «потрясающая картина мировой катастрофы». Если это и в самом деле так, то нужно отдать должное Ф. Ф. Копполе, который в своем фильме «Апокалипсис сегодня» эту мелодию использовал как сопутствующую сцене уничтожения вьетнамской деревни американской армией. Но вообще же «Кольцо нибелунга» у Вагнера есть, по мнению А. Ф. Лосева,

пламенное, неистовое, исступленное пророчество о гибели всего того, что хочет утвердить себя в вечности вне коллективного общения изолированных индивидуальностей и вне подчинения всего человечества законам братства и справедливости [3, с. 158].

Но если это так, если А. Ф. Лосев прав, то ведь в этом как раз и угадывается общность между Вагнером и Бетховеном. Ведь и Бетховен приходит к выводу о том, что вне коллективного общения в вечности, вне родовой связи между людьми индивидуальных ценностей не существует. Трагизм касается не только оказавшихся во власти золота людей, но и богов. Но он есть и в образе Зигфрида, которого нацисты делают героическим нордическим типом сверхчеловека. А. Ф. Лосев пишет:

Бог не может сохранить за собой насилем полученную власть. Он все время предчувствует свою гибель, свой неминуемый возврат в царство первобытно-единого Хаоса. И вот он рождает людей-героев: не сумеют ли они, свободные от «договоров» и не знающие их, удержать власть над миром, Мы, рассуждает Вотан, только и стали богами потому, что употребили насилие и оторвались от всеильной Бездны. Мы знаем, что наше бытие связано этим насилем. Или насилия нет — тогда нет и нас, и только царствует одна Бездна, или мы существуем, но тогда — насилие и гордость, отъединенного знания и все-таки — бессилие бороться с Бездной, требующей возврата к себе ее блудных сынов. Не спасут ли мира люди-герои, не знающие этой трагической тайны мира и сознательно никогда себя не связывавшие «договорами»? Не спасет ли богов и мира свободный герой?

Да, такой герой нашелся. Силой и мощью своего творческого экстаза он, юный богатырь Зигфрид, разбивает копье, проникает за пределы вечной скованности пространственно-временного мира, неудержимо и бесстрашно рвется к Бездне, зияющей за тюремой видимых оформлений. И что же? [3, с. 162]

Действительно, что же получается? Ведь направляя свои инвективы в мир, обезумевший от жажды обогащения, жажды золота, Вагнер становится скорее созвучным коммунистической идеологии, ставящей своей задачей освобождение мира от частной собственности и, в конце концов, от индивидуализма. Но советский мир не знал Вагнера в этом качестве. Ядовитая аура нацизма, возникшая, в том числе, и с помощью атрибутов романтизма, отталкивала от Вагнера и его музыки. Вагнеровская музыка ассоциировалась с нацизмом. Тот любопытный замысел постановки оперы «Валькирия» в 1940 г. С. М. Эйзенштейном в Большом театре в Москве, хотя и осуществился, но его реализацию смогли увидеть лишь те, кто присутствовал на премьере. Она была исключена из репертуара. Замысел же постановки этой оперы С. М. Эйзенштейн изложил в своей статье [7].

Заключая изложение наших суждений о психологии гения как хранителя и транслятора трансцендентного, выскажем мысль, связанную с рецепцией сочинений гения. Из всего сказанного вытекает то, что музыка Вагнера большевистской идеологии оказалась не «ко двору». Вагнер был исключен из русского мифа, т. е. русской идеи, трансформировавшейся в имперскую идею. Зато его творчество было вписано в немецкую идею и в немецкий миф, хотя, видимо, это только одна из многих возможных рецепций Вагнера. Это совсем не означает, что в Германии Вагнер был адекватно понят. Им воспользовались, и, следовательно, в его музыке было и то, чем можно было воспользоваться.

Иное дело — Бетховен и рецепция его произведений в советской России. Он оказался вписанным в национальную, а вообще-то, совсем не в национальную, а именно, в советскую идею, которая по самой своей природе была модернистской, т. е. была идеей Просвещения. Иначе говоря, она вообще была далека от всего, что связывается с национальным чувством. Рецепция Бетховена в советской России способствовала созданию ауры революции, а значит, социализма и большевизма. Она стала выражением «русской идеи» в ее большевистской редакции, т. е. по своей сути мессианской идеи. И это тоже не означает, что такая рецепция была адекватной и исчерпывающей. Но так складывалась история, нуждающаяся в гениях, творения которых превращались в общественные и идеологические знаки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Паломничество к Бетховену / пер. с нем. И. Татариновой // Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. — С. 85–106.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х т. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

3. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. — М.: Искусство, 1968. — С. 67–196.
4. Моссе Д. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2010.
5. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. — М.: Мысль, 1990.
6. Роллан Р. Жизнь Бетховена // Роллан Р. Собрание сочинений в 14 т. Т. 2. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. — С. 7–76.
7. Эйзенштейн С. М. Воплощение мифа // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. — М.: Искусство, 1968. — С. 329–359.
8. Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М.: Художественная литература, 1981.