

самые противоречивые отзывы в печати. Думается, что негативные мнения были порождены новшествами Частной оперы в выборе оперного репертуара и в трактовке отдельных ролей. И здесь важную роль сыграло участие в гастрольных поездках театра великого Ф.И. Шаляпина. Его искусство уже оценили, а единого мнения о театре Мамонтова еще не существовало.

Одно несомненно: Большой зал Санкт-Петербургской Консерватории два года подряд на время Великого Поста становился центром театральной жизни как Петербурга, так и Москвы.

¹ Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. – Л., 1990. – С. 304.

² Юрьев Ю.М. Записки. В 3-х ч. Ч. 3. – Л.–М., 1948. – С. 393.

³ РМГ, 1898, № 5 – 6, ст. 462; Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750 – 1917: Словарь. Ч. 2. – М.: Комп., 2000. – С. 211, 247.

⁴ РМГ, 1898, № 3, ст.285 – 290.

⁵ Там же, ст. 289.

⁶ Там же, ст. 291.

⁷ Юрьев, с. 393.

⁸ РМГ, 1898, № 3, ст. 291.

⁹ Цит. по: Гозенпуд А. Русский оперный театр и Шаляпин. 1890 – 1904. – М., 1974. – С. 180.

¹⁰ РМГ, 1898, № 2.

¹¹ РМГ, 1898, № 3, ст. 292 – 293.

¹² Там же, ст. 292.

¹³ Там же, ст. 294.

¹⁴ Там же, ст. 381.

¹⁵ РМГ, 1899, № 17, ст. 509 – 511.

¹⁶ РМГ, 1899, № 12 от 20 марта, ст. 373 – 375.

¹⁷ РМГ, 1899, № 11 от 13 марта, ст. 352 – 353.

¹⁸ Гозенпуд, с. 211.

Елизавета Матросова

Тайна любви в «Тристане» Вагнера

Музыкальную драму «Тристан и Изольда» многие считают лучшим творением Рихарда Вагнера. Можно соглашаться или спорить с подобным мнением, но, без сомнения, эта опера является самым оригинальным сочинением немецкого композитора. Своеобразие «Тристана» проявляется на различных уровнях художественного текста: в композиции, драматургии, музыкальном языке, в стихотворной технике. Наряду с этим не менее, а может быть даже и более, оригинальное воплощение получает здесь тема любви. Вагнер, следуя характерной тенденции своего творчества, избирает для оперы легендарный сюжет. В центре легенды, вошедшей в артуровский цикл, находится любовь между благороднейшим рыцарем Тристаном и ирландской принцессой Изольдой Прекрасной. Однако вполне стандартный сюжет Вагнер наполняет столь глубоким эмоциональным и философским содержанием, что «Тристан» становится поистине уникальным явлением искусства.

Известно, что в период работы над этой музыкальной драмой (1857 – 1859) Вагнер испытывал романтические чувства к Матильде Везендонк. Сложно в точности сказать, как развивался их роман, но, судя по письмам композитора к своей возлюбленной, он старался увлечь ее собой — благородством и высотой мысли, яркостью эмоций, утонченным и неординарным пониманием музыки, философии, да и всего мира в целом. Вагнер испытывал к Матильде истинное чувство, сильное и возвышенное, которое, однако, несло на себе тоскливый оттенок невозможности — оба они были несвободны. Но, вероятно, композитор и не стремился к реальному соединению со своей возлюбленной. Как настоящий романтик, он наслаждался тем, что было в его душе. Вагнер исследовал *свою* любовь, наслаждался *своей* тоской и внутренним одиночеством и облекал их в музыкальную форму, глядя в бездны *своей* души.

Однако было бы заблуждением утверждать, что «Тристан» вырос только из этой любви. Она стала в некотором роде поводом, благодаря которому проявилось душевное мироздание композитора. Невозможно представить, что для создания такого глубокого, грандиозного, трагически величественного произведения достаточно было одного, пусть и очень сильного чувства к женщине. В «Тристане» воплотилась вся душевная жизнь Вагнера, все впечатления, мысли и эмоции, возникавшие у него прежде. А любовь к Матильде стала тем огнем, который превратил внутренний мир композитора в вулкан с бурлящей лавой тоски, неутоленной жажды, ненасытного стремления к смерти. Это чувство стало для Вагнера тем окном, через которое вырвались наружу все переживания, мысли, желания.

В результате этого сложного душевного процесса Вагнер осознает любовь как феномен, включающий весь мир, феномен, охватывающий весь микрокосмос, который был для романтиков тождественен макрокосмосу. Любовь структурирует мироздание, выявляет его смысл и законы развития. При этом любовь как проекция души — феномен неизмеримо сложный. Внутри нее не существует нравственных противоречий, в ней нет ничего ни отрицательного, ни положительного, но она сама — противоречие между целостностью *Я* и стремлением к растворению в *не Я*, возможное только при их разрушении. Именно такое глубокое осмысление Вагнером этого феномена, приводит к возникновению философской категории *Liebestod*, являющейся центром тристановской чувственно-философской концепции. Эта категория парадоксальным образом соединяет проживаемое и мыслимое, непрерывное развитие любви и статичность смерти, становясь самым точным выражением мистического вечного томления.

Категория *Liebestod* создает интересное противоречие. Концепция Вагнера абсолютно логична: только через смерть *Я* может соединиться с другим *Я*. Но это рациональное построение воспринимается как мистическая, чувствуемая иррациональность, не поддающаяся интеллектуальному анализу. Противоречие возникает благодаря своеобразной инерции мышления и восприятия. Для любого сознания, окруженного законами природы, такая логика неестественна: любовь для него — это жизнь, обновление. Но в «Тристане» все настолько реально и правдоподобно, что каждый ощущает возможность пережить нечто сходное, хотя бы отчасти. Поэтому идея *Liebestod* возникает в ощущениях, как явление иррациональное. Она рождается как откровение, дарованное избранному, как послание мистической сферы, открывающей себя, но так и остающейся непознанной.

Концепция любви, а соответственно, и вся концепция мироздания у Вагнера пессимистична. Но пессимизм этот отнюдь не уныл и мрачен, наоборот, он потрясает величию и возвышенностью, потому что — абсолютен. Тристан и Изольда встретились для смерти, и, посмотрев в глаза друг другу, каждый увидел в них *свою* вечную ночь. Сюжетные перипетии оперы — свадьба с королем Марком, предательство Мелота, замена яда любовным напитком — только обстоятельства, дающие импульс внешним проявлениям внутренне неизменного чувства. Эти внешние проявления таковы, каковы породившие их обстоятельства: иные обстоятельства привели бы к иным проявлениям. Однако в любом случае действие пришло бы к такому же итогу. Изначальная трагическая предопределенность, определяющая роль судьбы, делает вагнеровскую легенду абсолютно пессимистичной. Однако эта, казалось бы, эдипова тяжесть рока отсутствует в «Тристане» благодаря приятию такого предназначения. И, более того, Тристан и Изольда наслаждаются своей избранностью, те стороны жизни становятся мрачными для них, что мешают следовать судьбе. Пессимизм в «Тристане», в общем-то, теряет тот смысл, который ему придается обычно, он становится вечным томлением, сладким предвкушением и желанием конца.

Очевидно, что такие свойства этот странный тристановский пессимизм приобрел в вагнеровской душе. Невозможно, конечно, не учитывать общий настрой романтизма, для которого самоубийство и сумасшествие (как самоубийство личности) сделались темой жизни и творчества и пессимизм стал таким волшебным и желанным. Но именно состояние души Вагнера наделило тристановскую концепцию столь парадоксальным характером. Несомненно, в годы швейцарского изгнания Вагнер находился во власти мрачных мыслей: неудача революции, в идеи которой он так верил, бегство с родины, неуверенность в будущем отнимали его душевные силы. Но, одновременно, потрясающее творческое горение Вагнера смогло преобразовать негативный опыт в уникальное художественное явление, величественное и прекрасное. И, наверное, можно сказать, что этот внутренний процесс запечатлен в «Тристане»: в непрерывном изменении звуковой материи, раскрывающем ее потенциал; в устремленности музыкальной формы к концу; в постоянных неразрешенных тяготениях каждого тона, аккорда, интонации.

Вагнеровская концепция пессимизма, несомненно, связана с философией Шопенгауэра, но их соотношение весьма своеобразно. В «Mein Leben» Вагнер пишет: «В мирной тишине моего дома я познакомился с книгой, изучение которой имело для меня громадное значение. Я говорю о сочинении Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление»... Отныне я в течение многих лет не выпускал этой книги из рук, и уже летом следующего года я проштудировал её в четвёртый раз. Её влияние на меня всё более и более усиливавшееся было настолько велико, что в дальнейшем оно оказало самое решительное воздействие на всё моё мировоззрение»¹. Но идеи Шопенгауэра удивительным образом преобразовались в «Тристане», сделав его столь отличным от них.

Мировая Воля — основная категория шопенгауэровской философии — отсутствует в сочинении Вагнера. Конечно, можно посчитать именно ее тем, что определяет судьбу героев. Однако при рассмотрении «Тристана» в более широком контексте, категория судьбы здесь обнаруживает гораздо более глубокие корни в мифологии, чем в пессимистической философии. Возможно, это происходит потому, что категория Мировой Воли слишком абстрактна и для оперы вообще, и для концепции

Вагнера. Философия композитора никогда не включает в себя подобных абстракций, её категории всегда реальны для человеческой жизни. Соотношение определённого образа мышления и способа его выражения объясняет эту особенность вагнеровского интеллектуального процесса. Усилившееся в зрелый и поздний периоды тяготение к обобщению жизненных процессов делает его произведения масштабными и интеллектуально насыщенными, а образы драм вне сюжетного действия в той или иной степени статичными, без индивидуальных музыкальных характеристик — то есть в некотором отношении абстрактными. Вместе с тем, полному абстрагированию противостоит сама звуковая, «живая» природа музыки. Поэтому, такие сугубо идеалистические категории в основе мира как, например, Мировая Воля, Абсолютная Идея или Логос, невозможны в концепции Вагнера. Его философия более «земная», имеет человеческую природу и проявляется через человеческие отношения.

В «Тристане» Мировую Волю шопенгауэровского мироздания заменяет категория Любви. Здесь Вагнер, с одной стороны, логически продолжает интеллектуальный посыл Шопенгауэра, с другой — преломляет, еще более его романтизируя.

По Шопенгауэру любовь это ничто иное, как физиологическое стремление к продолжению рода, идеализированное человеческим сознанием. Однако такое представление о природе любви в шопенгауэровской системе кажется довольно странным, поскольку любовь, способная в своих крайних проявлениях нарушить все законы, является самым наглядным воплощением Мировой Воли. Размышляя в русле идей Шопенгауэра, но без опоры на его личностный опыт, Вагнер мог прийти к осознанию того, что любовь и есть наиболее чистое проявление Воли в человеческой жизни. Такое свойство рассматриваемой философии обнаружил по отношению к музыкальной драме Вагнера Томас Манн: «Система Шопенгауэра — философия воли, эротическая в своей основе, и, поскольку она такова, «Тристан» весь насыщен, весь пропитан ею»². Вагнер в «Тристане» достраивает шопенгауэровскую концепцию мира, снимая логически-стилевое противоречие между абсолютно метафизической Волей и физиологической трактовкой любви. Абстрактная категория Воли превращается в мощный поток романтического чувства. Можно говорить о своеобразном творческом понимании Вагнером пессимистической концепции Шопенгауэра, полурациональном, полуинтуитивном. Идеи философа, сложно перемешавшиеся с личным душевным опытом, были восприняты и осмыслены композитором как художественные образы. Одновременно эти идеи структурировали душевное пространство Вагнера, обобщив его переживания и представления.

Итак, у Вагнера основной философской категорией становится любовь. Как уже говорилось, эта категория своеобразна: она динамична как сама жизнь и как мир многолика. Композитор старается воссоздать ее во всей полноте — эмоциональной, смысловой, метафизической.

«Тристан», несмотря на свою исключительность, стал также выражением яркой и основополагающей тематической тенденции вагнеровского творчества. Тема любви всегда была в центре размышлений композитора, его художественных интересов. Можно вспомнить «Летучего голландца» и «Кольцо», которые так или иначе строятся на идее искупительной любви, очищающей от греха и преступления; «Парсифаля» и «Тангейзера», в которых плотская любовь терпит поражение от любви духовной; и даже сюжет ненаписанной буддийской драмы «Победители», где неразделенная любовь становится наказанием за любовь отвергнутую. Но, даже в следовании тенденции творчества, «Тристан» принципиально отличается от всего

написанного Вагнером. Во всех сюжетах вагнеровских опер любовь соединяется с другими чувствами, представлениями, философско-метафизическими категориями. Так, например, в «Тангейзере» с любовью тесно переплетаются темы религии и искусства, благодаря чему проявляется истинное предназначение первой. В «Лоэнгрине» возникает конфликт между любовью и недоверием, в «Мейстерзингерах» происходит отречение от любви. Несмотря на всю силу и исключительность, любовь в этих произведениях находится в одном ряду с другими чувствами, а иногда и уступает им, пусть и в силу необходимости. Здесь Вагнер не столько оценивает саму любовь, сколько ее проявления в различных жизненных обстоятельствах, ее развитие под влиянием иных чувств. В «Тристане» же ничего кроме любви не существует. Здесь любовь становится *единственной* категорией, *единственным* объектом художественного исследования. И даже такая оппозиция образу Ночи, принадлежащему к сфере любви, как День, существует внутри этого чувства, являясь априорным поводом для тоски по совершенному миру. Вагнер в «Тристане» ставит любовь в такое исключительное положение, что она становится метакатегорией, иррациональной основой мироздания и единственной его сущностью.

Сознательно или бессознательно композитор постоянно подчеркивает доминанту своей концепции. Так, например, он на непонятно длительное время останавливает действие в сцене появления короля Марка во II акте. Эта на первый взгляд странная остановка находится в том месте, где сюжет мог бы повернуть в другую сторону, оправдав ожидания. Здесь явственно возникают категории долга и чести, столкновение которых с любовью стало бы драматической пружиной в любом другом произведении. Но Вагнер обходит все это стороной, забывает, как пустой звук, не имеющий никакого значения, акцентируя внимание на *единосущности* любви в своей концепции.

Казалось бы, Вагнера можно обвинить в безнравственности тристановского содержания, игнорирующего такие благородные проявления человеческого духа, как честь и долг. Но это бы не имело никакого отношения к сути «Тристана». Любовь в тристановском понимании не может быть ни нравственна, ни безнравственна, она вообще не может быть оценена таким образом. Рассматривая категорию любви не «снаружи», как это было в других его сочинениях, а «изнутри», Вагнер понимает, что она живет по своим собственным законам, никак не связанным ни с нравственностью, ни с моралью, ни с добром или злом. Всю этику композитор оставляет за пределами своего мира. По вагнеровской концепции этика существует для тех, кто живет по ее законам, любовь же сама и есть закон, который можно либо воплощать, либо совсем не знать о нем.

Такой акцент заложен уже в готфридовском романе. «Представив любовь Тристана и Изольды как высший идеал, Готфрид ставит под сомнение общепринятые ценности, в его интерпретации они как бы колеблются, двоятся, становятся двусмысленными. Лучшее у Готфрида — проникновенное и патетическое, даже мистически-экстатическое изображение торжествующей любовной страсти и высшей красоты»³. Вагнер многократно усиливает эти черты сюжетного источника, выстраивая на его основе целую систему мироздания, сущностью которого является идея *Liebestod*.

Метафизическая потусторонняя природа *Liebestod* особенно хорошо ощущается во второй составляющей — смерти. Шопенгауэр в чем-то был прав, говоря

о физиологическом происхождении любви. Для человека любовь — это жизнь, в представления о которой входит, в том числе и продолжение рода. Во всяком случае человеческая любовь стремится к обретению семейного счастья. В «Тристане» любовь принципиально не ведет к продолжению рода, поэтому она заканчивается смертью. Вагнер, конечно, не исключает физиологический аспект любви, который гармонично входит в его понимание этого чувства. Но и здесь не может быть ничего, кроме соединения возлюбленных, кроме любви как таковой. Концепция Вагнера построена только на двух субъектах, и третий не имеет прав на жизнь в ней. Именно поэтому смерть, ограждающая от всего постороннего, становится желанным и логичным итогом. Одновременно, она — смысловой центр вагнеровской концепции, полностью противопоставляющий метафизическую тристановскую любовь любви человеческой. Смерть в «Тристане», вместе с тем, перерастает свое значение уничтожения *Я* для воссоединения с другим *Я*. Она становится смертью того мира, который находится за пределами любви. Последняя сцена музыкальной драмы — сцена смерти Изольды — чистое воплощение метафизической любовной материи, освобожденной от присутствия иного. Более того, Вагнер так строит музыкальную форму оперы, что генеральная кульминация звучит в самом ее конце. Этим он достигает не только постоянного движения во всем сочинении, но и продлевает уже не звучащую музыку в подсознании, которое следует закону «золотого сечения», требующего пропорционального торможения после кульминации. И этот звуковой «след» несет только любовь, свидетельствуя о смерти всего того мира ситуаций, обстоятельств, людей, мыслей, чувств, который жил по своим правилам.

Основной закон, по которому существует категория *Liebestod*, можно обозначить как вечное развитие. Развитие это не имеет никакой иной цели, кроме как в самом себе, оно безначально и бесконечно. Двигаясь по спирали, это тристановское развитие не имеет фаз, остановок. Но само развитие неизменно, динамичные процессы всегда остаются в одной «точке». Это очень заметно в музыкальной форме оперы. Звуковой поток периодически возвращается к исходному материалу, но его изменение не позволяет ткани замкнуться, а наоборот, инициирует продолжение движения. И даже в самом конце произведения, когда форма, казалось бы, должна замкнуться сама собой с последним аккордом, эффект восприятия, продлевающий звучание за границами формы, сохраняет процесс. И это потенциальное звучание становится главным средством непрерывности метафизического развития: реально его не существует, а потому его невозможно прервать.

Тристановская любовь — не только беспрерывное развитие, *дление* процессов — это вечность, понимаемая как застывшее время. Развитие, являющееся законом, не может само развиваться. Каждое его мгновение претендует на полноту, исчерпанность сущности. Подтверждение этому также находится в музыке. Первое музыкальное построение в «Тристане», называемое лейтмотивом Томления или Любви, содержит в себе всю неизмеримо сложную концепцию, окристаллизованное ощущение бесконечной любовной жажды, стремления к недостижимому. Многие фрагменты оперы несут завершённый смысл Любви, но только те, которые не связаны никак с внешними обстоятельствами. Внешний мир отбирает у звуковой материи частички полноты, ускоряя или замедляя движение, пытаясь внедриться в него чуждыми интонациями. Но парадоксальным образом в тристановском мироздании не существует ничего непримиримо чуждого. На музыкальном уровне возможность такого

«обмана» возникает благодаря интонационному родству тематизма, относящегося к внешнему миру, с любовным тематизмом. По смыслу же все чуждое необходимо любви, оно является неизбежным признаком того развития, которое определяется как единственный закон *Liebestod*. И любовь сама создает себе это чуждое: она создает мир для саморазвития, становясь вечностью, которая так же создает время для самоосознания.

Смерть, как и любовь, становится вечной в «Тристане». Она не перестает быть моментом, отделяющим два мира, границей, определяющей ценность всего сущего, но она - неотъемлемая часть любви — постоянно присутствует в действии. В вагнеровской концепции основное свойство любви — бесконечная устремленность к самой себе, вечное неудовлетворенное желание, сущность которого заключена в его продлении. Однако любое желание тяготеет к своей смерти. Оно стремится к цели и, достигая ее, умирает. И чем сильнее это желание, тем больше в нем жажды умереть, и чем ближе оно к своей цели, тем больше в нем смерти. В тристановской концепции цель желания в нем самом, оно постоянно движется, но движение это — к себе. Оно является и импульсом и целью этого движения, а потому вечное тристановское желание не может умереть, оно может только постоянно *умирать* в жажде своей сущности. «Тристан» — вечное умирание, и в этом отношении смерть героев в конце музыкальной драмы становится фактом внешним: разрушаются только их тела, а их души, освобожденные от обязанностей внешнему миру, продолжают томиться, как явленное мироздание — *Liebestod*. «Тристан» подобен последнему выдоху, вобравшему все сущее, жаждущему выдоха, которого никогда не будет. Именно в концепции смерти создается понимание и ощущение вечности. То, что умрет, должно было родиться, но то, что постоянно умирает, также постоянно рождается. И потому нет у любви ни начала, ни конца. Она — та основа мира, благодаря которой все живет, и все умирает, благодаря которой становится возможно рождение, являющееся, одновременно, и смертью.

Наверное, в этом и состоит тайна «Тристана». Вагнер каким-то непостижимым образом смог ощутить вечность — то, что человеку с давних пор было известно в основном как абстракция. И, возможно, впервые в истории культуры художественный образ стал понимаемым через чувство отражением вечности. Для Вагнера как композитора материей вечности становится музыка, которая единственная является бесконечным процессом, прерываемым только в материальном мире, но не в духовном. Без музыки вагнеровская концепция стала бы такой же абстракцией, как и многие философские концепции до него и после. Но живое дыхание музыки, создающей идею любви-смерти дает ощущение того, что Вагнер, как никто другой, приблизился к вечности, что он внезапно воспринял ее сущности, понял характер ее субстанции и воссоздал ее такой, какой она открылась ему — всегда рождающейся и умирающей, всегда томящейся по своему совершенству, идеальной, но жаждущей усилить свою идеальность, недостижимой в своем стремлении и бесконечно прекрасной.

¹Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Т. III. 1912. С. 64 – 65.

²Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 10. М., 1961. С. 145.

³Мелетинский Е. Средневековый роман. М., 1983. С. 148 – 149.