
МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

WORLD AND NATIONAL CULTURE

УДК 130.2

ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ВАГНЕРА

Е. К. СЕЛЬЧЕНОК¹⁾

¹⁾*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 200030, г. Минск, Беларусь*

Рассматривается репрезентация топосов гностицизма как в теоретических мифополитических построениях, так и в операх композитора и мыслителя Р. Вагнера. Поскольку его творчество завершает эпоху романтизма и многое в произведениях Р. Вагнера определяет формирование культурного кода последующей эпохи, выявление гностических оснований и трансформаций мифологических сюжетов в произведениях и в мировоззрении композитора и мыслителя очень значимо для понимания культуры конца XIX – первой половины XX в. Автор статьи последовательно обнаруживает все обозначенные топосы в работе «Вибелунги», операх «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль», а также во взглядах композитора на духовное возрождение нации.

Ключевые слова: гностицизм; гнозис; топос; романтизм; Парсифаль; Зигфрид; Брунгильда; Нибелунги; Фридрих I Барбаросса; франки.

GNOSTIC TOPOSS IN THE OEUVRE OF RICHARD WAGNER

E. K. SELCHENOK^a

^a*Belarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

The article discusses the representation of topos of Gnosticism both in theoretical mythological-political constructions and in the operas of the composer and thinker R. Wagner. Since his oeuvre is the final point in the development of

Образец цитирования:

Сельченко ЕК. Гностические топосы в творчестве Рихарда Вагнера. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1: 19–27.

For citation:

Selchenok EK. Gnostic topos in the oeuvre of Richard Wagner. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:19–27. Russian.

Автор:

Елена Константиновна Сельченко – старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Elena K. Selchenok, senior lecturer at the department of cultural science, faculty of social and cultural communications. maria-magdalena@mail.ru



romanticism and it significantly determines the formation of the cultural code of the subsequent era, the identification of the Gnostic foundations and transformations of mythological plots in the works and worldview of R. Wagner is very important for understanding of the culture of the late 19th and first half of the 20th century. The author sequentially discovers all the aforementioned topos in the work «The Vibelungs» and in the operas «The Ring of the Nibelungs» and «Parsifal».

Keywords: Gnosticism; gnosis; topos; romanticism; Parsifal; Siegfried; Brünnhilde; Nibelungs; Friedrich Barbarossa; Franks.

Введение

Гностицизм перестал существовать как историческое явление еще в эпоху поздней Античности, но комплекс его идей можно выразить в некоторых топосах, универсалиях, которые продолжили свое существование в культурном пространстве: TI – поиск и обретение тайного знания о боге и мире (гнозис); TII – многомирие – иерархическое развертывание сложной системы отдельных эонов, являющихся результатом эманации и характеризуемых убывающим присутствием духа (любая творческая активность как созидание одного из таких миров); TIII – неразрешимый, извечный конфликт как результат напряженной, дуалистически заостряемой нетождественности верхних и нижних ступеней иерархии многомирия; TIV – драматически переживаемый разрыв с божеством с последующей попыткой восстановления связи с ним через одухотворение материального; TV – стратификация человечества сообразно причастности к духу (пневматика, психика, хилика) или способности обрести (осознать) таковую в процессе обретения гнозиса, повторяющая иерархию многомирия, осмысленная и целенаправленная селекция пневматиков; TVI – социальная организация как последовательное проецирование на общину избранных структуры эона, в рамках которого возглавляющий их мироправитель, архонт стремится к синтезу духовной и светской власти; TVII – эсхатологическая мотивация индивидуальной активности: когда все избранные пневматики станут наделенными знанием гностиками и их духи будут приняты плеромой, а материальный мир, лишившись всего духовного, погибнет в огне (подробнее о топосах см. [1]).

Основная часть

Насквозь пронизаны гностической топикой творчество, жизнь и мировоззрение Р. Вагнера, считающиеся апофеозом немецкого романтизма и одновременно переходным этапом к декадансу и модернизму. Р. Вагнера можно назвать адептом романтической веры, преемником И. Фихте, Ф. Шлейермахера, Новалиса – верующим, который видит в религиозном инстинкте самое главное качество человека. Ярче всего гностические топосы выразились в его работе «Вибелунги», операх «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль».

Образ Зигфрида из поэмы «Песнь о Нибелунгах» овладел воображением Р. Вагнера в 1846 г. Параллельно композитор и мыслитель изучал историю Германии и был увлечен образом Фридриха I Барбароссы. Заметим, что и Зигфрид, и Фридрих I Барбаросса – положительные персонажи немецкого фольклора. Разрабатывать образ Зигфрида Р. Вагнер начал в 1848 г., будучи капельмейстером Дрезденской оперы и только завершив оперу «Лоэнгрин». Национально-революционный подъем «весны народов» 1848 г. затронул композитора напрямую: он активно участвовал в Дрезденском восстании 1849 г., бежал после его поражения, был объявлен в розыск и скрывался у Ф. Листа в Веймаре. Таким образом, Р. Вагнер непосредственно наблюдал, как попытка объединения Германии в 1848 г. под знаменами революции провалилась.

В поэме «Песнь о Нибелунгах» Зигфрид – сын франкского короля Зигмунда и королевы Зиглинды из низовьев Рейна – победитель Нибелунгов. Современная наука считает, что название династии **Hnibelunge* (*Hnibulunge*) / *Hniflungar* восходит к имени легендарного общегерманского короля-прародителя (остготское *Sniva*, др.-исл. *Hnefi*, др.-англ. *Hnf*) [2]. Судя по всему, Р. Вагнеру на тот момент важно было обозначить франкскую линию, чтобы установить связь германской нации с реальной исторической траекторией развития Священной Римской империи. Одна из ключевых проблем революции 1848–1849 гг. в Германии заключалась в том, что она в лице общегерманского парламента столкнулась с оппозицией монархов и владетельных князей и в итоге была ими подавлена. Таким образом, тетралогия Р. Вагнера во многом является попыткой художественного исследования отношений нации, империи с императорской, а также королевской (княжеской) властью.

В литературном произведении «Вибелунги» (*Wibelungen*) Р. Вагнер изложил свою философию истории, объясняемой с помощью мифа, где «история немецких императоров неожиданно освящается

в связи с великими средневековыми легендами, легендой о Нибелунгах и о святом Граале» [3, с. 173]. Герои этой эпопеи – монархи из франкского королевского рода Меровингов, отождествленного Р. Вагнером с Нибелунгами [4, с. 7]. Следует отметить, что в западноевропейской мистической традиции существует направление, рассматривающее историю как борьбу потомков Меровингов с узурпаторами позднейших династий. В произведении задействованы те же герои истории рыцарских орденов и ересей Средневековья: тамплиеры, катары и т. п.

«Песнь о Нибелунгах» Р. Вагнер считает «наследственным достоянием франкского племени» [4, с. 9]. Представители этой династии воспринимались как «потомки таинственного Предка, патриарха арийского рода, соединявшего в своем лице королевскую власть с властью религиозной» [4, с. 173] (TVI). Так появляется образ короля-жреца, «происшедшего от богов», в обязанностях которого «объединялись царская и жреческая власть» [4, с. 4–5]. Постепенно один из компонентов власти – религиозный – был утрачен, но круг божественных избранников сохранился, для людей они выступали как «привилегированные существа с челом, отмеченным таинственным знаком, самым рождением своим предназначенные к верховному владычеству» [3, с. 173] (TV). Наступившее впоследствии разделение властей, по мнению Вагнера, следует рассматривать уже как «результат зловердного распада рода» [4, с. 46]. И здесь автор тоже субъективен и неточен. В германской историографии принято говорить о королевской власти как о *Sakralkonigtum* (сакральная королевская власть) и *Heerkdnigtum* (военная королевская власть). Однако именно *Sakralkonigtum* к началу Великого переселения народов пришла упадок, уступив место лидерству военных вождей-риков и предопределив своеобразие религиозно-мистических спекуляций вокруг фигуры императора Священной Римской империи. В современной науке существует точка зрения, что «для ранних “священных царств” бронзового века традиционным было избрание короля-конунга на период 6–7 лет в качестве оплодотворителя гудьи-жрицы. После указанного срока его приносили в жертву для получения хорошего урожая». *Sakralkonigtum* в обозримой германской истории, безусловно, миф. Но этот миф столетиями определял многие особенности духовной жизни Германии [5, с. 178].

Нибелунги якобы считали, что призваны для создания всемирной монархии, и, по мнению Вагнера, в символической форме эта мысль отразилась в мифе о Зигфриде и Нибелунгах. Сокровище Нибелунгов – это сама земля, материальный мир, мир природы, прекрасный, но при этом несущий проклятье. Нибелунги в мифе – духи ночи и смерти, занятые собиранием сокровищ. Зигфрид побеждает дракона и получает неограниченную власть, что и приводит его в итоге к гибели. Все потомки героя пробуждаются силой рока для завоевания клада Нибелунгов и обрекают себя на смерть, как только добывают его. Их мечта – получение верховной власти, установление гегемонии среди народов Европы. В этом мифе – вся германская культура, ее ядро, мечта, порыв и трагедия, отразившиеся в разных периодах объективации абсолютного духа (термин Г. В. Ф. Гегеля).

Р. Вагнер ведет отсчет истории Меровингов – Нибелунгов от Карла Великого и рассматривает его коронацию папой римским (800 г.) как встречу лицом к лицу «законного наследника первоначального царского достоинства по праву крови с первосвященником, хранителем самой древней религиозной власти не в силу наследственного права, но в силу мистической передачи. Жрец и король, соединенные некогда в лице верховного главы арийцев, потом разъединенные... вновь заключали вечный союз». Но далее последовала вражда гвельфов и гибеллинов – *Welfen* и *Wibelungen*. Р. Вагнер считает, что слова *Wibelungen* (Вибелунги) и *Nibelungen* (Нибелунги) тождественны, поскольку буква *W* появилась в результате аллитерации по аналогии с *Welfen*: «Что это имя обозначало не только Гогенштауфенов в Италии, но и их предшественников в Германии, франконских императоров, исторически подтверждается Оттоном Фрейзингенским: распространенная в его время в верхней Германии форма этого имени была “Вибелинги” или “Вибелунги”» [4, с. 16–17].

По оценке Вагнера, если до Карла Великого империя понималась не только как идея, но и как реальность, то позднее она все больше мыслилась именно как идея, поскольку не находила соответствия в реальности: потомки франков не только не правили всей Европой, но не имели власти даже над всей Германией. Империя все больше и больше понимается как духовное могущество, никак не связанное с фактическим обладанием: «Хотя сейчас мы лишены действительной власти над народами и снова ограничены своими пределами, но, если только мы достигнем вновь императорского достоинства, к которому неустанно стремимся, мы тотчас приобретем вместе с тем опять и подобающее нам право на мировое господство, которое мы сумеем использовать лучше, чем незаконные похитители сокровища, которые не умеют им пользоваться» [4, с. 45] (TV, TVI). Незаконные похитители сокровища – это в том числе германские владетельные династии, ставшие препятствием на пути к прогрессу и единству страны.

Идеал правителя в представлении Р. Вагнера – Фридрих I Барбаросса, заслуженно ставший героем немецкого фольклора. Прародителем императора считался сын божий, «которого германцы зовут Зигфридом, а другие народы Иисусом Христом, и который для величайшего блага людей совершил сре-

ди всех геройское дело и ради этого дела претерпел смерть» [4, с. 50]. У Р. Вагнера подвиг Зигфрида уравнивается с жертвой Христа, а сам Зигфрид полностью отождествляется с Христом: «В германском народе сохранился древнейший в мире царственный род, имеющий исконные права на мировое владычество: он происходит непосредственно от сына Божия, который своему собственному роду открылся под именем Зигфрида, остальным же народам земли под именем Христа; он совершил ради спасения и блаженства своего рода и происшедших от него народов земли высочайшее деяние и ради этого деяния претерпел смерть. Ближайшими наследниками его деяния и приобретенного благодаря ему могущества являются “нибелунги”, которым, во имя и ради спасения всех народов, принадлежит мир. Германцы – древнейший народ; их наследственный царь – “Нибелунг”; как стоящий во главе их он имеет права на мировое господство. Поэтому не существует в этом мире никакого права на обладание или пользование чем бы то ни было, которое не исходило бы от этого царя и не освящалось бы исключительно только благодаря его пожалованию и утверждению» [4, с. 50–51] (TV, TVI).

Подобное отождествление персонажа древнегерманской мифологии и Христа мы уже встречали раньше в образе Одина [6]. Не является оно чем-то новым и для немецкого романтизма: например, Ф. Гёльдерлин постоянно отождествляет Христа с языческими богами, в первую очередь с Дионисом. Наследники Зигфрида – нибелунги, рожденные быть государями над всеми народами земли, и их глава – император – законный владыка мира. Всякое обладание должно быть узаконено им, в противном же случае оно считается кражей. Император делегирует власть по вопросу религии папе римскому.

В произведении «Вибелунги», работа над которым велась накануне и во время революции 1848–1849 гг. в Германии, позиция автора двойственна: наследственная аристократия не только гордость Германии, исполнительница ее исторической миссии, гарант будущего единения, но и ее проклятие. В фольклоре геноним «Нибелунги» нередко кочует вместе с кладом, переходя к тем персонажам, которые становятся обладателями сокровищ. В опере «Гибель богов», над которой Р. Вагнер работал вплоть до 1869 г., а ее постановка шла в 1871–1874 гг., Нибелунги – это прежде всего карлик Альберих со своими подданными-гномами и сеющий раздор Хаген. Зигфрид в произведении воплощен в образе Вельзунга, бургундский королевский дом (Гунтера и Гутруну) представляют Гибихунги, в лице Хагена соединенные с Нибелунгами узами родства и претендующие на их клад. За четверть века оценка Р. Вагнером аристократии поменялась от описанной выше до смены династии, отождествляемой в тетралогии с Нибелунгами. Безусловно, решающую роль в этом сыграло объединение страны под скипетром Гогенцоллернов – провозглашение Германской империи в 1871 г. – и знакомство в 1864 г. с Людвигом Баварским и его покровительство. Именно ему композитор обязан прямым субсидированием создания тетралогии о Нибелунгах и собственного театра в Байройте (1871).

Примечательным в работе «Вибелунги» является прямое указание на слияние образов Одина (Вотана) и Христа в древнегерманской культуре, произошедшее не без влияния эллинистических (в том числе гностических) идей: «Верховному божеству германцев Вотану... не пришлось, в сущности, уступить место Христу; он мог просто с ним совершенно отождествиться... Вся верность и преданность германцев своим богам тем легче перешли на Христа, что в нем узнали древнее божество, а так как Христос, как Сын Божий, был отцом (по крайней мере, духовным) всех людей, то это вполне согласовывалось с народными представлениями франкского племени о своем праотце и, следовательно, еще более возвышало и оправдывало притязания франков, считавших себя самым старшим из племен и полагавших, что от них произошли все остальные народы» [4, с. 47–48]. Не менее характерно возведение избранного рода правителей к генеалогии Христа, имеющее целью подтверждение избранности, присутствия частички высшего мира в роде фактом кровного родства (TV).

Фридрих I Барбаросса у Р. Вагнера разработал идеальный план восстановления империи и отправился на Восток в поисках Грааля. Так «идеальная и реальная империя Карла Великого совершенно спиритуализируется с Барбароссой. Клад Нибелунгов стал чашей святого Грааля» [3]. Стоит отметить, что Р. Вагнер не выдумал эту идею, а нашел ее у философа и археолога К. В. Гёттлинга (*Nibel. u. Gibel.*). Согласно последнему героический идеал у германцев проходит через три фазы: сначала герои представляются действующими с помощью старых языческих богов, потом они действуют независимо, и наконец наступает эпоха христианского рыцарства. Две первые фазы этого развития проявились в легенде о кладе Нибелунгов, третья – в легенде о Граале: «Сокровище Нибелунгов все более теряло свою реальную ценность, которая уступала место более духовному содержанию. Духовное выявление сокровища в Граале совершалось в германском сознании, и Грааль, по крайней мере в толковании, приданном ему немецкими поэтами, должен считаться идеальной заменой и продолжением сокровища Нибелунгов», – пишет Р. Вагнер [4, с. 57–58]. Как мы помним, хранитель Грааля был одновременно и священником, и королем (TVI).

Фридрих I Барбаросса исчезает после того, как в нетерпении на коне бросается в реку. Но упоминание о кладе сохранилось в легендах, которые гласят, что в Киффгейзере сидит старый Фридрих I Бар-

баросса среди сокровищ Нибелунгов. Выбор композитором-романтиком «народного» императора в качестве исторического идеала в 1848 г. далеко не случаен. С Фридрихом I Гогенштауфеном (1122–1190), который был императором Священной Римской империи с 1155 г., действительно связан огромный пласт немецких легенд. Когда спящий внутри горы Кифхойзер в Тюрингии император просыпается от векового сна, он, как Один, посылает двух воронов посмотреть, не прошла ли смута в империи. Накануне прихода Антихриста смута закончится, борода Фридриха трижды обовьется вокруг стола, после чего Барбаросса восстанет и примется возвращать империи былое величие, начав с репрессий против аристократии: идущий впереди Фридриха крестьянин будет рубить князей и прелатов, ставящих себя выше народа. Восстановление величия Священной Римской империи завершится отвоеванием Гроба Господня в Иерусалиме, после чего Барбаросса повесит свой меч на неожиданно расцветшую евангельскую смоковницу, вручит перчатку Богу, сразится с Антихристом и погибнет. На образ Фридриха I Барбароссы, дважды участвовавшего в крестовых походах, но гораздо чаще совершавшего походы в Италию, в фольклоре наложились черты его внука Фридриха II Штауфена (1194–1250), многократно отлученного от церкви кумира гибеллинов, вернувшего крестоносцам Иерусалим, Назарет и Вифлеем. Не секрет, что фольклорный образ Барбароссы – во многом результат усилий романтиков, в том числе братьев Гримм, и Р. Вагнер придерживался этой традиции. Как видим, и в фольклоре вопрос о сакральности императорской власти (TVI) тесно связан с эсхатологическими мотивами (TVII), которые трактуются довольно пессимистично.

Так клад Нибелунгов получает гностическое наполнение. Клад – гнозис, истинное знание устройства мира, дающее власть над ним. Две траектории развития немецкой культуры, достигшие апогея в романтизме (первая – на духовный поиск, самоуглубление и самопознание, вторая – на утверждение распавшейся связи времен, исторической преемственности и мессианской субъектности), таким образом, соединяются в образах клада Нибелунгов и Грааля.

Р. Вагнер отказался от изложения истории Фридриха I Барбароссы в литературной форме в пользу музыкальной драмы о Зигфриде – оперы «Кольцо нибелунга». Очевидно, что в сознании композитора это произведение соединяется с более поздней оперой «Парсифаль», и в контексте трактата «Вибелунги» эта связь становится понятной. По мнению А. Лиштанберже, с 1848 г. миф о Нибелунгах Р. Вагнер понимает как первый акт божественной комедии, развязкой которой является легенда о Граале.

В эскизе оперы «Кольцо нибелунга» Зигфрид – сотериологический персонаж. После его смерти Брунхильда провозглашает, что рабство Нибелунгов закончено.

В наброске оперы 1848 г. царство светлых богов утверждалось навсегда самоотверженным подвигом Зигфрида и для искупленного мира начинался золотой век. Окончательная редакция произведения, напротив, завершается частью «Сумерки богов», где Вотан умирает, а боги Вальхаллы с концом своего царствования погружаются в небытие, оставляя свободное поле победоносному человечеству. Если обратиться к гностическому мифу, то боги выступают в роли архонтов, победа над ними приводит к торжеству пневматиков – победоносного человечества.

Тем не менее замысел оперы «Кольцо нибелунга» глубже и шире романтической саги об освобождении. Конфликт между духовным и материальным, воплощенным в грезы о богатстве, всевластии, бессмертии («Золото Рейна», 1851–1853 гг., TIII), бунт против миропорядка и отказ от мистического всеединства («Валькирия», 1852–1856 гг., TIV), попытка восстановить это всеединство избранным героем, на практике окончательно ломающая основы миропорядка («Зигфрид», 1852–1857 гг., TIV–TV), завершаются эсхатологической оперой «Гибель богов» (1852–1869 гг., TVII). В последнем произведении наряду с гностическими очень ярко проступают древнегерманские языческие мотивы. Конец мира (*Gotterdammerung* – гибель богов, калька с др.-сканд. *Ragnarok, Ragnarokkr*, где *ragna* – родительный падеж от *regin* – владыки, *rok* – рок, судьба) в древнегерманской мифологии, в отличие от христианства, носит характер циклически повторяющегося события.

Рагнарек – трагические сумерки, уход со сцены истории, чтобы вернуться в новом облики. В опере «Гибель богов» фигурируют в основном не боги, а люди, пусть и являющиеся потомками богов. Герои произведения уничтожают друг друга и Вальхаллу лицемерием, обманом, предательством, нарушением клятв и т. п. Если рассмотреть историю Германии и Европы в XX в. как реализацию этого сценария, становится очевидным изначально заложенный Р. Вагнером в опере «Гибель богов» пророческий и уже отнюдь не романтический пессимизм: эмансипированный и вооруженный научным знанием сверхчеловек, придя на смену наделенным тайным знанием богам (архонтам, князьям, наследственной аристократии), в борьбе за золотое кольцо всевластия не только повторяет их трагический путь, но и оказывается способным на такие чудовищные деяния, которые были немислимы в традиционном обществе и традиционной системе ценностей.

Характерно, что Р. Вагнер в опере «Кольцо нибелунга» детально раскрывает именно те сюжеты древнегерманской мифологии, которые имели гностическое звучание изначально или получили его под влиянием

христианства: искупительная жертва Вотана под сенью Иггдрасиля как цена тайного знания, гнозис как миропорядок, начертанный на древке копья, пророчество Эрды как голос Софии – мудрости мира и пр.

В опере «Валькирия» описывается дерево Иггдрасиль. Под ним журчал источник мудрости, за право пить из которого Вотан отдал в залог свой глаз. Из священной ветви Иггдрасиля Вотан сделал себе копье, дающее ему власть, на древке его вырезаны руны верности, которыми скрепляются божественные договоры. Силою этого копья Вотан владеет миром: он приобретает знание, которым с этих пор будет руководствоваться в жизни. Именно с помощью знания (гнозиса) он получает власть, поскольку единственный глаз, оставшийся у Вотана, есть именно знание, которое заменит ему инстинкт. А инстинкт – это глаз, который Вотан отдал в залог, чтобы напиться из источника мудрости. Таким образом, Вотан отдает свою животную часть, оставляя себе разумную (жертвует природным ради духовного). С момента возникновения желания знать он уже не живет как инстинктивное существо, а старается проникнуть в будущее (ТI). Образ Софии, души мира, у Р. Вагнера раскрывается в образе Эрды – «древнего духа негибнущей вселенной», «изначальной мудрости мира» (*derewigen Welt Ur-Vala, Urweltweise*), которая спит, покрытая инеем на глубине вечной бездны. Ее сон – мечтанье, ее мечтанье – мысль, ее мысль – область знания [3, с. 414]. Мир основан на ее вечной мысли. Скрытая от всех, кто подчиняется инстинкту, она открывается только Вотану, который пожелал знать. Знание лишает его покоя в мире, блаженства.

Если применить гностический миф к вагнеровскому сюжету, то Вотан – истинный Бог, а Альберих (хранитель клада, царь мира) – демиург, т. е. злое божество, которое хочет уничтожить Вальхаллу и миропорядок. В древнегерманской мифологии Один с помощью валькирий отбирает для Рагнарека лучших воинов – эйнхериев. У Р. Вагнера Вотан выбирает Зигфрида, фактически своего потомка (из рода Вельзунгов).

Так человек оказывается непосредственным и ключевым участником божественной сотериологической драмы (TVII). Валькирия Брунгильда, не послушавшаяся отца Вотана, у Р. Вагнера соответствует возгордившейся Софии из валентинианского мифа, нарушившей строй плеромы и наказанной за это: «Ты была только волей моей, против нее ты захотела идти... Ты исключена из сонма богов, отнята от вечного ствола...» [3, с. 279–280]. Подобно тому как София, отпадая от Единого, превращается в Ахамет, валькирия Брунгильда становится смертной девой.

Тем не менее Брунгильда (как и София) – лишь часть самого Вотана, сопротивление божеству внутри самого божества: «И вот когда Вотан снимает поцелуем божество с Брунгильды... то в действительности он кладет в могилу свою собственную душу, свое собственное желание жизни» [3, с. 279–280]. Спящая Брунгильда – образ души человека, находящейся в забвении.

В сюжете происходит судьбоносная подмена, которая позже проявится у Ф. Ницше и определит трансформацию германского гнозиса в социальное творчество в результате низведения истинного царства с запредельных миров на землю. После битвы с Зигфридом копье Вотана разломано. Знание больше не правит миром. Главным действующим лицом становится Человек, и будущее Вселенной оказывается в его руках, в чем проявляется гностическая завышенная антропология (TV). Именно Человек силится исправить ошибку богов и сделать возможным царство любви на земле. Действие переносится на землю.

Зигфрид имеет общие черты с Парсифалем из эпоса В. фон Эшенбаха: он наивный, естественный, не знающий о своем происхождении и предназначении. Парсифаль должен стать хранителем Грааля, Зигфрид – клада Нибелунгов. Оба призваны к своей миссии от рождения, но не знают о ней. Христианский сюжет переворачивается: не бог принимает на себя грехи человечества и умирает, а человек (Зигфрид) принимает на себя грех богов, чтобы спасти мир. Как и Христос при распятии, как и Один при инициации, он гибнет от копья, направленного в спину: Брунгильда открыла Гибихунгам уязвимое место героя.

В духе антропологических воззрений своего времени Р. Вагнер считает, что человечество состоит из неравных рас (TV) и более высокие могут господствовать над низшими. Смешение рас – причина вырождения человека. На немцев композитор смотрит как на эталонных представителей арийской расы (пневматика), вслед за Ф. Гёльдерлином и Новалисом полагая, что европейская цивилизация германская и христианская. Характерно, что с аналогичными расистскими взглядами А. Гобино, автора модного тогда произведения «Опыт о неравенстве человеческих рас» (1835–1849), композитор познакомился лишь тогда, когда его собственные воззрения на эту проблему уже сформировались.

С этим связан и дебют Р. Вагнера в жанре антисемитского памфлета: его статья «Еврейство в музыке» под псевдонимом Вольнодумец была опубликована в журнале *Neue Zeitschrift für Musik* в 1850 г. Еврей у Р. Вагнера – «воплощенный торжествующий демон человеческого вырождения», в то время как ариец – идеалист-пневматик: «Ариец чистой расы в силу своих могущественнейших инстинктов стремится к победоносной борьбе с падением, к отречению от эгоистической воли» [3, с. 390]. По Ваг-

неру, у евреев сам расовый инстинкт противится обновлению, отречению и возрождению. Чтобы стать «человеком», «еврей должен уничтожить в себе “еврея”»; другими словами – нужно, чтобы он смог победить в себе главный инстинкт своей расы. <...> Становитесь же, не стесняясь, – скажем мы евреям, – на правильный путь, так как самоуничтожение спасет вас!», – пишет Р. Вагнер [7, с. 27]. Генезис вагнеровского антисемитизма через гегельянство с его юдофобией и аналогичные взгляды М. Лютера, безусловно, восходит к раннему христианству, полемизировавшему с иудаизмом, и гностицизму, видевшему в боге Ветхого Завета лишь злого демиурга. В 1844 г. вышла в свет статья К. Маркса «К еврейскому вопросу». Как и Р. Вагнер, он требует от евреев отказа от своей национальной принадлежности, однако и в этом случае эмансипация им не будет гарантирована. Доводы авторов обоих антисемитских памфлетов совершенно схожи, только Р. Вагнер выступает с позиций правого гегельянства, К. Маркс – левого. На наш взгляд, можно говорить о гностических элементах в немецком антисемитизме, однако вагнеровская статья при ее сравнении с аналогичным текстом К. Маркса скорее повторяет стандартную для антисемитского памфлета той эпохи аргументацию, чем что-то добавляет к нашему пониманию философии Р. Вагнера и роли гностических элементов в ней.

Р. Вагнер считал, что основанием всякой истинной религии является явное сознание, что мир плох, и стремление освободить себя от уз, приковывающих нас к этому развращенному миру. Композитор противопоставляет философскую (предназначена для избранных) и религиозную (предназначена для всех остальных) истины, истинное христианство (изначальное) и догматическую религию, ставшую впоследствии собранием пустых догматов, в которых уже нет божественной искры. Враг истинной религии – еврейский дух. Р. Вагнер, по аналогии с Маркионом, разделяет Бога любви и жалости (в изначальном христианстве) и бога Ветхого Завета.

Как отмечает А. Лиштанберже, основы вагнеровской «религии» остаются неизменными. Это «внутренняя убежденность в том, что настоящая действительность плоха, вера в иной мир, страстное убеждение, что человек должен посвятить всего себя осуществлению идеала, победоносная уверенность в том, что он кончит успехом в этой работе возрождения» [3]. Но представление Р. Вагнера о потустороннем мире изменялось от небесного царства через общество будущего и шопенгауэровскую нирвану до пришествия возрожденного человечества (царства пневматиков). По мере эволюции взглядов композитора утешения и спасения стали достойны не только избранные. Критикуя все существующие христианские конфессии, по убеждениям Р. Вагнер оставался христианином, и его вера соотносима именно с христианством первых веков нашей эры, включающим гностицизм. И в своих представлениях о мире, о человеке и человечестве, о «завистливом боге евреев» [7], и в своих религиозно-философских мифологических построениях Р. Вагнер, на наш взгляд, вполне проявил себя как гностик, хотя таким непосредственно не являлся.

Для Р. Вагнера искусство является не меньшей избавительной силой, чем религиозное чувство. «Артист покажет нам в своих произведениях идеальное осуществление того состояния высшей свободы, к которому должно стремиться человечество... поэт воспроизводит перед нашими глазами утешительное изображение наших будущих побед, лучезарное видение возрожденного человечества» [3, с. 417–418]. Искусство едино с религией. Музыка, как чистое искусство, отделилась от деградировавшей религии, чтобы сохранить в себе божественный импульс. Художник принимает наследие священника. Язык искусства – божественный язык. Звуки музыки «находят себе доступ в самую глубь нашего существа, доносят до наших раздавленных сердец отдаленное эхо того царства мира и славы, куда зовет нас наш божественный Спаситель» [3, с. 422].

Музыкальную драму «Парсифаль» можно считать художественным выражением учения о возрождении. Образ Парсифаля вызревал в сознании композитора на протяжении долгого времени, как Фауст у И. В. фон Гёте (по сути, это и есть более созвучная мировоззрению Р. Вагнера версия Фауста). Уже в опере «Лоэнгрин», написанной в год задумки оперы «Кольцо нибелунга», Р. Вагнер связал поэтическую легенду о рыцаре Лебеде с легендой о Граале. В опере «Тристан и Изольда» композитор собирался привести Парсифаля-пилигрима к ложу смертельно раненного героя. Эта драма по духу и содержанию соотносится со статьей Р. Вагнера «Искусство и религия» и является непосредственным выражением его философских и религиозных идей. Как мы уже определили, композитор трактует Грааль как спиритуализированный клад Нибелунгов. В основу либретто оперы Р. Вагнера легла эпическая поэма «Парсифаль» В. фон Эшенбаха. Фигура Парсифаля в трактовке Р. Вагнера «представляет неоспоримую аналогию с действующим лицом Богочеловека. Это сходство становится особенно поразительным, если принять во внимание то, что Р. Вагнер в плане своей драмы выводит на сцене кающуюся грешницу Марию Магдалину, которая рядом с Иисусом Христом играет роль, аналогичную той, которую играет Кундри по отношению к Парсифалю» [3, с. 425].

Как и в опере «Кольцо нибелунга», в «Парсифале» проявляется дуалистическая установка. «Кольцо нибелунга» показывает столкновение Света и Тьмы, противостояние между богами Вальхаллы и гномами

жестокого Альбериха, а в «Парсифале» показана решительная борьба между Добром и Злом, между царством Грааля и проклятым замком волшебника Клингзора (ТШ).

Грааль наделяет своих посланцев божественной силой. Члены братства неподвластны смерти: как гностическое открывает посвященному пути выхода из плена этого мира, так не может умереть тот, кто узрел божественную чашу. Если учесть, что речь идет о членах рыцарского ордена, то это созвучно бессмертию воинов Одина, попадающих в Вальхалле в его дружину – в сонм бессмертных.

Доступ в замок Грааля имеют только чистые сердцем, целомудренные. Клингзор захотел искупить свои грехи, вступить в рыцарский орден и получить доступ в замок, т. е. получить сакральное знание и доступ в общество избранных (ТI, ТV). Не в силах очиститься изнутри, он оскотил себя физически, но так и не добился желаемого, потому что сердце его было нечисто. Все свое могущество он направляет на то, чтобы отомстить отвергнувшим его избранникам бога.

Кундри в драме предстает как символ вечно женственного, и сам Р. Вагнер стремится подчеркнуть это. Она, по его словам, «без имени первобытная искусительница, Роза ада. <...> Отчаянное стремление к искуплению соединяется у нее с преступным желанием» [3, с. 431]. В ней воплощается тот самый образ раздвоенной души мира, впавшей в забвение и забывшей о высоком предназначении (ТIV). Такой же павшей в мир божественной мыслью, оскверненной миром, представлял свою спутницу Симон Маг. С той же двойственностью воплощен образ Софии в трагедии «Фауст» И. В. фон Гёте. В образе Кундри нашли отражение и легенда об Агасфере, и образ Шхины. Кундри оказывается женской версией Фауста – только гонится она не за образом Елены, а за образом Иисуса, Желанного, который чудится ей в земных страстях и ускользает от нее. Страсть, пылающая в ее сердце, отдает ее под власть Клингзора, что реализуется через сон, в который он погружает Кундри (мотив забвения в гностицизме). Она заблуждается и губит других.

В опере «Парсифаль» также фигурирует священное копьё, но это уже не копьё Вотана с рунами (древнегерманская версия гнозиса), а копьё Лоэнгринга. У Вагнера эти предметы в обоих сюжетах священные и тем самым тождественны.

Сравнивая образы Зигфрида и Парсифаля, А. Лиштанберже убедительно доказывает очень сильное сходство персонажей. Тем ярче на фоне сходства проявляется специфика Парсифаля: он в более высокой степени обладает даром интуиции. Не дела (как у Зигфрида) ведут Парсифаля, по мнению Р. Вагнера, к возрождению человечества, но «те последовательные интуиции, через которые он постепенно поднимается до высшей мудрости» [3, с. 438] (гнозис). Р. Вагнер пытается обратить внимание на видения и внутренние откровения, которые и делают Парсифаля искупителем. Действие знания-откровения показывает превращение замка Клингзора в пустыню после неудачной попытки Кундри соблазнить Парсифаля. Иллюзия исчезает, и появляется возможность видеть истинную суть вещей: на самом деле мир пуст и мрачен.

Парсифаль – чудесный младенец, о котором Клингзору дается пророчество, как Ироду о Христе. Как и Христос, Парсифаль преодолевает искушения Клингзора и побеждает его. В третьем акте оперы «Парсифаль» Р. Вагнер описывает восхождение героя к свету. Он исцеляет Амфортаса и становится хранителем Грааля. Святость восстановлена, реликвия в достойных руках (ТV).

Заключение

Мы позволим себе согласиться с мнением П. Козловски, что «романтический философско-религиозный эпос пытается создать универсальный синтез, в котором было бы возможно тотальное изображение мировой истории» [8, с. 52]. Поскольку романтический эпос претендует на то, чтобы быть философским эпосом человечества и его истории, «тотальным эпосом», он «обнаруживает большую близость гностицизму, который тоже претендовал на то, чтобы быть теорией всецелой действительности, представленной в форме повествования» [8, с. 52], что ярко видно на примере творчества Р. Вагнера.

Библиографические ссылки

1. Сельченко ЕК. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Международной научно-практической конференции; 18–19 октября 2018 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2018. с. 474–484.
2. Ганина НА. *Нибелунги* [Интернет; процитировано 20 ноября 2019]. Доступно по: <http://w.histfr.ru/articles/article/show/nibelungi>.
3. Лиштанберже А. *Рихард Вагнер как поэт и мыслитель*. Москва: Алгоритм; 1997. 367 с.
4. Вагнер Р. *Вибелунги*. Москва: Мусажет; 1913. 79 с.

5. Nordgren I. *The well spring of the Goths. About the Gothic people in the Nordic countries and on the continent*. New-York: Universe; 2004. 665 p.
6. Сельченко ЕК. Влияние эллинистического гнозиса на древнегерманскую мифологию (пути рецепции). *Вестник Полоцкого государственного университета*. Серия Е. Педагогические науки. 2017;15:142–147.
7. Вагнер Р. *Еврейство в музыке*. Москва: Русская правда; 2009. 32 с.
8. Козловски П. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме. *Вопросы философии*. 2000;4:37–52.

References

1. Selchenok EK. [Transformation of Gnostic ideas in European culture]. In: Vorob'eva OA, editor. *Aktualnyie problemy gumanitarnogo obrazovaniya: materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 18–19 oktyabrya 2018 g.; Minsk, Belarus'* [Current problems of humanitarian education: materials of 5th International scientific-practice conference; 2018 October 18–19; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2018. p. 474–484. Russian.
2. Ganina NA. Nibelungi [Internet; cited 2019 November 20]. Available from: <http://w.histrf.ru/articles/article/show/nibelungi>. Russian.
3. Lishtanberzhe A. *Rihard Vagner kak poet i myslitel'* [Richard Wagner as a thinker and poet]. Moscow: Algoritm; 1997. 367 p. Russian.
4. Vagner R. *Vibelungi* [Vibelungi]. Moscow: Musaget; 1913. 79 p. Russian.
5. Nordgren I. *The well spring of the Goths. About the Gothic people in the Nordic countries and on the continent*. New-York: Universe; 2004. 665 p.
6. Selchenok EK. [The influence of Hellenistic gnosis in ancient Germanic mythology (the way the reception)]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki*. 2017;15:142–147. Russian.
7. Vagner R. *Evreystvo v muzyke* [Jewishness in music]. Moscow: Russkaya pravda; 2009. 32 p. Russian.
8. Kozlovski P. [Philosophical epics. On the universal syntheses of metaphysics, poetry, and mythology in Hegelianism, Gnosticism, and Romanticism]. *Voprosy filosofii*. 2000;4:37–52. Russian.

Статья поступила в редколлегию 29.11.2019.
Received by editorial board 29.11.2019.