

РОМАНТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ТРАДИЦИЯ XIX в. В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВ ВАГНЕРА

Проанализированы проблемы взаимодействия романтической философии и творчества Вагнера. Было рассмотрено влияние И. Шеллинга и Л. Фейербаха на философскую систему Вагнера. Также были проанализированы причины возникновения философии в творчестве Вагнера-композитора. Причины эти были объяснены с точки зрения социологических теорий Г. Тарда и Г. Лебона. Таким образом, философская система Вагнера, синтезирующая воззрения различных философов периода романтизма, служила материалом для продвижения оперного творчества композитора.

Ключевые слова: Р. Вагнер; И. Шеллинг; Л. Фейербах; Г. Тард; Г. Лебон; социальная психология; проблема «вожди и массы»; революция; христианство; Античность.

Особая роль искусства Вагнера заключена не только в гениальности, с которой он воплощал свои творческие замыслы, но и в том воздействии, которое он оказывал на культуру XIX–XX вв. Его творчество до сих пор остается источником для научных исследований, и до конца причины такого феномена не определены. В истории культуры трудно найти творца, который бы оказал влияние практически на все виды искусств и наук XIX–XX вв. Почему творчество оперного композитора имело такой резонанс в культуре XIX–XX вв.? В чем заключена уникальность его гения и его личности?

Очевидно, что подобное влияние не исчерпывалось только влиянием его гениальной музыки. Многие крупные деятели культуры подчеркивали, что Вагнер привлекал их, прежде всего, не как музыкант, а как мыслитель. Так, Р. Роллан, рассказывая о своих впечатлениях от постановки музыкальных драм Вагнера в Париже, признавался: «Как странно: самое большое удовольствие, которое я получаю от этих представлений, – удовольствие интеллектуальное... Я проникаюсь сразу и без размышлений мощной идеей сюжета, его всеобщим значением, силой характеров, драматической выдумкой, словом, всей литературной и философской частью. Что же до музыки, она очень хороша, но в ней нет ничего неожиданного» [1. С. 320]. Об этом же говорят и писатели совершенно иных эстетических взглядов, например Л. Доде: «Ужасно глупо в этом признаваться, но мы восхищались преимущественно либретто» [Там же. С. 274]. То же самое говорил о восприятии Вагнера своими современниками – французскими поэтами и писателями, прежде всего символистами – А. Жид: «Мне казалось, что... Малларме, и те, кто его посещал, искали в музыке все же литературу» [2. С. 12]. Небывалый синтез музыки и идей художника обусловили уникальное воздействие композитора на искусство разных стран и видов искусств.

Рассмотрим причины влияния личности и творчества Вагнера на искусство XIX–XX вв. с позиций социологических теорий о взаимоотношениях вождя и массы, где вождь – это Вагнер, его идеи, творчество, а массы – европейское сообщество середины XIX – начала XX в.

В современных теориях социальной психологии подробно описаны характеристики действий, воспри-

ятия, мышления «вождя и масс». Опираясь на позиции, высказанные в теориях Г. Тарда и Г. Лебона, мы прослеживаем логику поведения толпы и методы воздействия на нее Вагнера. Он был, пожалуй, единственным творцом в истории культуры, в истории музыки, который смог интуитивно, в силу своей гениальности, воздействуя на психологию масс, обеспечить своему творчеству небывалую популярность и распространение.

Вагнер отвечает всем характеристикам вождя, владеющего умами современников. Его влияние на свою эпоху можно рассмотреть с точки зрения взаимоотношений «вождя и масс», теорий, разработанных социальной психологией. Корреляционная пара «вождь и массы» – Вагнер и европейская публика XIX – начала XX в. – образована нами потому, что функционирование композитора в обществе того времени и реакция этого общества соответствуют схеме, описанной в теориях по социальной психологии.

Один из создателей социальной психологии Г. Тард [3] утверждает, что помимо масс существует класс людей, составляющих творческую элиту общества. Это люди-творцы: вожди, религиозные проповедники, политики, ученые, деятели искусства. Они отличаются от массы прежде всего тем, что невосприимчивы к внешнему влиянию или внушению. Элита, говоря современным языком, негибнательна. Это позволяет ей создавать новые идеи, вводить изменения, демонстрировать новшества – словом, быть творцами. Именно они выступают активной силой исторических изменений, генерируют общественный прогресс. Поскольку творческая элита никому не подражает, то массы подражают ей. В этом и заключается, в первую очередь, ее способность увлекать массы, влиять на них и управлять ими. Она ведет массы за собой потому, что массы стремятся подражать ей. Но почему элите подражают? Потому что у творцов, изобретателей нового имеется то, чего лишены массы, и, напротив, нет того, что у масс в избытке. Другими словами, элита обладает творческим потенциалом и у нее отсутствуют податливость, конформизм. Итак, фигура творца по своим характеристикам прямо противоположна массе. Поэтому человек, способный к созданию нового, вызывает в массах восхищение. А кем восхищаются, тому и стремятся подражать. Таким образом, сама способность вызывать восхище-

ние, восторг, обожание является способностью оказывать внушение, влиять на других, т.е. гипнотической способностью. В конечном итоге – это способность вести за собой. Но гипноз творца, как и медицинский гипноз, воздействует на бессознательное людей. Поэтому массы воспринимают влияние элиты бессознательно и все те идеи и теории, образцы и примеры нового, которые масса воспринимает и которым подражает, она считает не заимствованными, а своими собственными. Каждый человек массы и общество в целом пребывают в этой иллюзии. Жить заимствованными идеями и образцами и считать их своими собственными – это и есть, по мнению Тарда, общественный сомнамбулизм, или жизнь в своего рода гипнотическом сне. Тем не менее именно этим гипнотическим состоянием и навешанными им иллюзиями характеризуется, с точки зрения Тарда, общественная жизнь.

Г. Лебон [4] считал, что истинные вожди – люди особого склада. Они, как правило, осознают себя миссионерами, призванными осчастливить весь мир, все человечество. Поэтому сила вождя – в той идее, которой он заразился и фанатичным приверженцем которой он стал, будь то идея религиозная, социальная, политическая – любая. Вагнер обладал многими характеристиками вождя – гений, харизматическая личность, но самое главное, он был одержим воплощением одной идеи: создание и воплощение собственного произведения искусства будущего, своих опер. Необычность роли Вагнера в развитии культуры состоит в том, что он, продвигая собственные сочинения, базировался на идеях своего времени, одновременно с этим порождал новые идеи, которые станут актуальными не только для развития музыкального искусства, но и для других видов искусства и наук (соотношение искусства и политики, проблема бессознательного в науке и искусстве, воплощение иррационального начала в искусстве и т.д.).

Идея, которую несет вождь, не выдумана им самим, она воспринята, взята им из коллективных верований масс. Вождю необходимы другие качества, прежде всего – инстинктивное ощущение массы. Поэтому вождь – это не сгусток интеллекта, а квинтэссенция бессознательных верований коллективной души толпы. Вождя отличает особая чувствительность к чаяниям, настроениям, верованиям массы. Он словно камертон, настроенный на звучание души масс. Восприняв коллективные верования толпы, сколь бы абсурдными и безумными они ни были, вождь, уже в виде столь же безумной идеи, вновь бросает их в массу. Но прежде он сам страстно заражается этой идеей, подпадает под ее гипноз, так что идеи, которыми он увлекает массы, заряжены его сверхинтенсивной эмоциональностью и неистовой убежденностью.

Вагнер в своем творчестве синтезирует философские, литературные, музыкальные идеи, музыкально-драматические формы своего времени. Результатом этого синтеза становится рождение и реализация его собственной идеи – создание нового оперного жанра. Мы рассмотрим те литературные и философские источники, которые стали основой для возникновения

его литературно-философской концепции. Так, его центральная идея вбирает в себя множество источников: романтические сюжеты в литературных и музыкальных произведениях (И. Гете, Г. Гейне, Ф. Шуберт, Р. Шуман), идеи романтических философов (Л. Фейербах, А. Шопенгауэр, Новалис, Й. Гердер, И. Шеллинг и др.). Важно и то, что Вагнер включает в свои литературно-философские труды популярные идеи, бытующие в общественном сознании того времени – социально-революционные идеи, иррационализм, сенсуализм и др. В результате Вагнер создает собственный миф, состоящий из базовых идей своего времени. Его можно назвать вагнеровским мифом европейского романтизма, в котором есть различные уровни мифологии: музыкальный, социальный, психологический, национальный, личностный и т.д. Благодаря этому небывалому комплексу идей Вагнер обеспечивает своему творчеству широкий резонанс в различных кругах европейского общества. Важным представляется рассмотреть те идеи Вагнера, которые имели резонанс в европейском обществе. Это: национальное в искусстве, политика и искусство, Gesamtkunstwerk, символизм, мифология.

В своих музыкально-эстетических трудах Вагнер создает несколько концепций, разрабатывающих основные идеи своего времени: роль революции в создании произведения искусства будущего (Гейне), роль национальной (немецкой) принадлежности искусства будущего (Гегель), самопознающая себя природа в искусстве будущего (сенсуализм Шеллинга), проблема существования искусства в современном обществе (критика христианства, эвдемонизм, пантеизм, антропология Фейербаха), теория синтеза искусств (Шеллинг), мифология (Шеллинг).

Все эти категории являются неотъемлемым атрибутом философских концепций того времени. Заслуга Вагнера заключается в том, что он переносит эти категории в эстетику и философию романтического музыкального искусства. Вагнер на их основе создает новую концепцию о роли музыкального искусства в современном обществе. Рассмотрим и сравним основные категории философии немецкого романтизма и их трактовку в трудах Вагнера.

Мы обратились к трудам авторов, которые не были изучены ранее. Проследим влияние взглядов Г. Гейне, Л. Фейербаха, Гегеля, Шеллинга и их взаимодействие с философией Вагнера. В современной вагнериане много внимания уделяется проблемам общности взглядов Вагнера и таких философов, как Ницше, Шопенгауэр, Хайдеггер. Однако взаимосвязь взглядов Вагнера и Гейне, Вагнера и Фейербаха, Шеллинга и Вагнера – проблема, не изученная в искусствоведении.

Мы рассмотрим их воздействие по степени влияния на мировоззрение композитора. Вначале мы рассмотрим взаимодействие эстетических взглядов Вагнера и Гейне, так как влияние поэта было наименее масштабным и затрагивало лишь некоторые аспекты философской системы композитора. Далее мы проследим взаимодействие взглядов Фейербаха и Вагнера, так как мы считаем, что философия Фейербаха

сформировала музыкально-эстетические взгляды Вагнера. Она является «ключом» для понимания сущности, изложенной в статьях композитора. Далее такие категории, как национальное искусство, синтез искусств и мифология, сенсуализм, бессознательное, мы рассматриваем в связи с философскими воззрениями Шеллинга, Гегеля, Новалиса.

За стремлением Вагнера реализовать свою центральную идею – создать произведение искусства будущего – стоит также желание композитора доминировать на европейском музыкально-оперном небосклоне. В этом желании заключается еще одна черта, характерная для вождя, творца-гения. Вождь стремится господствовать над массой, движимый тщеславием, желанием прославиться, жаждой быть известным. Таким образом, вождь (Вагнер), восприняв коллективное верование (требование нового искусства, соответствующего новому социальному строю), оформляет его в виде идеи (произведения искусства будущего), связывает его со своим именем, делает его авторским. В результате получается так, что преклоняясь перед идеей и верой, массы преклоняются уже перед ним, поскольку теперь он – символ веры и источник идеи. Стремление прославиться и обессмертить свое имя обставляется как стремление прославить и обессмертить идею и веру. В результате, прославляя идею, вождь славит свое имя. Он дает его своему учению, движению, своей партии, своим соратникам и последователям. «Знаменитость собирает хоры, – пишет в этой связи Э. Канетти. – Она хочет слышать в них свое имя. Это могут быть хоры мертвых, живых либо еще не живущих, все равно, лишь бы это были огромные хоры, произносящие его имя» [5. С. 425].

Вагнер, продолжая развивать идеи революционного изменения общества через произведение искусства будущего, рассматривает следующее ключевое понятие своего мифа – категорию немецкого искусства. Идеальная основа в его трудах во взглядах на проблему национальной принадлежности искусства была воспринята им из трудов Гегеля, который был автором концепции национализма в Германии XIX в. Идеи Гегеля были распространены в Австрийской империи. Гегель был придворным философом при дворе Вильгельма II – монарха Пруссии. Гегель разрабатывает не только историческую и тоталитарную теорию национализма, ясно осознавая психологические возможности национализма. В национализме Гегель видел, прежде всего, возможности для управления массами. Он видел, что национализм отвечает одной потребности – желанию людей найти и определить свое место в мире и включиться, так сказать, в мощное коллективное тело [6. С. 92–94]. Его идеи поддерживали многие немецкие романтики того времени, которые ратовали за «прусский путь» развития Германии – по сути дела, националистическую концепцию в искусстве и философии. Гегель в своих трудах описывал несколько теорий относительно развития государства, мы в своем исследовании затрагиваем те теории, которые, по нашему мнению, были использованы Вагнером. Согласно концепции Гегеля, государство

представляет собой воплощение духа (или, в современных терминах, крови) самозарождающейся нации (или расы). Г. Лебон, продолжая и развивая концепцию Гегеля, пишет о существовании «коллективной души» массы. Лебон отмечает, что нижний слой психики, на котором базируется «коллективная душа» массы, складывается из инстинктов, страстей, чувств, верований, обычаев и т.д. Этот слой психики формируется, по мнению Лебона, на протяжении многих и многих поколений, так что корни его уходят в архаическое прошлое человека. Данный психический уровень абсолютно одинаков у всех людей, принадлежащих к одной культуре. Бессознательный уровень психики, таким образом, уравнивает всех людей, делает их одинаковыми, а общество – гомогенным. (Позднее эту идею Лебона позаимствует Карл Густав Юнг, который назовет бессознательный слой психического «коллективным бессознательным».) Лебон же использовал другое понятие – «коллективная душа», имеющее истоком понятие «коллективное сознание», предложенное основателем французской социологической школы Эмилем Дюркгеймом, которым тот объяснял механизм функционирования первобытных примитивных, традиционных обществ. Единая для всех людей данной расы (национальности, культуры) душа формируется благодаря наличию глубинного слоя психического бессознательного [7. С. 10].

Причиной того, что Вагнер считал важным, как и Гегель, обращение к «коллективной душе» расы, кроется в том, что она является причиной возникновения такого феномена, как масса, толпа (или группа). Через влияние, воздействие на массы можно добиться распространения своих идей, своего творчества и т.д. Вагнер в своих трудах развивает еще одну идею, высказанную Гегелем, крайне националистского толка, которая гласит, что одна избранная нация (ныне – избранная раса) обречена на мировое господство. Так, Вагнер активно обсуждает категорию немецкого искусства. Оно для Вагнера состоит из двух понятий: национальная, а именно немецкая принадлежность искусства и роль искусства в современном европейском мироустройстве. Важна не только идея создания нового музыкально-драматического жанра, а его географическая принадлежность и его функционирование в социуме. Акцентируя внимание на этих категориях, Вагнер обеспечивает своим произведениям главенство, приоритет над другими национальными школами.

Вагнер начинает продвижение своих произведений с декларации их национальной принадлежности. Для него это не просто новая точка отсчета в немецком искусстве, это начало истинно верного направления в искусстве. Вагнер безапелляционно пишет о том, что только Германия может быть родиной истинного искусства. «Немец имеет исключительное право называться музыкантом, ибо лишь о нем можно сказать: он любит музыку ради нее самой – не потому, что ею можно очаровывать, не потому, что с ее помощью можно добыть авторитет и деньги, но потому лишь, что она есть божественное, прекраснейшее из искусств, которое он боготворит, и, когда он отдается

ей всецело, она становится для него всем на свете» [8. С. 38–39].

Однако в Германии до Вагнера не существовало оперной школы. Причину этого он находит в социальном устройстве страны: разобщенности Германии на мелкие княжества, не сообщающиеся между собой, в экономической непривлекательности профессии музыканта для немца.

Создавая здание немецкой оперы, Вагнер использует известный прием софизма: дискредитация чужого и возвышение собственных идей. В этом отношении Вагнер продолжает традиции Гегеля во взглядах на развитие государства. Гегель считает, что пропагандистская ложь вполне допустима в так называемой этической идее войны (тотальной и коллективистской) молодых наций против старых. Вагнер дискредитирует успешно развивающиеся оперные школы того времени: итальянскую и французскую, достаточно бездоказательно, выражая собственное негативное отношение к ним и подчеркивая только их недостатки. «Существует выражение: у итальянца музыка служит любви, у француза – обществу, немец же занимается ею как наукой. Его можно перефразировать и более удачно: итальянец – певец, француз – виртуоз, немец – музыкант» [Там же].

Франция, по определению Вагнера, довольствуется чужими достижениями, не желая совершенствоваться. «Французская публика в массе своей вполне удовлетворена национальными произведениями и не ощущает ни малейшей потребности развивать свой вкус. Тем более ценно искреннее признание чужих заслуг высшим слоем ценителей, которые с энтузиазмом восхищаются всем новым и прекрасным, что приходит к ним из-за рубежа» [Там же].

Однако композитор отдает признание Италии, которая имеет хорошую певческую школу. «Как сама природа, так и политическое устройство отечества ставят немецкому музыканту жесткие пределы. Природа не дала ему органа, приспособленного для свободного и нежного пения, подобно глоткам счастливых сынов Италии; политическое устройство препятствует выходу немца на большую арену. Оперный сочинитель вынужден прежде всего изучать итальянскую манеру пения, а для постановки своих произведений подыскивать заграничные подмости, ибо в Германии он не найдет сцены, с которой мог бы представить свое творение» [Там же. С. 39–40]. Таков итог софистики Вагнера. (Конечно, в этом абзаце явно прослеживается и собственный печальный опыт композитора при постановке своих произведений в Париже.)

Почему именно Германия должна стать родиной будущего великого жанра? Немец, по рассуждению Вагнера, обладает замечательным качеством: «...музыка немцев не потеряла своей сердечности и правдивости» [Там же]. Провинциальный немецкий музыкант благодаря своему положению в обществе сможет создать новое, искреннее искусство. «Именно в таких вот спокойных и невзыскательных семьях обитает немецкая музыка – здесь, где она является средством душевного отдохновения, а не средством блистать, она поистине у себя дома» [Там же]. Другие

национальные музыкальные школы ориентированы на воплощение модных тенденций, которые приносят солидный доход. Вагнер выступает против коммерциализации искусства. По мнению Вагнера, у немецкой музыки есть достоинство, утраченное другими музыкальными школами, – тесная связь с церковной музыкой. Страсти И.С. Баха являются тем превосходным образцом, на который можно опереться, создавая новую немецкую оперу. В них использован непревзойденный литературный источник – весь текст Евангелия дословно положен на музыку, в отдельных частях включены отдельные церковные песнопения и хоралы, которые поются всей общиной. В результате, заключает Вагнер, «исполнение страстей носит характер большого религиозного праздника, в котором принимают участие и музыканты и община. В них проявилась вся суть, все внутреннее содержание немецкой нации – эти великолепные творения вышли из самого сердца, из жизни народа» [Там же. С. 38–39].

Вагнер, подтверждая историческую значимость немецкой оперы, обсуждает значение творчества для немецкой культуры таких титанов европейской культуры, как Моцарт и Бетховен. Моцарт был тем немецким композитором, которому, по мнению Вагнера, удалось соединить достоинства итальянской оперы и немецкого гения. Небывалый успех итальянских опер Моцарта привел к тому, что его оперы стали переводиться в Германии на немецкий язык. Произведением, которое открывает дорогу немецкой опере, Вагнер считает «Волшебную флейту». Оно соединило высшие достижения итальянской оперы и немецкого зингшпиля. «Благодаря этому с самого начала произведению была обеспечена весьма популярная внешняя форма: в основе сюжета лежала фантастическая сказка, причудливость сказочных образов должна была сочетаться с изрядной примесью юмора. Что же построил Моцарт на этой диковинной основе? В самом деле, гений шагнул здесь даже слишком далеко, ибо, сотворив немецкую оперу, он одновременно представил нам ее непревзойденный шедевр, что само по себе исключало дальнейшее развитие этого жанра» [Там же. С. 44–45].

Бетховену в этом процессе создания нового жанра немецкой оперы Вагнер отводит особую роль. Бетховен благословляет Вагнера на создание этого жанра. Вагнер в статье «Паломничество к Бетховену» описывает свою встречу с великим немецким гением. «Я (Вагнер) выразил ему восторженную благодарность за такую поистине редкую милость. Слезы выступили у меня на глазах – мне хотелось упасть перед ним на колени. Бетховен, казалось, заметил, как я растроган и взволнован. Он посмотрел на меня с улыбкой, одновременно и печальной и насмешливой» [9. С. 77–78]. Более того, Бетховен, по словам Вагнера, отдает право создания национальной оперной школы Вагнеру. Бетховен, по мнению Вагнера, не хотел писать оперы, так как не видел театра, для которого он мог бы написать свое произведение. «Я не сочинитель опер, во всяком случае я не знаю театра, для которого охотно снова написал бы оперу!» [9. С. 77–78], говорит Бетховен Вагнеру. Вагнер подробно мотивирует отказ

Бетховена от написания оперы. Бетховен, по мнению Вагнера, скептически относится к вокальной музыке, – «я силен в инструментальной музыке, а вокальная не моя стихия» [Там же]. В рассуждениях Бетховена о роли вокального искусства в отражении мировой гармонии можно отметить начало вагнеровской теории синтеза искусств. «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 первоначального мира, возможно, еще до появления того человека, который мог бы принять эти чувства в свое сердце. Совершенно иное – человеческий голос; он выражает человеческое сердце и его замкнутое индивидуальное чувство. Это ограничивает его характер, но зато он определен и ясен. Вот и надо соединить эти два элемента и слить их воедино!» [Там же]. Бетховен, со слов Вагнера, признавал, что его видение оперы не пригодно для современного зрителя и театральной постановки. В его рассуждениях можно заметить отсвет идей самого Вагнера. Это прослеживается и в оценке современного оперного театра, публики, требовании непрерывного развития без деления на арии и дуэты. «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 сшиваются оперы, а то, что написал бы вместо этого я, никакой певец не согласился бы петь и никакая публика – слушать. Им нравятся только лживый блеск, пустое сверканье и скучная слащавость. Того, кто написал бы подлинную музыкальную драму, сочли бы за дурака, да он бы и был дураком, если бы не оставил такое произведение для себя, а вынес его на суд публики» [Там же]. Вагнер характеризует композитора-реформатора от имени Бетховена следующим образом. «Кто старается приспособить всякую дребедень для певцов с более или менее сносными голосами и сорвать аплодисменты и крики “браво!”, тому бы лучше быть парижским дамским портным, а не композитором музыкальных драм» [Там же].

Вагнер, таким образом, доказывает приоритетность развития жанра именно немецкой оперы и оставляет за собой право развивать этот жанр, основываясь на мнении авторитетных источников. Статья «Паломничество к Бетховену» демонстрирует еще один метод овладения вниманием толпы. Г. Лебон утверждает, что подчинить толпу – это значит ввести ее в заблуждение, обмануть [7. С. 14]. Но здесь же находится и способ овладения толпой. Как видим, путь к обману масс лежит через их самообман. Массы, по мнению Г. Лебона, легко впадают в состояние сродни наркотическому или гипнотическому, отчего повышается их внушаемость. В этом состоянии они верят абсолютно всему и, соответственно, совершают все, что им приказывают. Речь, как не трудно догадаться, об обмане масс – сознательном или бессознательном. Чаще имеет место именно второй вариант.

Другие аспекты своей философии – сенсуализм, пантеизм, эвдемонизм – Вагнер трактует, продолжая

традиции Фейербаха, Шеллинга и других классических философов своего времени. Вагнер использует конструкцию философских трактатов – традицию обращения к таким категориям, как сенсуализм, пантеизм, эвдемонизм, религия и т.д. Однако Вагнер трактует эти понятия в нужном для его концепции аспекте. Здесь следует отметить большое влияние философии Фейербаха на труды Вагнера. Оно начинается с того, что одна из программных статей композитора «Произведение искусства будущего» начинается с посвящения Л. Фейербаху (сравните «Основы философии будущего» Л. Фейербаха). При ближайшем рассмотрении можно проследить единство концепций авторов. Более того, можно сказать, что философия Фейербаха является «ключом» к литературным трудам Вагнера. Композитор не дает обоснования материализму, атеизму, эвдемонизму в своих трудах. Его обоснования являются продолжением философской антропологии Фейербаха. Трактат Вагнером категории природы продолжает традиции пантеистических воззрений Шеллинга и в еще большей степени Фейербаха. Так, Фейербах считает, что «у природы нет ни начала, ни конца. В ней все находится во взаимодействии, все относительно, все одновременно является действием и причиной, все в ней всесторонне и взаимно» [10. С. 602]. В философии Фейербаха, Шеллинга, а затем и Вагнера природа важна не сама по себе, а как инструмент познания окружающего мира. Так, Фейербах считает, что в лице человека природа ощущает, созерцает себя. Шеллинг уделяет вопросам самопознающей себя природы большее внимание, чем Фейербах, и этот аспект из философии Шеллинга в определенной мере заимствует и развивает в нужном ему направлении Вагнер.

Искусство Шеллинг рассматривает как процесс «самосозерцания духа». Природа внушает, вдохновляет художника на создание произведения искусства. Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность», не доступную ни для какого «конечного рассудка». Поэтому мы, созерцая объект искусства, постигаем высшие планы. Произведение искусства является продуктом гения. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна. Художники, по Шеллингу, творят «безотчетно», «удовлетворяя здесь лишь неотступную потребность своей природы» [11. С. 378]. Из этой особенности творческого гения Шеллинг выводит затем отличительную особенность произведений искусства: «бесконечность бессознательности». Художественное произведение, созданное по внушению, всегда содержит больше того, что художник намеревался высказать, в силу чего сам продукт художественного творчества приобретает характер «чуда», которое, «даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия» [Там же. С. 380].

Вагнер в это научное построение Шеллинга вводит еще категории науки и жизни. Он пишет, что

между природой и человеком познающим стоит наука. Однако она не может дать точного объяснения происходящему, так как мы в процессе познания все время удаляемся от истины. Если у Шеллинга созерцание произведения искусства является процессом самопознающего себя духа, то у Вагнера в произведении искусства бессознательно самопознает себя жизнь. Вагнер, как и Фейербах, остается на основах материализма, признавая, что в мире есть только то, что доступно человеческим чувствам. «Истинным и живым является лишь чувственно данное или то, что обусловлено чувственно данным. Высокомерное и презрительное отрицание наукой чувственно данного – крайняя степень заблуждения; высшая победа науки – в добровольном отказе от этого высокомерия и в признании чувственно данного. Конец науки – оправдание бессознательного, осознавшая себя жизнь, признание чувственного, отрицание произвола и стремление к необходимости. Поэтому-то наука является лишь средством познания, ее методы имеют лишь служебное значение и цель ее – быть посредником. Жизнь же – сама себе цель, сама довлеет себе» [12. С. 109]. Однако далее Вагнер возвращается к умозаключениям Шеллинга. Он, как и Шеллинг, отводит решающую роль в самопознании жизни (духа и Шеллинга) художнику и произведению искусства, им созданному. Этого умозаключения нет в философии Фейербаха. Вагнер считает, что жизнь находит свое выражение в произведении искусства. Художник, создающий произведение искусства, несмотря на методы познания, им используемые (научные или интуитивные), становится проводником высших сил, частью природы, познающей саму себя через произведение искусства. «Истинное произведение искусства – непосредственно чувственно воплощенное – в момент своего физического рождения является искуплением художника, уничтожением последних следов творящего произвола, несомненная определенность того, что до тех пор существовало лишь как представление, искупление мысли через чувственное воплощение, удовлетворение жизненной потребности через жизнь. В этом смысле произведение искусства как непосредственное жизненное действие является окончательным примирением науки и жизни, победным венцом, который с радостной признательностью протягивает побежденный освободившему его победителю» [Там же].

Следующие четыре глобальные категории вагнеровского мифа – искусство и революция, христианство и греческое искусство – имеют различное обоснование и различное происхождение. Постоянное возвращение к искусству древних греков в трудах Вагнера – это не только дань классической философской традиции, но и образец утраченного искусства – древнегреческой трагедии, прообраза вагнеровской драмы. Постоянное обращение к искусству древних греков, помимо всего, еще имеет смысл оптимального продвижения Вагнером своих идей и произведений. Композитор очень точно обращается с верованиями и психикой толпы. Популярность идеи начинается в уверенности масс в ее ценности. Следовательно, вера выступает еще одним фактором психической сплю-

ченности масс [7. С. 15]. Идеи, даже самые радужные и феерические, ничего не значат без веры в них. Пока массы в них не уверовали, идеи не имеют силы. Идеи, как известно, зарождаются в отдельной, индивидуальной, а не в «коллективной голове». Как же возможно, чтобы эту индивидуальную идею восприняли массы? Дело в том, что превратиться в коллективное верование имеет шанс лишь та идея, которая находит отклик в бессознательном, в памяти народа. Карл Юнг, основываясь на этих рассуждениях Г. Лебона, сделает впоследствии аналогичный вывод относительно подлинных произведений искусства, которые в силу своей архетипической природы получают всеобщее признание, поскольку затрагивают коллективное бессознательное каждого человека. Еще одно непереносимое требование, предъявляемое к истинной вере, – она должна быть догматической и утопичной. Лишь в таком виде вера может скрасить существование человека, упростить ему жизнь, сделать мир вокруг понятным и предсказуемым, а также воскресить в коллективной памяти «золотой век» или «рай» – в прошлом или будущем. Таким «утраченным раем» для западноевропейской культуры являлось искусство Древней Греции. Древнегреческое искусство для Вагнера – это синтез всех видов искусств, основанный на мифологических сюжетах, автором которых является народ. Вот утраченный идеал вагнеровского искусства, идеал, который он стремился возродить в своих произведениях. Это искусство обладает рядом характеристик – символом его может быть представлен Аполлон. Он не только предводитель муз, его образ в сознании древних греков тесно сплетается с религиозными культами, проводившимися в его честь, мифами и драмами с его участием. Таким образом, Аполлон и сюжеты о нем связаны с различными видами искусства. «Мы должны представить себе Аполлона в эпоху полного расцвета греческого духа не в виде изнеженного предводителя муз, каким его нам изобразила позднейшая роскошная скульптура, но с печатью глубокой жизнерадостности, прекрасным и вместе сильным, таким, каким изобразил его великий трагик Эсхил» [13. С. 84–85].

Такое противопоставление Античности и христианства существует в речи Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807). В своей речи Шеллинг ставит вопрос о развитии искусства. Это развитие, по его мнению, идет от «пластичности» к «живописности». Так, в греческой пластике духовная сторона находит выражение в теле («древность и мыслила пластически»). Основой греческого искусства становится греческая мифология, создавшая содержание и цель искусства того времени. В новое время аналогичную роль играет христианство, наполняющее содержанием западноевропейское искусство. В оппозиции Шеллинга («Античность – христианство») отсутствует противопоставление двух категорий. В то время как Вагнер, используя конфронтацию двух понятий, выстраивает собственную концепцию нового искусства. Во взглядах Вагнера можно усмотреть влияние феербаховской критики религии. В ней отчетливо прослеживается логика рассуждений Ваг-

нера относительно трактовки язычества и христианства. Фейербах подчеркивает реакционность и вред, приносимые существующей религией, которая парализует стремления человека к лучшей жизни, заставляет его быть покорным и терпеливым. Фейербах приходит к выводу, что истинная религия – это религия без Бога. Формы религии меняются. Когда потребности человека носили ограниченный характер, самосознание не было развито, тогда преобладала «естественная» языческая религия. Сами боги язычества не были всемогущи. Когда же человеческие потребности были сформированы и осознаны самим человеком в полной мере, тогда появляется религия «духовная» – христианство. Однако христианская вера, по мнению Фейербаха, также ограничена. Современный верующий самодоволен, он не чувствует себя свободным и не хочет сам отвечать за свои поступки, он перекладывает ответственность на Бога. Только новая религия – религия как философия будущего, где эмоция будет слита с мыслью, где человек будет обожествлять человеческую «родовую» сущность и будет стремиться воплотить ее в своем существовании, – будет «вечной религией».

Вагнер в своих трудах очень прямолинейно и жестко трактует христианство, прежде всего за пренебрежение личными интересами человека. «Всеобщая низость и гнусность, сознание полнейшей потери всякого человеческого достоинства, неизбежное, в конце концов, отвращение к физическим развлечениям; глубокое презрение к личному труду, который вместе со свободой давно уже лишился всяческого воодушевления и художественности, это положение вещей должно было явиться, несомненно, антиподом искусства. Ибо искусство – это радость быть самим собой, жить и ощущать себя членом общества. Стать ярким выражением этого строя не могло, конечно, искусство; им стало христианство» [13. С. 87–88].

Вагнер критикует основную парадигму христианства: земная жизнь как подготовка к вечной жизни. «Христианство оправдывает бесчестное, бесполезное и жалкое существование человека на земле чудотворной любовью бога, который вовсе не создал человека – как это ошибочно полагали греки – для радостной, все более осознающей себя жизни и деятельности на земле; нет, он запер его здесь в отвратительную тюрьму, чтобы приготовить ему после смерти, в награду за то, что он преисполнился здесь, на земле, полнейшего к себе презрения, самую покойную вечность и самое блестящее безделье. От человека требовалась только вера, то есть признание своего ничтожества и отречение от всякой деятельности, всякого личного усилия, чтобы выйти из этого состояния, от которого могла его избавить лишь незаслуженная милость бога» [Там же]. В трактовке Вагнером христианства существуют определенные противоречия. Он, как и Гейне, и Фейербах, критиковал христианство, считая его учение изжившими себя предрассудками, устаревшей догмой. В этом вопросе следует отметить софистику Вагнера. Он очень жестко и нелестно высказывается о христианстве, однако в его операх, оперных сюжетах присутствуют

типичные для христианства образы, символы и концепции: рыцари Круглого стола, Св. Грааль, жертвенный поступок Сенты, копьё Судьбы, оппозиция святости (посох Папы Римского, образ Елизаветы) и чувственности (грот Венеры) в «Тангейзере». Возможно ли рассмотреть оперы Вагнера как сверхцикл, в котором решается один и тот же вопрос: путь человека к Богу? Вечный жид обретает спасение через жертву невинной, любящей Сенты. Тангейзер получает прощение за выбор между Елизаветой и Венерой. Парсифаль находит дорогу к рыцарям Круглого стола, пройдя длинный путь духовного преображения. Ницше в своей поздней статье «Nietzsche contra Wagner» (1888) упрекает Вагнера в идеологической непоследовательности. В подтверждении доводов он предлагает собственную периодизацию творчества Вагнера: христианский (ранние оперы), буддистский («Тристан»), языческий (тетралогия), христианский («Парсифаль»). Возможно ли объяснить софистику Вагнера особенностями психологии творчества? Является ли она бессознательным проявлением культурных установок воспитания в христианской традиции? Более того, на страницах его работ можно часто встретить выражения «божественная любовь», «божественная сила», «радость – искра Божия». Он считает непревзойденными Страсти Баха и потому, что они написаны на священный текст Евангелия. Здесь мы находим противоречия между глубокой внутренней религиозной установкой композитора и его литературно-философскими концепциями. Критика Вагнером христианства становится критикой института церкви того времени, преследующим политические интересы государства. Софистика заключена в однобокой, поверхностно понимаемой трактовке Вагнера христианства.

Пример Вагнера позволяет увидеть обширнейший культурно-философский потенциал в творчестве выдающихся художников XIX–XX вв., что требует привлечения внимания к данному аспекту исследования их наследия, не ограничиваясь традиционным – эстетическим, искусствоведческим и т.д. подходом.

Вторая половина XIX – начало XX в. – время созидательной активности во всех сферах культуры, которое характеризуется стремлением к всеобщему синтезу – синтезу различных видов человеческой деятельности, синтезу различных видов искусства, синтезу различных форм культуры, синтезу искусства и жизни.

Искусство стало превращаться в своеобразный язык философии, которая ушла от универсальных рационалистических представлений и погрузилась в сферу субъективного опыта. Искусство превратилось в главную сферу выражения нравственных исканий и переживаний. Соответственно возросла функция искусства как креативной сферы культуры. Искусство берет на себя задачу создания нового общества, новой культуры.

Рихард Вагнер – композитор, философ, мыслитель – сыграл огромную роль в этом процессе. В творчестве Вагнера романтизм перестал быть исключительно духовной, умственной сферой. Он переходит в область жизненной практики в виде социально-политических доктрин или революцион-

ных теорий. Идеи, которые легли в основу культурного климата его времени и нескольких последующих десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Coeuroy A. *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France. Le Wagnerisme littéraire*. P., 1921.
2. Gide A. *Si le grain ne meurt (Memoires)*. P., 1924. V. 1. 463 p.
3. Тард Г. Общественное мнение и толпа // Психология толп. М. : Институт психологии РАН, Изд-во «КСП+», 1998. С. 414.
4. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб. : Макет, 1896/1995. 316 с.
5. Канетти Э. Массы и власть. М. : Ad marginem, 1997. 528 с.
6. Поппер К. Открытое общество и его враги : в 2 т. М. : Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. С. 448–528.
7. Семечкин Н.И. Социальная психология на рубеже веков: история, теория, исследования. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2001. Ч. I. С. 149.
8. О сущности немецкой музыки // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова ; вступит. ст. А.Ф. Лосева. М. : Искусство, 1978. 695 с.
9. Паломничество к Бетховену // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова ; вступит. ст. А.Ф. Лосева. М. : Искусство, 1978. 695 с.
10. Фейербах Л. Основные положения философии будущего // Избранные философские произведения. М., 1955. Т. 2. С. 942.
11. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М. : Мысль, 1966. С. 496.
12. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и ком. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова ; вступит. ст. А.Ф. Лосева. М. : Искусство, 1978. 695 с.
13. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова ; вступит. ст. А.Ф. Лосева. М. : Искусство, 1978. 695 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 01 февраля 2015 г.

ROMANTICIST PHILOSOPHICAL TRADITION OF THE 19TH CENTURY IN WAGNER'S PHILOSOPHY OF ART

Tomsk State University Journal, 2015, 393, 109-116. DOI 10.17223/15617793/393/17

Tashtamirova Liliya Sh. Tyumen State Academy of Culture (Tyumen, Russian Federation). E-mail: varegka72@mail.ru

Keywords: R. Wagner; F.-W.-J. Schelling; L. Feuerbach; G. Tarde; G. Le Bon; social psychology; problem of "leaders and masses"; revolution; Christianity; antiquity.

The special role of Wagner's art lies not only in the genius with which he embodied his creative ideas, but also in the impact that he had on the culture of the 19th and 20th centuries. His work is still a source for research and the reasons for this phenomenon have not yet been defined. In the history of culture it is difficult to find a creator that had an impact on almost all kinds of arts and sciences: composers, philosophers, artists of the 19th and 20th centuries. Why did creativity of the opera composer have such a resonance in the culture of the 19th and 20th centuries? What is the uniqueness of his genius and his personality? It is obvious that such an effect is not limited to the influence of his brilliant music. Many of the major cultural figures emphasized that Wagner attracted them, in the first place, not as a musician, but as a thinker. Thus, Romain Rolland, telling about his impressions of staging Wagner's music dramas in Paris, admitted the intellectual pleasure from Wagner's works. Writers of completely different aesthetic views support this idea, for example, Leon Daudet, who admired Wagner's librettos. An unprecedented synthesis of music and ideas of the artist led to a unique composer's effect on the art of different countries and art types. From the point of view of Wagner's influence on the culture and ideas of his time, its reasons can be considered from the standpoint of sociological theories about the relationship between the leader and the masses, where the leader is Wagner, his ideas, his work and the masses are the European community of the middle of the 19th and early 20th centuries. Modern theories of social psychology describe in detail the characteristics of actions, perception, thinking of "the leader and the masses". In this paper, we analyze the mechanisms of Wagner's influence on the world and the era of his time with the positions expressed in the theories of G. Tarde and G. Le Bon. Relying on them in our study we follow the logic of the crowd behavior, and Wagner's methods of influencing it. Wagner, perhaps, was the only creator in the history of culture and music who could intuitively, by virtue of his genius, influencing the psychology of the masses, ensure enormous popularity and distribution to his works.

REFERENCES

1. Coeuroy A. *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France. Le Wagnerisme littéraire*. Paris, 1921.
2. Gide A. *Si le grain ne meurt (Memoires)*. Paris, 1924. Vol. 1, 463 p.
3. Tard G. *Obshchestvennoe mnenie i tolpa* [Public opinion and the crowd]. In: Le Bon G., Tarde G. *Psikhologiya tolpy* [Crowd psychology]. Moscow: Institute of Psychology RAS, "KSP+" Publ., 1998.
4. Le Bon G. *Psikhologiya narodov i mass* [The Crowd: A Study of the Popular Mind]. St. Petersburg: Maket Publ., 1896/1995. 316 p.
5. Canetti E. *Massa i vlast'* [Crowds and Power]. Moscow: Ad marginem Publ., 1997. 528 p.
6. Popper K. *Otkrytoe obshchestvo i ego vragi: v 2 t.* [The Open Society and Its Enemies: in 2 v.]. Moscow: Feniks, Mezhdunarodnyy fond "Kul'turnaya initsiativa" Publ., 1992, pp. 448–528.
7. Semechkin N.I. *Sotsial'naya psikhologiya na rubezhe vekov: istoriya, teoriya, issledovaniya* [Social psychology at the turn of the century: history, theory, research]. Vladivostok: Far Eastern University Publ., 2001. Pt. I. 387 p.
8. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978, pp. 49–65.
9. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978, pp. 85–107.
10. Feuerbach L. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected Philosophical Works]. Moscow: Politizdat Publ., 1955. Vol. 2.
11. Schelling F.W.J. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. Moscow: Mysl' Publ., 1966.
12. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978, pp. 142–262.
13. Wagner R. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978, pp. 107–142.

Received: 01 February 2015