

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1, 2.» / Борис Владимирович Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; [сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
3. Гессе Г. Избранное : Сборник ; Пер. с нем. / Герман Гессе ; [Сост. и предисл. Н. Павловой]. – М. : Радуга, 1984. – 592 с.
4. Гужва О. Історія духовної драми як драма історії / Олександр Гужва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2007. – № 2. – С. 21–35.
5. Гужва О. Симфонізм у зв'язку з метамовою мистецтва / Олександр Гужва // Культура України : зб. наук. праць. –Х. : ХДАК, 2008. – Вип. 25. – С. 198–209.
6. Гулыга А. В. Гегель. – 2-е изд. / А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1994. –272 с.
7. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Моск. ун-т, 1990. – С. 195–392.
8. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Игорь Федорович Стравинский ; [сост. Л. С. Дячкова ; под общ. ред. Б. М. Ярустовского]. – М. : Сов. композитор, 1975. – 527 с.
9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки) / Виктория Константиновна Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

УДК 78.03 : 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

**СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕИ БЕССМЕРТИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ Р. ВАГНЕРА**

Обладея метафизической природой, идея бессмертия синтезирует различные эвристические истоки, сложившиеся в культурно-историческом опыте человечества. В статье раскрывается процесс её формирования и углубления в художественном мировоззрении Р. Вагнера. Обращаясь к различному истокам, композитор видел в них отражение исканий собственного творческого «я», в связи с чем неуместно говорить о прямом влиянии на него определенных идей, образов, религиозных и философских доктрин. Скорее они способствовали его глубинному художественному самопознанию.

Ключевые слова: бессмертие, страдание, познание, самопознание, Эрос, христианство, буддизм, античность.



Оксана Бабій

СТАНОВЛЕННЯ ІДЕЇ БЕЗСМЕРТЯ В ХУДОЖНІЙ РЕФЛЕКСІЇ Р. ВАГНЕРА. Наділена метафізичною природою ідея безсмертя синтезує різні евристичні витoki, що склалися в культурно-історичному досвіді людства. У статті розкривається процес її формування та поглиблення у художньому світогляді Р. Вагнера. Звертаючись до різних джерел, композитор бачив в них віддзеркалення шукань свого творчого «я», у зв'язку із чим недоречно говорити про прямий вплив на нього певних ідей, образів, релігійних та філософських доктрин. Скоріше вони сприяли його глибинному художньому самопізнанню.

Ключові слова: безсмертя, страждання, пізнання, самопізнання, Ерос, християнство, буддизм, античність.

Oksana Babij

THE EVOLUTION OF IDEA OF IMMORTALITY IN ARTISTIC REFLECTION BY R. WAGNER. Having a metaphysical nature, idea of immortality synthesizes the various heuristic sources which have been usual in cultural-historical experience of mankind. The process of its formation and deepening in art world outlook by R. Wagner is considered in this article. Addressing to various sources, composer saw in them reflection of searching of his own creative «I», in this connection is inappropriate to speak about direct influence on him of the certain ideas, images, religious and philosophical doctrines. Faster they promoted his deep artistic self-cognition.

Keywords: immortality, suffering, cognition, self-cognition, Eros, Christianity, Buddhism, antiquity.

Актуальність статті обумовлена посиленням уваги учених до мировоззренчих проблем мистецтва. Обравшись до тезаурусу Р. Вагнера, який знайшов безпосереднє втілення в його авторефлексії та творчості, можна виявити преломлення ідеї безсмертя крізь призму античної трагедії та філософії, християнських та буддистських ідей, шопенгауєрської етики, в той час як читальський кругозор сигналізує про повноту та різноманітність його знань. Про безпосередній вагнерівський інтерес до проблеми діалектики смерті та безсмертя свідчить його знайомство з філософським трактатом Л. Фейєрбаха, де ключовими є обидва поняття («Мисли про смерть та безсмертя»). Близькою композитору виявилася «ідея, що істинно безсмертним яв-



ляется лишь возвышенное деяние и одухотворённое произведение искусства» [4, с. 129]. **Цель статьи** – представить становление идеи бессмертия как процесс в контексте формирования художественного мировоззрения Р. Вагнера и его творческих устремлений.

В своём художественном мировоззрении Р. Вагнер синтезировал различные истоки, находя в них общее, обнаруживая идеи, родственные собственным духовным исканиям. В письме к А. Рекелю от 5 февраля 1855 г. композитор формулирует суть собственного личностного диалога с А. Шопенгауэром: «Скажу откровенно, что в моём собственном жизненном опыте я дошёл до того, что только его философия может удовлетворить меня и определить ход моих мыслей. Тем, что я безоглядно принял все его очень и очень серьёзные правды, я решительно пошёл навстречу глубочайшим запросам моего собственного “Я”. И хотя Шопенгауэр вывел мою мысль на новую дорогу, отличную от прежней, нужно сказать, что всё это увлечение им вполне соответствует заложенному во мне самом *страданию, гармонирующему со страданием мира*» (курсив мой. – О. Б.) [5, с. 192]. В дневниковых записях Р. Вагнера (от 1 октября 1858 г.) обнаруживаем размышления композитора относительно взаимосвязанных в его сознании идей страдания и сострадания, любви, радости и со-радости. Истинную причину своих терзаний он видит в невозможности для себя полностью отрешиться от жизни, от устремлений земного бытия. Вместе с тем, Р. Вагнера пугает сама ориентированность на достижение материального благополучия, поскольку богачей, по его мнению, нельзя назвать людьми по-настоящему счастливыми, но в их поведении и мироощущении чувствуется довольство, что отталкивает композитора от их образа жизни совершенно. Большую симпатию у него возбуждают бедные классы общества, вызывая в его душе сострадание. Само же сострадание, как подчеркивает композитор, не обусловлено «индивидуальными особенностями страдающего человека» [5, с. 246]. Любовь, напротив, позволяет человеку подняться «до со-радости, а радость какого-нибудь человека мы разделяем лишь в том случае, если индивидуальные его особенности в высшей степени приятны и родственны нам» [там же]. Здесь же он пишет о высокой натуре, которая



близка его собственным устремлениям: «Натура высокая есть то, что она есть, именно благодаря тому, что путём собственных страданий она возвысилась до самоотречения, или благодаря тому, что сохраняет и развивает в себе склонности к такому подвигу. Она непосредственно близка мне, равна, и с такою натурою я могу иметь общую со-радость» [5, с. 248]. И это чувство со-радости разлито в вагнеровских *Liebestod*, преисполненных величайшего самоотречения и одновременно духовного умиротворения, отражаясь в восприятии реципиента, который постигает смысл оперных опусов байройтского гения.

Обратившись к авторефлексии композитора, можно прийти к заключению, что метафизическая идея бессмертия непосредственно связана в его сознании с преодолением страданий через мучительную борьбу, смерть, ведущих к высочайшей ступени внутреннего самопознания. В различные периоды художественного становления композитор черпал подобные идеи из многообразных мифологических, религиозных, легендарных и художественных истоков. В христианстве и буддизме запечатлелась извечная борьба человечества на пути познания им смысла жизни, устремлённость к преодолению душевных терзаний и физической боли, исконное желание обрести свободу и бессмертие. Единство духовных и физических терзаний обнаруживается в образах вагнеровских героев – Тристана и Амфортаса. Не случайно, эти персонажи осмысливаются композитором в едином контекстуальном ключе. Свидетельством этому могут служить размышления в мемуарах, где композитор вспоминает о процессе создания либретто «Тристана»: «В последний акт я включил эпизод, который, однако, не был мною использован: в поисках Грааля Тристана посещает Парсифаль. Страдающий от раны, готовый умереть Тристан отождествляется в моём наброске с Амфортасом из романтического повествования о Граале» [4, с. 246]. Оба героя испытывают острую дисгармонию, боль, чувство несвободы, конфликт между реальностью и тем, к чему устремлено их внутреннее «я», однако их терзания являются необходимым условием восхождения и обретения покоя – столь желанной гармонии, духовного умиротворения, тяжко выстраданного освобождения от трагических коллизий бытия.

Подобные смыслообразы глубоко укоренены в культурно-историческом опыте человечества, поскольку страдание образует единое целое с самим жизненным процессом. В буддизме символом, объединяющим эти начала, выступает колесо сансары, втягивающее в свой бесконечный бег природу и человечество. Жизнь и страдания неразрывно связаны с постижением мира, духовным совершенствованием и самопознанием. Вспомним, к примеру, библейское двузначное древо жизни и познания, вкусив плоды которого человек совершает грехопадение и испытывает тяжкий удел терзаний. Таким образом, греховность и мучения земного бытия выступают в Ветхом Завете в контексте причинно-следственных связей, образуя цепочку: познание – страдание – онтологический процесс. Однако смыслообраз страданий обнаруживается и в светлом эллинистическом мировоззрении, далёком, казалось бы, от буддистской и христианской аскезы. Судьба, рок, закономерно влекущие за собой мучительную борьбу, терзания и смерть, определяют своеобразие мифологической картины мира; покорность уделу, невозможность преодоления мирового предначертания определяют трагизм мироощущения эпохи. Примером мифологического героя выступает Вотан, который ощущает нераздельность собственных страданий с судьбами мира, личная драма антропоморфного божества резонирует с мировой скорбью; благодаря духовным терзаниям, которые активизируют его внутренний поиск, он восходит на всё более высокие ступени самопознания.

Страдания издревле мыслились не только как горестный удел, но и как закономерные испытания на пути духовного восхождения, само совершенствования. Подобную ситуацию обнаруживаем в творчестве Р. Вагнера, начиная с «Фауст-увертюры» и опер 40-х годов: душевные терзания заглавного героя гётевской трагедии, Летучего Голландца, Тангейзера, а в дальнейшем Тристана, Вотана, Кундри, Парсифаля служат катализатором их внутренних поисков, ведущих к искуплению. Данная мифологема обусловлена глубинными предпосылками культурно-исторического опыта: в древнегреческой трагедии и различных ветвях религиозного сознания запечатлена издревле осознаваемая связь между духовными муками и подлинным бытием человека,



поскольку внутренние терзания тесно сопряжены с философскими антиномиями свободы и необходимости, бессмертия и жизненного конца. В драматургии вагнеровских опер смерть интерпретируется не как неизбежное разрушение физической оболочки, а как «жизнь за гробом», искупление и высвобождение, преодоление трагизма бытия, просветление, знаменующее посмертное вознесение духа.

Особенность истолкования идеи искупления Р. Вагнером (которая в христианстве мыслилась как залог райской «вечной жизни») заключается в том, что он соотносил её не только с жертвенной любовью и духовными поисками, но и с аллегорической фигурой богини Революции, знаменующей падение старого мира и рождение нового из его обломков: «Идёт она на крыльях бури с высоко поднятым челом, озарённым блеском молнии, с мечом в правой и факелом в левой руке, с мрачными, холодными и карающими очами, но с очами, излучающими сияние чистой любви для тех, которые дерзают в упор смотреть в эти темные очи» [2, с. 41]. Р. Вагнер мечтал о социальном переустройстве, всеобщем благоденствии, но в первую очередь в его сознании запечатлелся образ идеальной революции, которая призвана, указывая на эру всеобщего равенства, сотворить «рай на земле» и одновременно новый союз искусств, феномен совершенного произведения искусства будущего. Во главе этого движения он видит Христа и Аполлона. Хотя отношение композитора к христианству было не столь однозначным, как к красоте античности, о чём мы можем судить согласно брошюре «Искусство и Революция», именно христианского Мессию он истолковывает как провозвестника мирового братства, основанного на глубоком нравственном фундаменте. Подводя итог рефлексиям на тему революции (реформации) в искусстве, он пишет: «Итак, Христос нам показал, что мы, люди, все равны и братья; Аполлон наложил на эту великую братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневающегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества» [1, с. 141]. Представления композитора о социальном преобразовании, осуществление которого Р. Вагнер в конце 40-х гг. мыслил как революцию, ведущую в новую эру любви и взаимопони-



мания, позволяет достроить смысловую цепочку, представив её как некий аналог мирового апокалипсиса, когда зёрна будут отделены от плевел. При этом и в христианстве наступлению высшей справедливости будет предшествовать страшная картина разрушения и крушения грешного мира, которая завершится торжеством «вечной жизни» в райском её понимании (сообразно Откровению святого Иоанна Богослова).

В связи с идеей революции отметим фактор пересечения имени Р. Вагнера и русской культуры. К существенным биографическим фактам следует отнести знакомство композитора с Михаилом Бакуниным, их общение, во многом послужившее толчком для вагнеровских рефлексий. Как великий художник-реформатор Р. Вагнер мечтал о переустройстве искусства и учреждении коммуны – сообщества творческих личностей, которое должно было способствовать росту духовного потенциала сограждан (социально-эстетическая утопия композитора). Обнаруживаются и иные точки соприкосновения двух культур, связанные с отдельными образными параллелями с русской литературой. Постигание революции как апокалипсиса-искупления, преобразующего и обновляющего мир ценой крушения старого общественного строя, когда неизбежными будут кровопролитие, смерть и разрушение, объединяет творчество Р. Вагнера с поэмой А. Блока «Двенадцать». Показательно, что уже само название произведения апеллирует к христианской числовой символике. В Откровении Иоанна Богослова небесный Иерусалим описан следующим образом: он «имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов, на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот; стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов и Агнца» [Откр. 21: 12–14]. В своём поэтическом откровении (именно так можно охарактеризовать сочинение русского поэта с позиций христианской эсхатологии) А. Блок зрит завораживающую и одновременно пугающую картину революции, во главе которой он видит Христа «с белым венчиком из роз» и двенадцать Апостолов. Здесь возникают явные параллели



с Р. Вагнером. Не случайно А. Блок называет вагнеровский грандиозный оперный цикл «социальной тетралогией» [цит. по: 7, с. 113], улавливая в ней дух эпохи, мысля её частью политических взглядов немецкого композитора, которые тот выразил в работе «Искусство и Революция», где во главе реформаторских движений находится христианский Мессия. Таким образом, Вагнер-революционер оказался близок Блоку-художнику своими социально-христианскими воззрениями.

Трагедия высшей власти, «одинокость лидера», к тому же реформатора, идеи которого оказались многим не по душе, показаны в романе В. Мережковского «Юлиан Отступник». Добрые побуждения главы римской державы, стремящегося возродить былое величие государства, сталкиваются с историческими реалиями, что ведёт к образованию духовной пропасти между правителем и народом, возникновению непонимания с непосредственным окружением, которое ранее поддерживало его. Идея контрреволюции, политического заговора, изменчивости политических настроений и народной приверженности, размышления о прелести эллинистического мировоззрения, которая была безвозвратно утрачена, о христианском спиритуализме, аскетизме, его нетерпимости к другим религиям и чувственному миру находятся в фокусе внимания русского писателя. Одновременно он показывает точки соприкосновения между двумя эпохами, выказывая двойственность души самого Юлиана. Все эти обстоятельства позволяют поставить этот роман в один ряд с духовными исканиями Р. Вагнера, которого постоянно волновали подобные же темы. Вспомним главного героя оперы «Риенци», его стремление к возрождению былого величия Рима и горькое одиночество, когда единственным преданным соратником оказалась сестра Ирена. С другой стороны, – метания Тангейзера между векторно-разнонаправленными тенденциями чувственной и духовной жизни, которые символизируют два полюса в душе героя, ярко представленные благодаря обращению к архетипическим образам, каковыми являются римская богиня чувственной любви и красоты Венера и непорочная дева Мария. В авторефлексии композитора зафиксированы постоянные раздумья на тему диалекти-

ки христианства и язычества и его собственное глубоко личностное осмысление этой темы. Р. Вагнер неизменно со- и противопоставляет эти две эры в истории человечества и зачастую не в пользу христианства, в котором он видит предпосылки людского лицемерия. Если мистерия пути Юлиана Отступника связана с потерей духовных ориентиров, поскольку, мечтая о возрождении язычества, он всё же не вполне свободен от христианских идеалов, что вызывает в его душе непримиримые противоречия, то Р. Вагнер, напротив, размышляет на тему религии будущего, которую он мыслит как объединение христианского и аполлонического начал. Эту мысль композитор рельефно выразил в авторском программном пояснении к увертюре «Тангейзер», которое он завершает метафорическим резюме: «И оба ранее разъятых элемента, дух и чувственность, бог и земная природа, сливаются в едином священном поцелуе любви» [3, с. 58].

Являясь необходимым условием беспредельности человечески конечного, любовь преодолевает все, даже смерть (данная мысль созвучна как античности, так и христианству). В древнем мифе об Орфее и Эвридике обнаруживается напряжённое противостояние любви и смерти. Однако в эллинистическом сознании происходит не только разъединение, но и совмещение этих понятий. В диалоге Платона «Пир» последовательно проводится мысль о том, что человек стремится к бессмертию, то есть продолжению себя в детях, учениках, проявлению духовного потенциала в творчестве, благодаря чему имя творца остается в памяти грядущих поколений. Подобное осмысление идеи бессмертия определяется древнегреческим философом понятием Эроса, мыслимым им как устремлённость к истине, совершенству, созиданию.

Кроме чудесных, по словам самого Р. Вагнера, диалогов Платона, среди которых он выделяет «Пир» [4, с. 10], композитора неизменно волновали евангельские мотивы. Об этом свидетельствуют многочисленные карандашные пометки в Новом Завете из библиотечного фонда байройтского мастера [9, с. 3]. В Евангелии идея бессмертия получает несколько иное в соотношении с античностью преломление, хотя не следует всё же полностью разграничивать данные исторические



периоды, мыслить их как абсолютные антитезы. В христианском сознании Любовь, Смерть и Вечность сопрягаются в единое смысловое целое: смерть не представляется небытием, она – инобытие, знаменующее переход в иную, более совершенную сферу существования, являясь прекращением лишь земного бременного присутствия (для праведников и подлинно раскаявшихся грешников). Смерть не обрывает жизни бессмертной души. В Священном Писании Иисус молвит: «Бог же не есть Бог мертвых, но живых» [Лк. 20: 38], разумея возможность воскресения, вечного существования благодаря великой жертве. Святой апостол Павел пишет: «Христос воскрес из мёртвых, первенец из умерших <...> Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут» [1 Кор. 15: 20; 15: 22]. Своей смертью, уйдя в бессмертие, он дарует искуплённому человечеству надежду на воскресение, знаменуя возможность «вечной жизни»; согласно пасхальному гимну, «Христос воскрес из мёртвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав!».

Вера в загробную жизнь существовала и в дохристианский период, однако именно христианство в полной мере поднимает проблему нравственного поведения как критерия посмертной участи души. Идея смерти и воскресения обнаруживается ещё в античности. Так, в трагедии Еврипида «Алкеста» жертвенная любовь героини преодолевает смерть, ведь даже родители Адмета отказались уйти за него в могилу. Платон приводит в качестве примера этот поступок, утверждая, что умереть друг за друга готовы одни только любящие, их преданность друг другу может быть более сильной, чем любовь кровных родственников. Древнегреческий философ видит в этом деянии глубокую нравственную подоплеку: «<...> этот её подвиг был одобрен не только людьми, но и богами, и если из множества смертных, свершавших прекрасные дела, боги лишь считанным даровали почётное право возвращения души из Аида, то её душу они выпустили оттуда, восхитившись её поступком» [8, с. 127]. С идеей исцеления и воскресения связана фигура врача Асклепия – сына бога Солнца Аполлона, которого Зевс за воскрешение умерших поразил молнией. Аналогия с христианством в этих примерах возникает благодаря иде-

ям светоносности, исцеления, преодоления жизненного конца, знаменую идею бессмертия. Умиравший Сократ в диалоге Платона «Федон», ощущая холод сковывающей смерти, сообщил оплакивающим его о своём исцелении при переходе в мир иной: «Мы должны Асклепию петуха» [8, с. 414]. Его изречение имеет глубокий смысл – необходимость принесения жертвы в знак обретения здоровья – последние слова философа, в которых на первый взгляд заключён парадокс, поскольку они имеют не житейский, типично обыденный, а мистериальный смысл, связанный с представлениями о вечности.

В египетских мистериях, посвященных культу Осириса, идея бессмертия связана с мифологическим постижением неизбежного круговорота природы, поскольку этот бог является олицетворением царства мёртвых и плодородия. Согласно египетским мифам, он был героем и царём в Египте; коварный брат Сет хитростью лишил его жизни, однако преданная супруга и сестра Исида воскресила его. Поклонение Осирису связано с земледельческим культом, в связи с чем идеи бессмертия, смерти и воскресенья обусловлены постижением первооснов бытия, где завершение пути является неотъемлемой частью обновления природы, проявлением извечной цикличности: рождение – становление – угасание – устремлённость к новой жизни в каждом новом поколении выказывают вехи бытия индивидуума и вселенной, фило- и онтогенез. В архаичном сознании с идеями появления на свет, смерти и возрождения ассоциировались ежедневно наблюдаемые явления – восход и закат солнца, которые мыслились в единстве с круговоротом бытия, где соседствуют бесконечно сменяющие друг друга периоды. Образно-смысловое содержание четвертой песни вокального цикла Р. Вагнера на стихи М. Везендонк «Скорбь» / «*Schmerzen*» в единстве поэтической и музыкальной составляющих задано философским истолкованием данного архетипа, поскольку горести и радости осмыслены лирическим героем в единстве с солярным циклом, его проявлениями в контексте естественного бытия. Утреннее пробуждение природы и закат небесного светила, символизируя рождение и смерть, сопряжены здесь с глубоко личностными переживаниями, рефлексиями страждущего, тонко чувствующего лирического героя,



столкнувшегося с жестокими социальными реалиями, трагическими коллизиями бытия, но твердо верящего, что «в смерти семя жизни новой» (перевод поэтического текста В. Коломийцева).

Наряду с константностью воззрений следует отметить их эволюцию в художественном сознании композитора, обратившегося в зрелый творческий период к буддизму. О характере его отношения к буддистским образам свидетельствует биографический факт, приведенный в дневнике композитора. Некая графиня А. прислала Р. Вагнеру небольшую китайскую статуэтку, изображавшую Будду. При этом композитора охватило глубокое отвращение от её вида, которое, однако, нисколько не противоречило его трепетному отношению к самому буддистскому учению: «Сколько труда надо положить, чтобы в этом всеиссякающем мире оградить себя от подобных впечатлений и сохранить от всяких извращений чистое созерцание идеального. Кому не дано вознестись на уровень идеально-благородного, тот стремится представить его в реальном образе, т. е. показать его карикатурную маску. Но мне, все-таки, удалось, несмотря на китайскую карикатуру, сохранить для себя во всей чистоте сына Саккия, Будду» [5, с. 251–252]. Освоение индийской литературы помогало композитору познать самого себя, осмыслив собственные духовные искания. Центральное понятие буддизма – нирвана – мыслится в этом учении конечной целью духовного пути, знаменуя высшее самоотречение. Нирвана означает угасание, затухание. Противоположным полюсом по отношению к ней выступает сансара, которая в свою очередь имеет два истолкования: цикл существования, включающий реинкарнации, и ограниченность духа. Нирвана указывает на освобождение от бесконечности смертей и рождений, просветленное состояние, очищение от глубокого страдания. Нирвана – истинное умиротворение, подлинный покой, покой без движения, жизненных волнений и разрушительных эмоций.

Возникает, однако, вопрос: что означает нирвана – полное небытие или переход на новую ступень бытия? И здесь мы видим более сложную ситуацию, чем в христианстве, где бесспорно говорится о «вечной жизни», о бессмертии души, воскресении и возрождении

искуплённого человечества. Нирвана сопряжена с самоотречением, погружением в себя, отказом от страстей, подавлением жажды жизни, что ведёт к абсолютной отрешённости. Состояния нирваны можно достичь как при жизни, так и посмертно посредством слияния с мировой Брахмой; при этом индивидуальное «я» как бы «растворяется» во вселенском космосе. Нирвана связана с процессом нравственного совершенствования, и в этом вновь видится глубокое родство двух религий, поскольку христианская добродетель также тесно связана с духовными процессами – становлением, созреванием, восхождением, возмужанием. Согласно буддистской мудрости, состояние нирваны невозможно адекватно описать словами, его можно пережить лишь на собственном опыте. К совершенству ведёт путь, обозначенный в учении Будды, однако каждый из учеников должен самостоятельно пройти его. Покоя без какого-либо движения, волнений и разрушительных эмоций жаждут Кундри и Амфортас, каждый из них по-своему страдает от собственного несовершенства, что проецируется и на социальный макрокосмос – умиротворения и освобождения желают все рыцари Грааля, являя соборную устремлённость общины.

Закономерность трактовки оперы «Парсифаль» сквозь призму буддистских идей подтверждается сюжетными и смысловыми переключками с вагнеровскими набросками буддистской драматической поэмы «Победители». Французский вагнервед А. Лиштанберже пишет, что в этом наброске явственно обрисовывается сюжетная канва «Парсифаля», но в индуистском варианте: «Поставьте на место буддийского догмата нирваны христианский догмат отречения, на место общины Будды – братство рыцарей Грааля, на место аскета Ананды – “чистого сердцем простеца” Парсифаля, на место страстно влюбленной Пракрити – Кундри, и вы получите почти во всех существенных чертах драму “Парсифаль”» [6, с. 427]. Обратившись к дневниковым записям Р. Вагнера, можно найти еще одну важнейшую точку соприкосновения между этими произведениями, которая заключается в трактовке природы женственности: 5 октября 1858 г. композитор повествует о познавательной интенции, возникшей при чтении им кеппеновской истории религии Будды. Напомним, что в основу «Победителей»



положен сюжет легенды, которую Р. Вагнер встретил в книге Э. Бюрнуфа «Введение в историю индийского буддизма». Однако новый источник позволил композитору углубить собственное виденье полюбившихся ему образов, обнаружить незамеченную ранее черту, что помогло ему сделать серьёзные выводы: «Вот эта черта: сначала Саккия-Муни был решительно против приёма женщин в общину святых. Неоднократно он высказывает убеждение, что женщины, по природе, слишком подчинены задачам рода, слишком зависят от своих настроений, слишком подвластны эгоизму и требованиям личной жизни, чтобы сосредоточиться и отдаться тем широким созерцаниям, которые освобождают индивидуальность от её естественных тенденций и ведут к искуплению» [5, с. 252]. Любимый ученик Будды Ананда сумел убедить учителя отказаться от его суровости и разрешить женщинам доступ в общину. Перед композитором раскрылась, по его же собственным словам, могучая перспектива. Р. Вагнера ранее беспокоила мысль о том, каким образом ввести в музыкально-драматическую концепцию образ Будды, достигшего полной свободы, сбросившего с себя все страсти. И здесь возникло творческое озарение – эта трудность преодолевается, поскольку духовный учитель также должен пройти через новое познание, дав героине возможность достичь высшей святости и свободы благодаря выстраданной любви и самоотречению.

Приведенные размышления композитора позволяют провести новые, глубинные, мистериальные параллели между «Победителями» и «Парсифалем» – вхождение Кундри в общину служителей святой чаши, обретение героиней целостности существования посредством искупления греховности женской природы, восхождения на высочайшую ступень уразумения сокровенного, запредельного и сверхчувственного. Это событие, казалось бы, противоречит самой природе предвечной соблазнительницы, гипнотизму эротического воздействия, однако, и вполне закономерно, ведь она сама видится страдающей жертвой, попавшей в сети сладострастия. Амфортаса и Кунди объединяет духовная рана, которая заставляет их глубоко страдать от собственного несовершенства, порок противоречит заложенной в их



душе устремлённости к свету, каждый из них жаждет исцеления. Пракрити и Кундри проходят мистериальный путь познания и самопознания сокрытой в их естестве альтернативы существования. Имя героини драматической поэмы – Пракрити – имеет в индуизме глубокий онтологический смысл материального бытия, которое мыслится противоположным слиянию с Брахмой. Материальный мир, который именуется в индуизме понятием пракрити, обладает иллюзорными свойствами, вследствие чего можно впасть в заблуждение, что он есть истинный и иного не существует. Однако бессмертная часть человека – пуруша – стремится к Брахме, знаменуя возможность духовного становления человеческого «я» на пути к истинным основам мироздания. Принимая во внимание увлеченность Р. Вагнера индийской литературой, закономерно предположить, что значение древнеиндийского философского понятия пракрити ему было знакомо. В любом случае соотнесение этого ёмкого индуистского символа с индийским именем, смысловое совпадение с характеристикой героини наброска к драме «Победители», её страстной натурой даёт возможность глубже проникнуть в замысел композитора. Родство образов Пракрити и Кундри позволяет экстраполировать на многогранную личность праженицы в драме-мистерии «Парсифаль» архаичный смысл жизненной интенции. Следует также развести два понятия – колесо сансары как бесконечную цепь жизненных циклов и пракрити как субстанциональное начало естественного мира, однако, они всё же близки друг другу, имея точку смыслового пересечения в их противоположности нирване и Брахме, которые в свою очередь связаны с иным полюсом – самоотречением.

Интуитивно постигаемое Р. Вагнером родство религий имеет свои предпосылки в универсализме религиозных символов, наделённых общечеловеческим смыслом, помогая композитору выразить в художественном творчестве собственное уникальное, самобытное мировоззрение. Связующая нить между христианством и буддизмом – отрешённость, характеризующая житие христианских святых и учеников Будды. В III действии драмы-мистерии «Парсифаль» духовное преображение заглавного персонажа выражено посредством



безмолвия, знаменуя обрыв психических связей с внешним миром. Кундри также утрачивает потребность в вербальном общении вплоть до своей смерти, что указывает на её внутреннее очищение, обновление, освобождение, просветление. Молчание – добродетель святых во многих христианских и буддистских монашеских общинах. Своим безмолвием Кундри и Парсифаль отрешаются от мира, суетных эмоций, поднимаясь на новую ступень духовного самопознания.

Идея бессмертия в творчестве Р. Вагнера заключена в преодолении жизненных страстей. Векторная направленность духовного пути ведёт через познание к освящению истиной, от бессилия человека, когда грядущее видится в самых мрачных тонах, к высвобождению духа, его творческой энергии, к преодолению жизненного конца на пути в вечность. Еще в древнегреческой трагедии, а затем в творчестве В. Шекспира, трагедии «Фауст» И. В. Гёте, которые входили в активный тезаурус композитора, жизненный конец являлся, как это ни парадоксально, знаком бессмертия. Катарсис определялся значимостью деяний, поступков, чувствований, побуждений главного героя, который, жертвуя своей жизнью, возносился над личностными эмоциями и становился выразителем всеобщих ценностей. В христианстве Мессия дарует верующим надежду на бессмертие благодаря собственной стезе – крестные муки на Голгофе, смерть, таинство воскресения. Будда достигает нирваны посредством отрешения от мира иллюзий. Дабы познать святость и блаженство в царстве трансцендентной мировой гармонии нужно умереть для всего земного (материально-смертного). В христианстве эта величественная идея освещена внутренним светом любви и сострадания, в буддизме окрашена ореолом медитативной отрешённости, в древнегреческой трагедии озарена чувством очищения, катарсиса благодаря глубочайшему сопереживанию главному герою. Преодоление трагизма бытия, его коллизий смыкается здесь с категориями возвышенного и героического, которые репрезентированы значительными с точки зрения этических норм деяниями, имеющими непреходящую общечеловеческую ценность, а также величайшими памятниками человеческого духа.

Итак, идея бессмертия синтезирует различные эвристические истоки, сложившиеся в культурно-историческом опыте человечества. Этот смыслообраз получает в творчестве Р. Вагнера варианты толкования, начиная с произведений 40-х годов и вплоть до «Парсифаля», постепенно обогащаясь новыми «обертонами» – отзвуками познавательной деятельности композитора.

Список использованной литературы

1. Вагнер Р. Избранные работы : пер. с нем / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – Москва: Искусство, 1978. – 695 с.
2. Вагнер Р. Избранные статьи / Р. Вагнер. – М. : Музгиз, 1935. – 107 с.
3. Вагнер Р. Статьи и материалы / Р. Вагнер ; ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис, В. Г. Гамрат-Курек ; общ. ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1974. – 197 с.
4. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 2 / Р. Вагнер. – М. : Астрель, 2003. – 592 с. – (Мемуары).
5. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – Грядущий день / Р. Вагнер ; ред. А. Л. Волынский, 1911. – 553 с.
6. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель : пер. с фр. / А. Лиштанберже. – Москва : Алгоритм, 1997. – 477 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем : (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – М., 1968. – Вып. 8. – С. 67–196.
8. Платон. Избранные диалоги / Платон. – М. : Худ. литература, 1963. – 441 с.
9. Eger M. Die Bibliotheken des Richard-Wagner-Museums und der Richard-Wagner-Gedenkstätte. / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. – [Рукопись].