

МУЗЫКА РИХАРДА ВАГНЕРА В СВЕТЕ КАБАЛЫ

Смотри в корень!
Козьма Прутков

Дискуссия о Вагнере и его музыке часто напоминает диалог глухих, потому что оппоненты черпают свои аргументы из сфер, как будто не соприкасающихся. На довод, что Вагнер был отъявленный антисемит (что, в принципе, отрицать невозможно), отвечают, что он был великим композитором. На утверждение, что он был безнравственным человеком, ни во что не ставившим моральные ценности и нагло предававшим друзей и единомышленников, отвечают, что он открыл невиданные до того горизонты в музыке – в частности, в гармонии и оркестровке. И когда уж иссякают другие аргументы, указывают, что он был любимым композитором Гитлера, -- а на это отвечают, что такой убежденный антифашист как Артуро Тосканини блистательно исполнял музыку Вагнера. И дискуссия упирается в тупик.

Конечно, факт, что Вагнер был любимым композитором Гитлера, наводит на размышления: что у них оказалось столь сродни? И то, что музыка Вагнера получила такое беспрецедентное распространение в Третьем рейхе, безусловно, не может быть объяснено лишь политико-идеологическими факторами. Очевидно, и здесь что-то было сродни. Однако на любое из таких соображений обязательно найдется возражение: поскольку все они лежат в одной и той же плоскости материального мира, исключить субъективный фактор невозможно. Поэтому, чтобы вырваться из замкнутого круга человеческих мнений, следует избрать совершенно иной подход.

Хасидизм, опираясь на Кабалу, учит, что все, что есть в материальном мире, имеет свои корни где-то в духовных мирах¹. Поэтому нужно попытаться отыскать в сфере духовного какие-то аналоги основных свойств музыки Вагнера, и тогда можно будет анализировать ее уже в более объективном ключе: независимо от субъективных интересов и предпочтений.

Исходные положения

Согласно Кабале, вся сфера духовного разделяется на две части: Святость и не-Святость (на языке «Зофара» – *ситра ахра*, «другая сторона»). В Святости Божественное светит открыто, в «другой стороне» Оно заслоняется особыми силами, созданными самим же Творцом специально для этой цели. Совокупность этих сил обозначается термином *клипа*, и поскольку функционально она противостоит Святости, то является ее диаметральной противоположностью: нечистотой, скверной.

Почему *клипа* называется именно так?

Слово это на иврите имеет двойственный смысл. Первое из его значений – «кожура», то есть внешняя оболочка плода² (о втором из них речь пойдет позже). Именно от нее зависят главные признаки данного плода: его форма, цвет, запах – то есть его красота и привлекательность. Лишенный своей кожуры, плод, строго говоря, перестает существовать как таковой. Например, очищенное яблоко – это уже всего-навсего «плоть яблока». И именно этот аспект термина *клипа* отражает образ ее деятельности в мире и внутри человека.

Частное назначение *клипы* – обеспечение свободы выбора у человека. Заслоняя от него свет Божественного, отвлекая его от мыслей о Боге и своем долге перед Ним, *клипа*

¹ Ликутей сихот, т. I, с. 151. Русский перевод: Беседы Любавичского Ребе. Книга Шмот. Иерусалим, «Шамир», 5763-2003, с. 78.

² См. Тора ор, 57а; Ликутей дибури I, 111а-б.

открывает перед человеком поистине необозримое поле возможностей для поисков такого образа существования, который наиболее удобен, привлекателен и обещает максимум приятного. «Посланник», «полномочный представитель» мировой *клипы* внутри человека – *йецер ġара*, который есть почти у каждого (за исключением совершенных праведников). Во-первых, он *йоцер*, то есть оформляет, придает четкость и определенность смутным вначале стремлениям души человеческой, а во-вторых – направляет их в сторону *ра*, то есть Зла: к тому, что противоположно воле Всевышнего, Его указаниям и заповедям, указывающим человеку путь Добра. Таким образом, *йецер ġара* противостоит Святости и ведет с ней борьбу, используя средства и способы, которыми снабдил его Творец.

Какие именно? Прежде всего, обольщение. *Йецер ġара* никогда не является человеку в своем настоящем – то есть отрицательном – облике: он всегда принимает тот вид, который данному человеку наиболее приятен, интересен, завлекателен. *Йецер ġара* может представиться праведным, якобы прямодушным, непритязательным скромником, обладателем самых лучших черт характера. Его совет – всегда по сердцу тому, кого он старается соблазнить³. «Делай так», – говорит он: так, как ты делаешь, только делай еще больше, еще лучше – тогда ты получишь больше удовольствия; и человек привыкает действовать по указке *йецера*, а тот постепенно, шаг за шагом уводит его с пути истины, и когда он толкает уже на настоящее злое дело, человек или уже не в состоянии сопротивляться, или просто уже не сознает, что есть Добро, а что – Зло⁴.

Короче говоря, оружие *йецера* – ложь. Поэтому он прежде всего старается нейтрализовать ум человека, который мог бы распознать истинный смысл его настойчивых подсказок, а для этого все свои усилия обращает на то, чтобы возбудить эмоции, довести их до высшего градуса накала. Обещаниями чувственных наслаждений и постоянными отсрочками их осуществления *йецер ġара* способен довести человека до состояния невменяемости, а если он и исполняет свое обещание – тут же показывает новую цель, сулящую еще более дивное наслаждение⁵.

Так что *йецер ġара* – величайший искусник в своей работе. Единственное, что он не умеет – это смеяться только потому, что на душе весело. Издеваться, высмеивать, зло пародировать – тут он может проявиться во всех своих талантах, однако веселье – ему абсолютно чуждо. Он может злорадствовать, но не радоваться. Поэтому его типичное состояние – уныние, и оно же является его первым оружием: сначала внушить человеку, как ему плохо, а затем предложить ему в качестве утешения земные (и очень часто плотские) наслаждения⁶.

Для того, чтобы сделать свои обольщения более действенными и заглушить в человеке стыд и раскаяние из-за совершенного греха, *клипа* поначалу дает ему успех. Дело в том, что согласно порядку, изначально установленного Творцом в мироздании, *клипа* получает из Святости ничтожно малое количество Божественного света, поддерживающего ее существование и жизнь, то есть «питания»⁷. Поэтому она, если можно так выразиться, постоянно «голодна» и ищет возможности «высосать» из Святости больше, чем ей положено. Такую возможность *клипе* предоставляет грешник, и, естественно, она «заинтересована» в том, чтобы он продолжал грешить и совершал все более и более тяжелые грехи (так как тем самым он снабжает *клипу* все более и более обильным «питанием»), и поначалу отдает ему «львиную долю» благ, которыми, благодаря ему, она располагает⁸. А, кроме того, *клипа* стремится к тому, чтобы своим

³ Обо всем этом. см. Ġайом – йом..., 23 сивана.

⁴ См. Талмуд Бавли, Шабат, 105б.

⁵ См. Тора ор, 6б, 19б.

⁶ См. Танья, гл. 26.

⁷ Кунтрес «Ума^аян», Маамар 7, гл. 1.

⁸ Этим объясняется такое, на первый взгляд загадочное явление: весьма часто грешник живет очень хорошо – в то время как праведник страдает.

примером подвластный ей грешник не только продолжал грешить сам, но и своим примером вводил в грех как можно больше других людей.

Однако *клипа* же и является орудием наказания, которым Всевышний воздает нарушителю Его воли. «Он – *йецер ġара*, он – ненавистник (*сатан*), он – ангел смерти»⁹: *йецер ġара* человека подталкивает его на преступление, а затем является в Небесный Суд и выступает обвинителем того, кого сам же и ввел в грех, потом же становится палачом человека, поддавшегося ему¹⁰.

Причина в том, что чем больше грехов совершает человек и чем более они тяжелы, тем основательнее он портит свою душу, и она все меньше и меньше способна быть тем «каналом», через который *клипа* получает избыток своего «питания». А это вызывает у нее ярость, и чем большим «питанием» грешник снабжал ее до сих пор, тем большей ненавистью она теперь проникается к нему, и тем более страшна ее месть¹¹.

И еще одно качество очень характерно для *йецера* как для квинтэссенции *клипы*: он, по сути своей, антисемит. Ненавистник Святости и Добра, он никого так не ненавидит, как евреев, самой сущностью своей души связанных с Божественным¹². Именно их он старается ввести в грех, так как в случае успеха он (согласно его представлениям) наносит наиболее сильный удар по Божественному и снабжает *клипу* самым обильным «питанием». Ради достижения этой цели он не жалеет усилий, чтобы опорочить понятия о чистоте, благочестии, добродетели, целомудрии и т.п., а людей, следующих этим принципам, «разоблачает» как, якобы, лицемеров, зло высмеивает, показывая в обликах карикатурных, безобразных и отвратительных. Но в действительности – это он величайший лицемер на свете: любя Зло, умножая его и совращая им людей, он «скорбит» о человеческой испорченности.

Музыкальный *йецер ġара*

Вагнер был прекрасным
закатом солнца, который
приняли за утреннюю зарю.
Клод Дебюсси

Основное качество музыки Вагнера – чувственная обольстительность. «Магическое влияние», «гипнотизирующая сила», «дурман», «опьянение сладострастием» и т.п. – обычные выражения для передачи впечатления, которое производят вагнеровские звучания. И в этом, несомненно, заключается важнейшая из причин того мощнейшего воздействия, которое его творения оказывают на массы слушателей. Главный фактор человеческой жизни по Вагнеру – любовная страсть, и ее он делает центральной идеей всех своих произведений. В передаче всех перипетий любовных отношений Вагнер не имеет себе равных: все, что невозможно показать визуально (разве что в порнографическом фильме), он передает своей музыкой. Все подробности первой брачной ночи (в «Лоэнгрине»), дикий взрыв похоти, отключающий разум (в «сцене узнавания» в «Валькирии»), способы обольщения, к которым прибегают богиня плотской любви Венера (в «Тангейзере») и бессмертная развратница Кундри (весь второй акт «Парсифаля»)… Но на первом месте, безусловно, стоит «Тристан» с его крайне утонченным, но тем более убийственным мазохизмом. Вся эта опера, (адепты которой называли ее «озвученным любовным напитком») – подобие грез наркомана, описанных Бодлером в «Искусственном рае» (и отчасти Дюма в «Графе Монте-Кристо»):

⁹ Талмуд Бавли, Бава батра, 17а.

¹⁰ См. там же, Сука, 52б; Кунтрес «Ума^аян»,

¹¹ Это, кстати, объясняет, почему во всех революциях ее устроители раньше или позже оказываются ее жертвами.

¹² См. Кунтрес «Ума^аян», Ма^амар 7, гл. 2; Ма^амар 10, гл. 2.

бесконечное наслаждение любовным желанием, никогда не допускаемым до удовлетворения, блаженство лишь в воображении – но столь острое, что никакое реальное не идет с ним в сравнение. Нескончаемое любовное томление, сменяющееся взрывами не насыщаемой страсти, тщетность надежд, отчаяние, жажда небытия – такой эмоциональный облик этой драмы, словно целиком закутанной в ночной мрак.

Вообще у Вагнера любовь, как правило, сопряжена со смертью. Не только для Тристана и Изольды, покорных рабов любви, смерть оказывается неизбежной; за одну ночь любви Зигмунд расплачивается жизнью, за свое краткое счастье – Зигфрид. Даже когда Вагнер изображает не безумную страсть, а любовь чистую, целомудренную, смерть также оказывается ее оборотной стороной: гибнут ради спасения (также через смерть) своих возлюбленных Сента (в «Летучем голландце») и Елизавета (в «Тангейзере»); умирает, не будучи в силах перенести разлуку с Лоэнгрином, Эльза; оказывается причиной смерти Зигфрида Гутруна (в «Закате богов»)… Невольно закрадывается мысль, что Вагнер был весьма склонен к некрофилии. Возможно, также, дело в том, что у Вагнера любовь всегда сопряжена с преступлением, а в его подсознании сохранились кое-какие положения из катехизиса, заученного в детстве¹³: поэтому у него за греховную любовь приходит неизбежное наказание: смерть. Только она является достаточным возмездием.

Это – в самом общем плане. Что же касается конкретных героев вагнеровских опер, то выбор предоставляется широчайший. Словно Протей, музыка Вагнера способна облачиться в любой образ: «просветленный состраданием непорочный глупец» (Парсифаль) – и демонический чародей (Клингзор), рыцарь, живущий лишь плотью (Тангейзер) – и мудрый башмачник Ганс Закс, простодушный герой (Зигфрид) – и коварный бастард (Хаген), живой труп (старец Титурель) – и народный трибун (Риенци), благочестивая девственница, словно светящаяся неземным светом (Елизавета), – и неистовая валькирия (Брунгильда); Вотан – «старый бог, проявивший во всех отношениях полную свою нравственную несостоятельность» (Ницше) – и великодушный король Марк… Каждый может найти здесь то, что ему более всего по вкусу. Однако уникальность этой галереи в том, что если отвлечься от контекста данной оперы, между действующими лицами, которых Вагнер выдает за положительных, и даже самыми мерзкими из тех, кого выставляет как отрицательные, нет, в сущности, никакого различия: за очень редким исключением все они – личности крайне безнравственные. Обман, убийство, разврат, подлость, воровство и откровенный грабеж, предательство и ложь – ничто не оказывается достойным осуждения. Едва узнав в Зиглинде свою сестру, Зигмунд (сам бастард Вотана) помышляет лишь о том, чтобы овладеть ею, причем у него даже не возникает мысль, что ведь она – жена другого. Значит, плод их безумной страсти, Зигфрид – вдвойне *мамзер*¹⁴: как сын брата и сестры в прелюбодействе с замужней женщиной. Два великана, построившие Валгаллу, требуют как награду богиню красоты и молодости себе... на двоих. А кроме удовлетворения плотских вожделений наиболее ценное в жизни – физическая сила и господство над другими. Поэтому ради магического кольца, обеспечивающего власть над миром, на всем протяжении Тетралогии идет отчаянная борьба, и в ней и боги, и люди применяют средства, очень мало отличающие их от их антагонистов демонов-гномов.

Таков мир, который по своей воле весьма последовательно и методично строит Вагнер: не только элементарные принципы нравственности из него полностью устранены, но даже установленные человеческим обществом законы, без соблюдения которых оно перестает быть и обществом, и человеческим, теряют всякое значение.

И в высшей степени характерно полное отсутствие юмора в операх Вагнера. Даже «Мейстерзингеры», задуманные именно как легкая комическая опера, оказались весьма

¹³ См. об этом: Макс Нордау. Рихард Вагнер (из цикла «Выврождение») на сайте ru.wikisource.org/wiki.

¹⁴ Согласно Торе, ребенок, родившийся в результате запрещенного полового сношения.

и весьма далеко от того, что составляет сущность комического. Вот злость, желчность, издевка, карикатура – представлены в избытке при обрисовки Бекмессера (в лице которого Вагнер расправился с собственными критиками). Вместо веселого смеха звучит свист бича сатиры, порождающий, однако, не столько возмущение, сколько уныние¹⁵. Веселое прославление греха, как у Рабле, абсолютно чуждо Вагнеру: у него оно устрашающе мрачное, ипохондрическое и непременно с примесью мистики. (Гимн Тангейзера Венере – исключение, подтверждающее общее правило.)

Вообще мистицизм – неотъемлемая принадлежность опер Вагнера. Им подменяет он религиозное чувство, которое в своем истинном виде ему неизвестно. Хотя повсюду подразумевается наличие некой высшей силы, управляющей событиями, нигде она не ассоциируется с Богом, Творцом вселенной. В Тетралогии она таинственно именуется Роком, пред которым боги бессильны точно так же, как люди, и одно упоминание о котором вызывает страдание.

Если попытаться воссоздать тевтонско-языческий миропорядок, представленный в Тетралогии, то он совпадет с тем, как представляют себе мир различные виды *клипы*. Они, в принципе, не отрицают существование своего Творца, от которого зависит их существование и жизнь, но Он для них только Бог богов, так как себя они также считают богами. В то время как в сфере Святости главенство принадлежит интеллекту, которому эмоциональные силы безоговорочно подчиняются, благодаря чему сохраняется общая гармония, в сфере *клипы* отсутствует какая бы то ни было упорядоченная иерархия. Силы *клипы* ведут между собой непрерывную борьбу за преобладание; едва какой-то из них удастся утвердиться как руководящей, против нее поднимаются другие и ее скоро свергают. В этой борьбе всех против всех все средства хороши, а в особенности – греховные, потому что (как говорилось выше) грех обеспечивает «противоправный» прилив Божественной энергии и укрепляет (хотя бы на некоторое время) мощь захватывающей его *клипы*. В мире *клипы* (в точности, как в операх Вагнера) начисто отсутствует какое бы то ни было нравственное чувство, грех считается добродетелью, а добродетель в обычном человеческом смысле слова – отвратительна.

Характерная деталь: вместо ангелов в Тетралогии появляются валькирии. Однако, в отличие от ангелов, их функция – не сообщение людям Высшей Воли, не исправление, а, наоборот, разрушение. Эти страшные «амазонки», охочие до человеческой крови, наслаждающиеся зрелищем смертного боя, с дикими криками радости проносятся по воздуху над полем сражения, покрытым трупами. Какое воодушевление вызывала эта картина у Вагнера, легко судить по тому, что этот эпизод относится к наиболее удачным в чисто музыкальном плане.

От Шопенгауэра Вагнер заимствовал ненависть к христианским ценностным категориям: таким, как грех, раскаяние. Однако где-то в глубине его подсознания засел (как пишет Нордау) «осадок искаженного катехизиса», и поэтому «на его самых сладострастных картинах сквозь густые пестрые краски пробиваются еле заметные штрихи, выдающие, что эти картины грубо намалеваны на бледном фоне евангельских воспоминаний». Во всех без исключения его операх присутствует идея искупления¹⁶, лишенная, впрочем, всякого религиозного смысла. У Вагнера это мутное, принимающее разнообразные и весьма причудливые формы понятие означает вовсе не освобождение от греха, а избавление от страданий – большей частью, смертью.

В наиболее концентрированном виде искупление подается в «Парсифале». Здесь искупаются все действующие лица: и злые, и добрые, а это, в свою очередь, служит искуплением для самого искупителя – Парсифаля. Но, несмотря на то, что в этом в

¹⁵ «Вагнер начисто был лишен чувства и смешного, и веселого» -- по словам Петра Вайля («Гений места» -- Москва, «Независимая газета», 2001, с. 158). Противопоставляя Вагнеру Верди, он пишет: «Поэтому «Фальстаф» -- не экзотика, а логическое завершение пути: после полувекового сочинения трагедий: написать комедию в возрасте 80 лет -- это и есть явление мудрости».

¹⁶ На это обратил внимание уже Ницше – см. его эссе «Казус 'Вагнер'».

высшей степени мистическом произведении во множестве нагромождены христианские реалии, не требуется особо глубокого анализа, чтобы понять их лицемерный характер. Недаром Ницше назвал «Парсифаля» «черной мессой»: сам Парсифаль – «нелепая и святотатственная карикатура Иисуса Христа» (Нордау); Кундри – реминисценция-пародия Марии Магдалины (с чертами Иродиады); трапеза рыцарей Грааля – искаженная версия «тайной вечери», в тексте – очень заметны перефразировки известных изречений Евангелия, музыка и сценическое действие в сценах с рыцарями Грааля явным образом ориентируется на церковную литургию. Однако господствующее настроение – гиперэкзальтированная чувственность, так что результат – та же языческо-тевтонская мистерия, что и Тетралогия, однако густо замешанная на псевдохристианской мистике (оттолкнувшей в свое время Поля Клоделя, бывшего до тех пор восторженным вагнерианцем).

*

Необходимо сказать несколько слов о чисто музыкальном воплощении вагнеровской идеологии.

Так же, как *йецер ġара*, являясь антиподом Творца (хоть и сотворенным Им же Самим), лишен истинной творческой силы, Вагнер именно в своем музыкальном новаторстве проявляет свое бесплодие. Его знаменитая система лейтмотивов на самом-то деле чрезвычайно затрудняет восприятие и понимание именно тех произведений, которыми он особенно гордился. От считанных лейтмотивов в его ранних операх он пришел к построению всей музыкальной ткани только из лейтмотивов в «Сумерках богов» (где их уже более сотни). Каждый раз, когда на сцене появляется один из главных персонажей, когда говорят или даже только думают о нем, звучит его лейтмотив: некая, достаточно яркая музыкальная фраза. Но не только людей (и также их чувства) обозначают лейтмотивы: поле закрепленных за лейтмотивами значений чрезвычайно обширно – до неодушевленных предметов (вроде кольца, копья, любовного напитка или меча) и даже абстракций (таких, как Рок в Тетралогии). Ясно, однако, что последовательность из нескольких нот может вызвать ассоциацию, например, с золотом, искуплением или Валгаллой и тем самым объяснить подтекст слышащегося со сцены лишь у посвященного. Чрезвычайно усложненная фактура обращается уже не столько к чувству, сколько к уму, к памяти; оценить «поразительное богатство гармонической и полифонической ткани»¹⁷ способен лишь специалист – для обычного, неискушенного слушателя бесконечное повторение уже известных мотивов быстро приедается и навевает лишь скуку. Но и специалисту необходимость непрерывно следить за обработкой всех лейтмотивов представляется весьма нелегкой задачей. «Богатство это слишком обильно; беспрестанно напрягая ваше внимание, оно, наконец, утомляет его», и в конце концов «музыка перестает быть для вас гармоническим сочетанием звуков, -- она делается каким-то утомляющим гулом. Того ли должно добиваться искусство?»¹⁸.

Второй принцип композиции – так называемая «бесконечная мелодия». Она представляет собой единый поток из все тех же лейтмотивов. Отсутствие тональной опоры, незавершенность каждого отрезка, волны экспрессии, не получающие ясного завершения, держат слушателя в постоянном напряжении, подвергая его нервы и психику зачастую весьма сильному воздействию. Однако отсутствие опор, отмечающих грани музыкальных форм, расплывчатость их структуры, рассеивает внимание слушателя и препятствует наслаждению тем, что представляет собой главное достоинство музыки Вагнера: ее чувственной красотой. Между действующими лицами, партии которых вливаются в «бесконечную мелодию», исчезают характерные различия,

¹⁷ П. И. Чайковский. Байрейтское музыкальное торжество (III).

¹⁸ Там же.

и они «напоминают друг друга, как две капли воды, однообразным пафосом своих музыкальных речей»¹⁹.

Оба эти принципа – порождения все того же мистицизма, столь характерного для Вагнера, потому что в основе их лежит основополагающее у Вагнера представление, будто истинное постижение достигается единственно интуитивно-экстатическим образом. Факт их изобретения и сугубого применения именно в поздних операх – неопровержимое свидетельство все большего и большего иссякания творческой силы в соответствии с закономерностью, указанной выше. Пойдя на поводу у *клипы* и верно ей служа, Вагнер получил от нее сначала замечательный дар творчества, а позже – и баснословный успех. Однако, загубив свою душу, он стал обманывать ее ожидания, и она начала ему мстить. Но, как это чаще всего бывает, грешник думает, что ему

...легче уж вперед шагать,
чем по трясине возвращаться впятъ²⁰ –

то есть раскаяться и попытаться совершить *тиуву* (вернуться к исполнению воли Творца), – ведь для этого пришлось бы пересмотреть свою прожитую жизнь и слишком многое в ней зачеркнуть! Так и Вагнер: чем больше мелел поток его оригинальных мелодий, тем с большим упрямством он настаивал на верности и перспективности своих теорий (изобретенных для того, чтобы «необходимость обернуть добродетелью»).

И вот тут-то мы подходим ко второму значению слова *клипа*: «скорлупа». То есть внешняя оболочка (например, ореха) – несъедобная, сама по себе ценности не имеющая, которую необходимо расколоть, чтобы выяснить, что она под собой скрывает, после чего ее хранить больше незачем и остается только выбросить²¹.

Что содержится под «скорлупой» вагнеровской музыки? Фактически, ответ на этот вопрос уже содержится в выше приведенных рассуждениях о существовании лейтмотивной системы и «бесконечной мелодии» и об идейном содержании вагнеровских опер. Но стоит добавить следующее.

Хотя Вагнер считал себя выдающимся писателем и поэтом-либреттистом, ни один из его сюжетов не взят непосредственно из жизни. Даже в самой «реалистической» из его опер, «Нюрнбергских мастерзингерах», «завязкой служит архинелепый и архиуродливый анекдот»²², во всех же остальных также «мы видим не жизнь, а сновидения и чертовщину» (Нордау), заимствованные из старых и достаточно темных источников, а затем основательно переработанные болезненным вдохновением Вагнера. Бессильный создать действительно живые образы, он вывел на сцену персонажи, искусственность которых заслонил мистическими мотивами: покорностью сверхмировому Року, влиянием проклятий, таинственным долгом реализации пророчеств, неотвратимостью воздействия колдовства... И, кстати, текст опер Вагнера не менее сложен для восприятия, чем музыка, в которую он вплетен. Если только не изображается бешеная любовная страсть (для чего Вагнеру достаточно междометий, частиц и оборванных слов), язык обычно очень тяжелый, с многочисленными архаизмами. По любому поводу начинается философствование – столь же туманное и запутанное, сколь многословно и темно его изложение. Под стать и реализация сюжета: поведение персонажей не соответствует ни закономерностям художественной формы, ни элементарному здравому смыслу...²³

¹⁹ Мнение Э. Ганслика в передаче М. Нордау.

²⁰ Слова Макбета в одноименной трагедии Шекспира.

²¹ См. Тора ор, 61г.

²² В. В. Стасов. По поводу двух музыкальных реформаторов. «Нюрнбергские мастерзингеры».

²³ «Трудно себе представить даже и ребенка старше семи лет, который мог бы заняться этой глупой, нескладной сказкой», -- пишет о «Зигфриде» Л. Толстой (в статье «Что такое искусство?»). Подробнее о нелепостях в разрывывании сюжета Вагнером см. у Нордау.

Короче говоря, как ни чарующе выглядит *клипа* Вагнера на первый взгляд, она содержит в себе лишь гнилое, изъеденное червями ядро, так как «все его произведения черпают свои соки словно из полусгнивших пней» (Нордау).

*

Объясняя культ Вагнера в нацистской Германии, Петр Вайль пишет²⁴: «Нацизм – высшая практическая попытка рационализации бытия, его разумного, упорядоченного, правильного устройства» -- однако на принципах, диаметрально противоположных понятиям рационального, разумного, упорядоченного, правильного, сложившихся в Европе на основе христианского преломления еврейской Торы. «Теоретически, нотами и буквами, такую вселенную построил Вагнер – за полвека до того, как иллюзия приобрела первые жизненные формы в Мюнхене, а еще через два десятилетия рухнула звучно и наглядно». Тем не менее, «непреодолимая привлекательность этой идеи несомненна», и нацизм пытался осуществить ее сначала в масштабах одной страны, а потом – и во всей Европе. «В 1936 году Юнг писал: “Демонстративное подчеркивание таких вещей, как германская раса, германское наследие, кровь и почва, ‘Вагалавейя’, полет валькирий, Иисус как светловолосый и голубоглазый герой, греческая мать святого Павла, дьявол как международный Альберих в облике еврея или масона, северное сияние как свет цивилизации, низшие средиземноморские расы – все это служит необходимой декорацией для разыгрывающейся ныне драмы...” Подсчитаем: половина культурных признаков нацизма у Юнга -- вагнеровские образы».

Известно также, что Гитлер считал себя чуть ли не перевоплощением Рихарда Вагнера. Во всяком случае, кроме прочего, одна яркая общая черта несомненна: явная склонность к некрофилии.

*

Страсти вокруг музыки Вагнера давно улеглись. В наше время его музыкально-драматургические находки, изумлявшие современников, уже не воспринимаются как нечто небывалое. Его методы композиции вошли в общий музыкальный тезаурус и приобрели смысл общеакадемический. Но чрезвычайно показательно, что ни один сколько-нибудь даровитый композитор не пошел по указанному им пути создания музыкальных драм. «В искусстве Вагнер многое гениально предвосхитил, предвидел, предугадал», однако в мире «правят другие законы». Вагнеровский тезис о том, что «звучание мира непрерывно» -- не более, чем «позитивистская мечта». В действительности жизнь, «переводя на оперный язык», состоит скорее из «подчиняющихся некоему Творцу комбинации арий, дуэтов, ансамблей, речитативов, разговорных диалогов, пауз и антрактов (...), чем из ровного повествования, подчиненного четкому сценарию. (...) А Вагнер – грандиозный провал. Точнее – провал, но грандиозный. Этот эпитет – разгадка мощного накала вагнеровского культа»²⁵.

И вот свидетельство этого: хотя горение вагнеровской «музыкой будущего» осталось во все более отдаляющемся от нас прошлом, одно и поныне остается столь же свежо, как полтора столетия назад: вокруг музыки Вагнера продолжает бушевать еврейский мазохизм.

Кажется совершенно непостижимым, почему несмотря на совершенно явный ярый антисемитизм Вагнера он еще при жизни был окружен столькими евреями, преданными ему буквально душой и телом. Директор пражского оперного театра Анджело Нойман,

²⁴ «Гений места», там же.

²⁵ П. Вайль, там же, с.159-160.

дирижер Герман Леви, знаменитый пианист Карл Таузиг, музыкальный критик Генрих Поргес – «старейшина вагнерианцев», молодой пианист-виртуоз Йозеф Рубинштейн... Даже театр в Байрейте возник и продолжал существовать благодаря активному содействию евреев: фабриканта Лезера и банкира Кона. Правда, когда Вагнер желал привлечь к себе нового адепта, он умел стать исключительно обаятельным, но – что крайне важно для понимания его личности – скорее по-женски: используя разнообразные средства обольщения, словно домогаясь любви: «Будь моим!»²⁶. И, как и должен действовать *йецер гара*, самые сильные волны соблазна Вагнер изливал в сторону евреев. Заставить еврея забыть о своей сущности и подчинить свою волю своему ненавистнику – это ли не победа?!

И так же, как для того, чтобы преступить волю Всевышнего, человек должен позволить овладеть собой духу безумия²⁷, для того, чтобы полностью игнорировать непримиримую ненависть Вагнера к евреям как к народу, еврей должен сделать себя слепым и глухим и полностью лишить себя способности мыслить логически. Выдающийся образец этого – Густав Малер, великий исполнитель и интерпретатор музыкальных драм Вагнера – и столь же великий пример самооболванивания. Известно такое его высказывание: «Какое бы мрачное настроение у меня ни было, оно исправляется, стоит мне только вспомнить о Вагнере. Как хорошо уже то, что лучи такого светила, как он, вообще проникли в этот мир!»²⁸. Даже бесспорно отрицательные стороны характера Вагнера Малер оправдывал, объясняя их «свойственной гению поглощенностью собственным творчеством»²⁹.

В Стране Израиля Вагнера прекратили исполнять в 1938 г. после «хрустальной ночи», и veto на его музыку не вызывало возражений до 1981 г., когда назначенный пожизненным руководителем Израильского филармонического оркестра Зубин Мета (не еврей, а индус-парси) объявил, что теперь он будет исполнять Вагнера. Разразился оглушительный скандал, однако дирижер вопреки обструкции, устроенной самим оркестром и при поддержке «свободной от предрассудков» части израильского общества все-таки сумел протащить в концертный зал несколько отрывков из опер запретного композитора. С тех пор попытки во что бы то ни стало заставить евреев слушать Вагнера не прекращаются. В последнее время даже создано «Израильское общество любителей музыки Вагнера».

В действительности же ничего загадочного тут нет. Этот энтузиазм в облинии крайне наглой нетерпимости – явление того же порядка, что непримиримая антиизраильская позиция скрипача Йеѓуди Менухина или палестинский паспорт израильского «пианиста №1» Даниэля Баренбойма. А в сущности – невроз, типичный для евреев, стремящихся «быть как все». Отказавшись от защиты Свыше, не желая быть «у ног Пастуха», но продолжая оставаться в окружении «семидесяти волков»³⁰, такой еврей постоянно испытывает страх. Он ищет защиты у одних антисемитов против других, но в глубине души чувствует, сколь это ненадежно. Поэтому он стремится «переантисемитить» самих антисемитов, и при этом готов лизать кулак, которым его бьют. Столкнувшись с любым напоминанием о еврействе, он непременно проявит свою «жестоковость». Поэтому он, в частности, категорически отказывается увидеть, что идеология нацистов – это калька с идейного содержания Тетралогии, а их практика – попытка его осуществления (не удавшаяся лишь благодаря все той же защите Пастуха). И это –

²⁶ Как очень верно изобразил Ф. Верфель в своем романе «Верди».

²⁷ См. Талмуд Бавли, Сота, За.

²⁸ Густав Малер. Письма. Воспоминания. Москва, «Музыка», 1964, с. 518.

²⁹ Там же, с. 442.

³⁰ См. Эстер-Раба, 10:11; Псикта Рабати, 9: «Сказал Давид [Всевышнему]: Ягненок между семьюдесятью волками – что может он сделать? Израиль между семьюдесятью народами – что могли бы они сделать, если бы Ты не стоял за него каждый час, каждый миг?».

вопреки самому нацизму, всячески подчеркивавшему и рекламировавшему свою связь с Вагнером!

Тем не менее, еврею никогда не удастся стать «таким же, как все»³¹. Мировой закон, согласно которому *йецер* превращается в палача обольщенного им грешника, не подлежит отмене все время, пока наш мир остается в ныне существующем виде. И можно убедиться в этом на конкретных примерах: внезапная смерть Таузига в возрасте 30 лет от очень редкой болезни; самоубийство Йозефа Рубинштейна на могиле Вагнера ради «искупления» своего «иудейства»; прогрессирующий психоз Малера, стремительно приблизивший его смерть; потеря способности играть на скрипке Йеѓуди Менухина; болезненная мания величия Баренбойма. «Мера за меру»³²: кто сознательно отрекся от своей еврейской сущности, тот действительно теряет ее; кто добровольно впустил в себя дух безумия, тот действительно становится безумным.

*

Есть два средства распознавания уловок *йецера* и защиты от него: здравый ум и Тора, предоставляющая критерии для различения правды ото лжи³³. С их помощью нетрудно разобраться в том, что музыка Вагнера – это «яд, который одурманивает мозг» (по словам Ницше), а в своей сущности – «цветок Зла» (в бодлеровском смысле).

³¹ См. Кунтрес «Ума^аян», Маамар 11, гл. 3.

³² См. Талмуд Бавли, Санѓедрин, 90а: таков обычный образ наказания человека Всевышним.

³³ См. Тора ор, 109а.