

## К проблеме «Блок и Вагнер»

МАРИЯ ДЬЕНДЬЁШИ

GYÖNGYÖSI Mária, ELTE BTK Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

**Abstract:** Both Blok and Wagner are artists of the “crisis”, and their aesthetics coincide in many points (Gesamtkunstwerk, Künstlermensch). In their arts neomythologism is realized in a myth concentrated in a symbol on the one hand, or in a music-drama swollen into a tetralogy on the other. The Wagnerian “Leitmotif” plays an important composing role in the analyzed Blok-poems. Through a considerable part of the Blok-cycle the thematically also very musical “Harps and Violins” marches the duality of attraction of passion and suppression of passion, and in the end it is dissolved in the indelible memory of first love. Here, too, like in the drama “The Song of the Fate” the main role is played by the violins that symbolize passion. Considering Wagner-reminders the essay emphasizes on the drama mentioned above and the poem “Retribution”. Both go back to the figure of Siegfried, who is a symbolically important hero to Blok. Retribution is the idea that connects Wagner and Ibsen — but Ibsen is also remarkable for the harp-motive (“The Master Builder”). The Wagnerian dragon from Nietzsche’s Zarathustra appears in Blok’s poem, too, and the idea common to all four authors: the motives of the child and of the new beginning is also apparent. The metaphysical music concept of Schopenhauer and Nietzsche is the key to the theoretical writings of the two analyzed authors. According to Wagner divine music that expresses the essence of phenomena combined with drama is able to come to life. It is new in Blok’s music concept that the life-changing, irresistible force of nature is also called “music” by him.

Восторженное отношение Блока к музыке Вагнера, роднящее его с любимым им Ап. Григорьевым (Егоров 1960: 208), наличие вагнеровских реминисценций в его творчестве, использование Блоком вагнеровской формулы «человек-артист» (высшая способность человека) — общеизвестны. Мы имеем немало высказываний Блока о Вагнере в его статьях, дневниках, записных книжках и письмах. Они касаются и *композиций*, и *теоретических работ* (в первую очередь о театре) кумира русской интеллигенции рубежа XX в. Влияние Вагнера-композитора выходит за рамки чисто музыкальной проблематики. Пользуясь словами М. Малкиель,

не одному поколению русских художников (...) Вагнер послужил путеводной звездой в лабиринтах собственного творчества и в поисках новых путей в искусстве, став незаменимым ориентиром в *самопознании* и в *критическом осмыслении* культурно-художественных процессов современности (Малкиель 1997: 70, курсив мой. — М.Д.).

Вагнера и Ницше младшие символисты считали своими предшественниками, предтечами новой синтетической эпохи культуры (Иванов 1974: 89). Блок прибегает к символике *Кольца Нибелунга* в своих статьях о Вл. Соловьеве, о столь ценимом им Ибсене, в статье 1910 г.

О современном состоянии русского символизма (Максимов 1975: 332, Szilard 1984: 685), в рецензии на стихотворения Верхарна (мотив ковки лезвия). На творчество Вагнера опирается Вяч. Иванов в своей теории о мифе и о литургическом характере основанного на мифе искусства (критикуя Вагнера, однако, за неполноту осуществленного им синтеза искусств и за преобладание личностного вместо хорового начала в его музыкальных драмах, 1974: 84 и 98).

Русская история *Кольца Нибелунга* (пожалуй самого любимого символистами творения Вагнера) включает и примечательные *бытовые* аспекты. Приведу два примера:

1) Андрей Белый вспоминает духовную атмосферу одного своего шахматовского посещения 1904 г. так:

Увы, А. А. в этом уже тогда провидел некоторую взвинченность, театральность и душевный „байрет“ (= Байреит. — М. Д.), столь отталкивающий Ницше от Вагнера. Дело в том, что на Шахматово мы [здесь конкретно А. Б. и А. Петровский. — М. Д.] смотрели как на своего рода будущий „Байрет“ Блока-Вагнера, а „Вагнер-Блок“ Вагнером себя не чувствовал, а чувствовал себя Ницше (Белый 1980: 288, ср. также 205).

2) Имя Вагнера появляется у Белого также в связи с Э. Метнером, «немцем с испанской кровью», который ввел «в жизненный быт символы *Кольца нибелунгов*» и чувствовал себя «убиваемым Вельзунгом». Белый передает первое свое впечатление о Метнере следующим образом: «не то художник, не то франтоватого вида брюзга, не то рыцарь, не то вор, — викинг-волк, Вельзунг» (Белый 1990: 88–91). Он же дал Метнеру псевдоним Вольфинг (там же, 94). Хотелось бы привести и венгерский пример из 1890 гг., времени премьер вагнеровских опер в Будапеште. Один из ведущих деятелей венгерской музыкальной жизни этой эпохи, Ödön von Mihalovich цитирует в своем письме тоже Вельзунга-Зигмунда, иллюстрируя свое душевное состояние из-за затруднений вокруг премьеры своей оперы *Toldi szerelme* (Любовь Тольди) — правда, адресат этих писем не кто иной как Матильда Везендонк (Pechotsch-Feichtinger 1999: 257, 260 и др.)!

Увлечение русской публики музыкой Вагнера, герои которой к рубежу станут символами в интеллигентской коммуникации и позже в символистских дискуссиях, начинается в 60-е годы XIX в. Композитора-дирижера приглашают в Санкт-Петербург в 1863 г. — он дает 6 концертов с симфониями Бетховена и собственными композициями (увертюра *Фауст*, фрагменты музыкальных драм). В 1868 г. состоится премьера *Лоэнгрин*, который стал «самой репертуарной оперой Вагнера» (Малкиель 1997: 68. Я здесь опираюсь на эту статью.). Настоящим событием стала постановка *Тангейзера* в 1874 г. (хореография сцены Грота Венеры — Петипа). С *Кольцом Нибелунга* Санкт-Петербург познакомился в 1889 г. в исполнении немецкой труппы, о чем Чайковский, в 1876 г. иронически описывавший в Байройте появление «бодрого маленького старичка» — Вагнера (Климовицкий 1998: 281), сообщает: «Должен признаться, что редко я бывал в таком восторге, как сегодня». Римский-Корсаков писал:

Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход (цитирует Малкиель 1997: 70).

Нужно добавить, однако, что «вагнерианство не вошло глубоко в русскую музыкальную культуру» (Рицци 1993: 133). О своем «бешеном (или буйном) периоде увлечения Вагнером» вспоминает тогда же А. Бенуа, выполнивший впоследствии сценографию *Гибели богов*.

В 1898 г. состоялась премьера *Нюрнбергских мейстерзингеров, Тристана и Изольды, Летучего голландца*. В конце первого — начале второго десятилетия XX в. на 3-х петербургских сценах даются спектакли 9-и опер и музыкальных драм (к терминологии ср. Dahlhaus 1990: 57) Вагнера (об абонементе Блоков и посещении тетралогии упоминают Блок и М. Бекетова, ср. Блок 1978: 295 и след., Бекетова 1990: 94). Сенсацией сезона 1909–1910 гг. стала постановка *Тристана* Мейерхольдом, стремившимся к согласованию музыкального ритма и ритма игры (Sorapt 2000: 65). Расцвету вагнерианы внезапно положили конец исторические события (1914 г.), а новый ее взлет на Мариинской сцене произойдет уже после смерти Блока, в 1923 г.

Вопреки значения творений Вагнера для русских художников начала века, в том числе для Блока, эта тема все еще недостаточно изучена. R.-D. Kluge в своей фундаментальной книге о Блоке рассматривает, как и Д. Рицци (1993), лишь статьи обоих авторов, выделяя статью Блока *Искусство и революция* (1918) с ее якобы похожей на позицию позднего Ницше критикой Вагнера (Kluge 1967: 113); речь идет скорее о том, как мне кажется, что Блок критикует русское мешанское сознание, не понимающее противоречия в искусстве этого «великого художника» (5, 411–412), а примером этих противоречий для Блока служит образ Христа в трактате *Die Kunst und die Revolution*, к осмыслению которого стоит учитывать наброски Вагнера к невыполненной драме *Иисус из Назарета* (1848), где «он все же находит нечто реальное и для него близкое в этом образе, а именно самоотдание ввиду греховного состояния человечества», т.е. «идею самоотречения», которая так неотъемлема от проблематики вагнеровских опер и музыкальных драм (Лосев 1978: 25). Самым широким диапазоном аспектов темы обладают работы Магомедовой (1974, 1975), охватывающие, подобно статье E. Reißner'a (1978), и поэтическое творчество Блока. Соответственно ее весу оценена роль Вагнера в диссертации Dietrich'a Wörn'a о драме Блока *Песня Судьбы* (1974). Довольно скромное место занимает интересующая нас проблематика в статье Волкова и Редько в сборнике *Блок и музыка* (1972), предлагающей зато интересный материал к проблемам оперных постановок эпохи и цыганщины у Блока. Вагнеровский подтекст пьесы *Балаганчик* прослежен в статье L. Szilard (1984).

(Принципиальное значение имеет в случае Вагнера различение *оперы* и *музыкальной драмы*, что не принимали во внимание комментаторы

русского академического издания *Петербурга* Андрея Белого, писавшие об «опере Р. Вагнера *Зигфрид*» и «оперной тетралогии *Кольцо Нибелунгов*» (Гречишкин 1981: 654 и др.); Вагнер же решительно отталкивался от жанра оперы во имя музыкальной драмы.)

Дальнейшего изучения заслуживает тема «Блок и Вагнер», как мне кажется, в следующих аспектах: 1) публицистика Вагнера и Блока — сопоставление некоторых ключевых идей, 2) проблемы эстетики и поэтики Вагнера и русских символистов, 3) лейтмотивы цикла *Арфы и скрипки* в контексте *Песни Судьбы* (не занимаюсь образом «мирового оркестра», разъяренным Магомедовой), 4) вагнеровский подтекст пролога к поэме *Возмездие*.

Подход к *публицистике* Вагнера не беспроblemен, о чем А. Ф. Лосев пишет так: «его философия и его эстетика (...) даются в его главнейших музыкальных драмах». Вопросы же религии, политики, теории музыки —

всех этих вопросов он касался только случайно, исключительно в связи с неопределенно текучей обстановкой жизни, очень часто только публицистически, мимоходом, почти всегда односторонне (Лосев 1978: 20).

Отказы Вагнера от своих прежних взглядов и противоречия в них общеизвестны. Учет трактатов Вагнера, как мне кажется, оправдывается все-таки тем, что Блок знал их (ср. Магомедова 1975: 105), опирался на них и до, и после 1917 г.

Блока и Вагнера объединяет чувство катастрофы, мироощущение «индивидуума, распятого между двумя великими эпохами» (Лосев 1978: 20–21). В выступлениях и статьях Блока общими с вагнеровскими оказываются следующие мысли:

1) *Цивилизация* (у Вагнера иногда синоним ее — культура) отпала от *природы*. Их соотношение Вагнер характеризует словами Природы, обращенными к людям:

Пока я нахожусь в вас, вы будете жить и процветать, а коль скоро меня в вас не будет, вы погибнете и завянете (Вагнер 1978: 130. Все дальнейшие ссылки на это издание).

Этому у Блока соответствует противопоставление *цивилизации*, с одной стороны, и *стихии* — «ритмической цельности» (5, 459), «духа музыки» (5, 468), — с другой:

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами (5, 469).

2) При отсутствии цельности (которое остро ощущали и Вагнер, и Ницше, и русские символисты), в период кризиса, отчуждения культуры от природы, искусства от людей, — самым надежным выходом является *театр*, но театр не традиционный, а реформированный, обновленный. Он есть тот вид искусства, который может, во-первых,

синтезировать все искусства и, во-вторых, «войти в жизнь», то есть заново организовать публику (Вагнер, Вяч. Иванов), по примеру греческой трагедии (мистерии) создать из толпы соборность (Иванов). Блок характеризует современный театр цитатой из ценного им Л. Андреева: «Смотрите и слушайте вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы — обреченные смерти» (*О театре*, 1908 г.). Он видит возможность разрешения проблем театра в народном театре с новой, свежей, восприимчивой публикой и с высокой, героической драмой на сцене (он не раз упоминает «рог героя», ср. рог Зигфрида у Вагнера). Как и в своем докладе *Народ и интеллигенция*, Блок готов от имени интеллигенции уступить место новой силе — «непочатой стихии» народа (Блок 1962: 275), который предстает «светлым» и «сознательным». Одна эта юная сила (он цитирует Ибсена: «Юность — это возмездие») способна сказать свое отчетливое «да» или «нет» изжившему себя (всё равно: мещанскому или символистски утонченному) театру. Предлагая в качестве новой драмы — мелодраму и стремясь воплотить этот жанр в *Песне Судьбы* (Wörn 1974: 502), Блок приближается к вагнеровской идее *синтеза искусств* (Kluge 1967: 113), к которому стремится и символистский театр вообще (сочетание драмы, музыки и живописи, Wörn 1974: 505). Некоторые мысли статьи *О театре* возвращаются десятилетие спустя, после больших исторических катаклизмов. В *Письме о театре* (сентябрь 1917 г.) Блок подчеркивает: «Театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю» (5, 392). В речи *О романтизме* перед актерами Блок ставит идеал высокой, романтической драмы, подразумевая под романтизмом в широком смысле «способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией» (5, 479).

3) Революция открывает путь к становлению человека *артистом* (Künstlertensch). В концепции Вагнера (*Искусство и революция*) картина будущего вырисовывается вплоть до следующих подробностей: а) механизация предоставит человеку возможность для художественной деятельности, б) воспитание станет всё более и более художественным, в) преобразование учреждений искусства послужит моделью для других институций общественной жизни (133, 140, 141). У Блока (*Крушение гуманизма*) акцент перемещается на то, что переворот происходит безудержно, стихийно, соответственно духу музыки; человечество не столько может, но (часть его) должно стать артистичным:

в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек; человек — животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста (5, 472).

Другими словами: «человек становится ближе к стихии; и потому — человек становится музыкальнее» (471). Таков, по Блоку, мировой закон «музыки».

Если перейти к эстетике обоих художников, мы найдем роднящее их *недоверие к слову* — к традиционному оперному слову и к традиционной поэтической речи. Символистам выходом из кризиса языка (тютчевский *Silentium*) представляется *символ* — «символическая, или мифологическая» «стихия», «энергия» языка (ср. *Заветы символизма* Вяч. Иванова и другие его статьи), — Вагнер выдвигает *оркестровую мелодию*, которая, сменив слова героя или героини, следуя их умолканию, одна способна передать невыразимое — «сон наяву, темные предчувствия, бессознательный трепет души» (Dahlhaus 1990: 46, перевод мой. — М. Д.). В *Музыке будущего* Вагнер писал:

Поистине значительность поэта лучше всего узнается потому, о чем он умалчивает, чтобы даже молча сказать нам то, чего нельзя высказать словами; но не высказанное поэтом громко зазвучит у композитора, а безошибочно верная форма его громко звучащего молчания — это бесконечная мелодия (532–533).

Ее одну признает Вагнер, критикуя (прежде всего) итальянскую оперу, которую он характеризует так: «там мелодия совершенно обособлена и промежутки между отдельными мелодиями заполняются музыкой, которую я не могу назвать иначе как абсолютно немелодичной» (529). Нужно сказать, что стремление Вагнера к постоянной мелодичной насыщенности музыкальной драмы осуществлено в совершенстве только начиная с *Зигфрида* (до *Зигфрида* есть еще остатки речитатива и другие реквизиты традиционной оперы, Dahlhaus 1990: 132); в *Зигфриде* и «симфоническая ткань мотивов более дифференцирована и осложнена» (там же, перевод мой. — М. Д.).

В этом же контексте справедливо рассмотреть обращение Вагнера к *мифу* (столь трудно драматизируемому, Dahlhaus 1990: 47). Вагнер считал, что солнце исторической оперы закатилось, источником оперных сюжетов должна стать мифология. Этим он вернулся к старой мысли; уже Гердер настаивал на использовании мифологии — идее, которую скоро повторят Фр. Шлегель и Шеллинг (R. Naun 1954: 182). В трактате *Вибелунги* (1848) Вагнер высказал в связи с народом и народным творчеством мысль, перекликающуюся с представлением символистов:

Religion und Sage sind die ergebnisreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. (...) Die Götter und Helden seiner [= des Volkes] Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt (...). Das Volk ist somit in seinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig (Wagner 1982: 103).

Сходная мысль встречается в статье Вяч. Иванова:

внутреннее слово, которое открывается в искусстве келейном в те переходные эпохи, когда «мысль изреченная» становится «ложью», — силою внутренней необходимости совпадает с символом всенародным и вселенским (*Копье Афины*, Иванов 1971: 731).

Символ, по Иванову, включает в себе миф. Установку символистов на мифологизм и мифотворчество А. Hansen-Löve объясняет так:

[Der] Neomythologismus der Moderne [ist] (...) interessiert (...) daran, die latenten archaisch-primitiven, mythisch-rituellen, un(ter)bewußten Strukturen und Triebkräfte eben dieser modernen, zivilisierten Lebenswelt sichtbar zu machen (Hansen-Löve 1998: 14).

Символисты опираются, в первую очередь, на неомифологизм немецкого романтизма, Вагнера и Ницше (Hansen-Löve 1998: 54) — их идеи «порождают стремление организовать все формы познания как мифопоэтические (в противоположность аналитическому миропостижению)» (Лотман и Минц 1981: 50).

Интересно сопоставить обращение с мифом в случае Вагнера и символистов. На одной стороне — *экстенсивность* (знаменитая творческая история тетралогии), стремление к сенсуализму, связанное с (оспариваемым Лосевым) влиянием Фейербаха (ср. „Die Kunst stellt die Wahrheit des Sinnlichen dar“, цитирует Peil 1990: 297): в ходе создания мифа о трагедии богов (прежде всего Вотана) и героев-Вельзунгов стремление к сенсуализму заставляет Вагнера идти от замысла *Смерть Зигфрида* все дальше и дальше в сюжетном времени обратно — и написать и *Юного Зигфрида*, и *Валькирию*, и *Золото Рейна* („ein größeres Vorspiel“). Вагнер объясняет это так:

Ich muß daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchster künstlerischer Deutlichkeit mitteilen, um vollständig verstanden zu werden (Peil 1990: 296).

На другой стороне — *интенсивность*, сгущение символистами целого мифа в символ, предельная концентрация смысла. Мифологемы — это «свернутые до имени — чаще всего до имени собственного — „осколки“ мифологического текста, „метафорически“ сопоставляющие явления из миров мифа и истории и „метонимически“ замещающих целостные ситуации и сюжеты» (Лотман и Минц 1981: 54).

Если сравнить композиционную технику Вагнера и символистов, особого внимания заслуживает *лейтмотив*. В самых больших масштабах разработал систему лейтмотивов (существовавших и раньше) Вагнер (в *Кольце* больше девяноста мотивов, Лосев 1978: 32). Насколько применим термин вагнеровского лейтмотива (созданного не им) к литературе и какова аналогия между музыкальными и словесными мотивами? Разграничение «мотива», «ключевого слова», «образа», «лейтмотива» у исследователей не всегда четко (об этом Hansen-Löve 1998: 24, у него »Motive, Metaphern, Namen und andere verbale Symbole«). Кожевникова понимает под мотивом единицу «образных рядов», которые пронизывают отдельные циклы или всю трилогию стихов Блока (напр., «огонь», «снег», «опьянение», «полет», Кожевникова 1986: 189, 143), — т.е. повторяющиеся и символаобразующие слова. Лотман и Минц определяют лейтмотивы как «неточные повторы, восходящие через музыкальные структуры к обряду и создающие картину мировых „соответствий“» (Лотман, Минц 1981: 54). В комментариях к русскому изданию теоретических работ Вагнера дается следующее определение: «Лейтмотив — это постоянно возвращающийся мелоди-

ческий либо мелодико-гармонический оборот, за которым в музыкальной драме закреплено прочное смысловое содержание» (Вагнер 1978: 688). Характеристика же Dahlhaus'a достаточно широка, чтобы мы применили ее к литературе: согласно этому автору, мотив у Вагнера создает «смысл, выходящий за пределы видимого». Оркестровая мелодия содержит «систему музыкальных метафор». Их функция — напоминание (Dahlhaus 1990: 132, 141. Перевод мой. — М. Д.).

Сам Блок об использовании лейтмотива говорит в предисловии к поэме *Возмездие*. Его понимание лейтмотива, казалось бы, скорее всего дословное: это словесная единица (в данном случае из мира музыки: мазурка), которая сопровождает действие. Но в мотивировке выбора этого образа узнается своеобразное блоковское мироощущение — свободное соотнесение разных фактов истории и истории культуры и облечение их в определенном символе:

Вся поэма должна сопровождаться определенным лейтмотивом «возмездия»; этот лейтмотив есть *мазурка*, танец, который носил на своих крыльях Марину, мечтавшую о русском престоле, и Костюшку с протянутой к небесам десницей, и Мицкевича на русских и парижских балах.

По поводу лейтмотива Магомедова пишет: «Очевидно, особенности музыкальной драматургии Вагнера не столько осваивались Блоком рационально, сколько интуитивно схватывались в процессе эмоционального переживания музыки» (Магомедова 1974: 14). Если вместо более позднего термина «лейтмотив» иметь в виду словоупотребление Вагнера *Grundmotiv* или *thematisches Verfahren* (Dahlhaus 1990: 58), с этими понятиями легко будет связать метод Блока отнести одни стихи к одному циклу, а одновременно написанные другие — к другому, соответственно их тематической завязке, ее решению или преобладающему в стихотворении настроению. Следуя выделению Блоком лейтмотива мазурки, обратимся к *музыкальным лейтмотивам* цикла *Арфы и скрипки*.

Максимов называет мотивы «напева», «музыки» и «звона» у Блока сигналами положительного, сохраняющего ценности начала (Максимов 1975: 167 и след.). Но картина музыкальных мотивов у Блока не так однозначна: в цикле *Арфы и скрипки* есть такие стихотворения, где 1) звук, олицетворяющий положительное начало, оказывается напрасным, безответным (*Сквозь серый дым от краю и до краю...*); 2) одна и та же метафора связана с противоположными кругами значений: пение свирели — высота, идиллия; пение воды — глубина, смерть (*Свирель запела на мосту...*); «пение нежное», пение соловьев — мечта; «морок цыганских песен» — «страшный мир». Как уже само название цикла задает проблематику двух музыкальных инструментов, — через весь цикл проходит двойственность значений музыкальных образов. Рассмотрим этот аспект ближе.

Ярко представленные в музыке Вагнера арфа и скрипка, та и другая — струнные инструменты, в технике игры и звучании сильно

расходятся: арфа отличается нежно-переливчатыми, „воздушными“ звучаниями, „тающими“ флажолетами; — «тембр скрипки, певучий, яркий, по выразительности приближается к человеческому голосу» (Булчевский и Фомин 1998: 23, 360). Подчеркнутое значение *скрипки* у Блока (ср. Жирмунский 1922: 79–81) Магомедова объясняет с помощью характеристики музыки Вагнера: «в символике оркестровых тембров у Вагнера лейтмотивы, связанные с темами любви, страдания и вообще человеческих страстей, поручались именно группе струнных» (Магомедова 1974: 14). Не случайно Блок писал Любове Дмитриевне из Бад-Наугейма: «Мне очень понравилась Liebestod Тристана и Изольды. (...) она запела, и опять завизжали скрипки и раздались титанические крики» (Блок 1978: 142). Скрипки знаменуют страсть и в *Песне Судьбы*:

Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти всё море мировых скрипок (4, 146).

В качестве настоящего вагнеровского лейтмотива (в аккомпанирующей его функции) появляется мотив скрипок при встрече Германа и Фаины на рассвете:

Фаина торжественно распускает алый пояс и кланяется Герману в ноги. Лебедь умолк. Только море мировых скрипок торжествует страсть.

*Страсть* является одним из самых важных лейтмотивов цикла *Арфы и скрипки*. Она часто соотнесена с мотивом пения: «Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах», или: «В легком сердце — страсть и беспечность, / Слово с моря мне подан знак» (стихотворение *Черный ворон в сумраке снежном...*, ср. еще *И я любил. И я изведаль...*), или: «Натянулись гитарные струны, / Сердце ждет. / Только тронь его голосом юным — / Запоет!». Но в ряде стихов страсть отвергается: «Не пой, не требуй, Маргарита, / В мое ты сердце не гляди» (3, 104). Эта тема может связаться (в гейневской гиперболе) с образами холода и льда: «Я шлю лавину тем ущельям, / Где я любил и целовал» (105); в другом месте: «И к вздрагиваньям медленного хлада / Усталую ты душу приучи» (123); в других случаях Блок использует излюбленный свой образ костра и погашения пламени и метафору жизнь–огонь: «Потуши в сумасшедшие ночи / Распылавшийся уголь души» (133); «Сгинь, цыганская жизнь небывалая, / Погаси, сомкни очи твои» (114, ср. еще: *Часовая стрелка близится к полночи...*). Со страстью связана у Блока и испанская тематика. Стихотворение *Испанке*, написанное за полтора года до цикла *Кармен*, вводит мотив испанского танца «волшебств и наитий», который поймет «только влюбленный испанец / Или видевший бога поэт». Такая исключительность чувства, его «золото» и сладость, «страсти таинство» (104) еще более подчеркивают амбивалентность чувств лирического героя, пронизывающую весь цикл: на одной стороне — притягивающая сила страсти, дающей смысл жизни, а на другой — стремление заглушить страсть, стереть даже воспоминание о ней. Ярким примером осознания этой двойственности может служить стихотворение *Седое утро*:

Нет, жизнь и счастье до утра  
Я находил не в этом взгляде!  
Не этот голос пел вчера  
С гитарой вместе на эстраде!.. (...)

Лети, как пролетала, тая,  
Ночь огневая, ночь былая...  
Ты, время, память притуши,  
А путь снежком запороши».

В цикле появляется и иная оппозиция: первая любовь возникает в памяти как истинное счастье, а вся дальнейшая жизнь характеризуется «чужими страстями». На уровне музыкальных мотивов здесь противопоставляются звук скрипок и «иное пенье» (135).

Несправедливо было бы отнести, однако, весь цикл к любовной лирике. В нем также есть такие философские стихи, как *Голоса скрипок* или стихотворение *Есть минуты, когда не тревожит...* — последнее с редким в цикле появлением *арфы*:

И напев заглушенный и юный  
В затаенной затронет тиши  
Усыпленные жизнью струны  
Напряженной, как арфа, души.

Примечательно, что мотивы арфы и пения встречаются также в символическом для Блока *Сольнесе* Ибсена, 1) в сцене, когда Гильда воспроизводит события, происшедшие 10 лет раньше (когда Сольнес поднялся на башню новой церкви) и 2) в финале пьесы (2-й и 3-й отрывки):

*Solneß*: Ich habe nie in meinem Leben einen Ton gesungen.

*Hilde*: Doch. Damals haben Sie *gesungen*. Es hörte sich an wie *Harfen* in der Luft. (368)

*Hilde*: Und den Gesang in den Lüften, den hören Sie auch nicht?

*Ragnar*: Es muß der Wind in den Baumwipfeln sein.

*Hilde*: Ich höre Gesang. Einen *gewaltigen Gesang*! (438)

*Ragnar*: Entsetzlich! Er hat es also doch nicht vermocht.

*Hilde*: (...) Aber ganz bis zur Spitze ist er gekommen. Und ich habe *Harfen* gehört in den Lüften. (439. Курсивы мои. — М. Д.)

Соотнесенность струны и души появляется неоднократно в рассматриваемых произведениях Блока. В предпоследней картине *Песни Судьбы* дается такая ремарка:

В эту минуту доносится с равнины какой-то звук: нежный, мягкий, музыкальный: точно ворон каркнул, или кто-то тронул натянутую струну.

Читатель скоро узнает, что Елене предстает путь — «путь длинный, путь многолетний. А в конце пути — душа Германа.» Не безынтересно сравнить с этим отрывок стихотворения 1905 г.: «Утихает светлый ветер, / Наступает серый вечер, / Ворон канул на сосну, / Тронул сонную струну» (2, 75).

Музыкальной становится и тишина: «И над пропастью медленно встанет / Семицветной дугой тишина» (130); или:

Не соловей — то скрипка пела,  
 Когда ж оборвалась струна,  
 Кругом рыдала и звенела,  
 Как в вешней роще, тишина... (139)

Под конец цикла происходят изменения: наряду с трагизмом появляется шуточный/насмешливый тон (140); возникает сжатая форма диалога с сентенцией в конце (139); вместо вихря страстей подчеркиваются вечная память *того* единственного счастья в молодости, верность и неизменная любовь к Ней; изображение женской фигуры лишается эротических моментов — вместо волос, плеч и стана акцентируется *рука*:

О, эти дальние руки!  
 В тусклое это житье  
 Очарованье свое  
 Вносишь ты, даже в разлуке! (142)

В снах печальных тебя узнаю  
 И сжимаю руками моими  
 Чародейную руку твою,  
 Повторяя далекое имя. (143)

Параллельно с этим музыкальная насыщенность на уровне мотивов все более заменяется *тишиной* и *молчанием* (142); из музыки остается лишь песня во сне (143). Как заглушается страсть и свое место передает воспоминанию и «снам печальным» (143), так и музыкальные мотивы вытесняются визуальными (писание Мадонны, 141; лучезарное «сияние Ее лица», 142).

Из вагнеровских *реминисценций* в разбираемых произведениях упомянем, во-первых, мотив понимания пения птичьего героем (стихотворение *Когда мучительно восстали...*, ср. *Зигфрид*, II), указывающего ему путь — а это путь Зигфрида к спящей Брюнгильде и жизненный путь блоковского лирического героя через любовь и страсти. Во-вторых, образ горна в *Песне Судьбы*, напоминающий ковку меча (*Зигфрид*, I). Образ горна, появляющийся в сцене первой встречи Германа с Фаиной, связан с ценностями прошлого («Пылали страсти! Царственная мысль, / Как башни шпиль, до неба достигала, / В бесчисленных горнах плавилась душа...»); им противопоставляется пустота нового, еще более страшного века. На звуковом уровне образ горна подготавливает повтор гласного *о* в следующих ключевых строках этого отрывка:

И хор веков звучал так благородно  
 Лишь для того, чтобы одна цыганка,  
 Ворвавшись в хор, неистовым напевом  
 В вас заглушила строгий голос долга!

Уже приведенный маленький отрывок свидетельствует о том, насколько эта драма Блока построена на лейтмотивах музыки, голоса и звука («мировой оркестр», песни ветра, голос струны, пение коробейника и т.д.). Они образуют иногда катахрезу, возникновение которой

реконструируемо так: звук (утренние звоны, мировые скрипки) = волна, волна = море, в результате: «море мировых скрипок» (правда, может играть роль и зрительный образ партии скрипок в оркестре). Исключительно важен лейтмотив *ветра* не только как вторжения нового в привычное русло жизни, но и как медиума (ср. Hansen-Löve 1998: 485), носителя разных голосов и шумов; ветер стонет и плачет (Фаина: «Слышишь, ветер плачет? Это жена твоя плачет!» 4, 158). Кульминация слуховых эффектов достигается в последней картине, где с шумом рыдающего ветра смешивается бред Германа: «Кто это? Ах, мать моя, мать. Она кивает. Что ты говоришь? Мать моя! Не слышу...» «Какие звуки! Что это? Рог? Сухой треск барабанов!» Магомедова цитирует это место в первой редакции, в которой говорится о «заблудившемся герое» с однозначными атрибутами Зигфрида (Магомедова 1974: 14). Ожидаемая Германом смерть в снегу, в метели — это слияние со стихией, т.е. (в синонимическом употреблении Блока) с музыкой, с мировым оркестром; это воссоединение с потерянным ритмом универсума (6, 166).

Среди вагнеровских реминисценций в творчестве Блока важное место принадлежит прологу к поэме *Возмездие* (Магомедова 1975: 103). Текст начинается с образа безначального хаоса: «Жизнь без начала и конца. / Нас всех подстерегает случай.» Искусство призвано оформить этот хаос в космос: «Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. Ты знай...» Ряд оппозиций (сумрак—ясность, ад—рай, свет—тьма) приводит к темековки меча (*Зигфрид*, I), которая служит неким сравнением к последней оппозиции «жар души — хлад ума»: «Так Зигфрид правит меч над горном: / То в красный уголь обратит, / То быстро в воду погрузит». Помимо конкретной основы сравнения «жар—холод» речь идет о сопоставлении на более высоком, символическом уровне: Зигфрида с вверенным ему Нотунгом и художника с киркой в руке (образ, который будет фигурировать в конце Пролога) — оба выполняют божественное назначение (о связи «дробимых камней» и *Песни о Нибелунгах* ср. Блюмин 1982: 53).

Но сразу следует противопоставление Зигфриду: «Кто меч скует? — Не знавший страха. / А я беспомощен и слаб». Вагнеровская формула: «Кто меч скует? — Не знавший страха» (Wotan: „wer wird aus den starken Stücken / Nothung, das Schwert, wohl schweißen? (...) nur wer das Fürchten / nie erfuhr, / schmiedet Nothung neu“, Wagner 1988: 68) — переключается со строкой ниже: «И мир — он страшен для меня», — придающей коннотации блоковского «страшного мира» новый, вагнеровский, мифологический элемент. Помимо этого одинокий Зигфрид сопоставляется и с современной личностью, рука которой «в руке народной». Интересно, что в поэтическом мире Блока существует только Зигфрид — герой без страха и упрека, но нет ни гибели Зигфрида, ни драмы Вотана, ни гибели богов. Этим распределение ролей,

данное Вагнером (Вотан — представитель современной интеллигенции, Зигфрид — человек будущего), для Блока теряет значение. Общей остается, однако, мысль о *возмездии* (живо воспринятая Блоком также у Ибсена), ср. характеристику Зигфрида Вагнером: »der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft«, »der sich selbst schaffen muß durch unsre Vernichtung« (цитирует Peil 1990: 298). Параллель лирического героя с образом Зигфрида оказывается таким образом более весомой, чем оппозиция.

Важность тетралогии (Dahlhaus: лучше: Trilogie mit „Vorabend“, 1990: 33) для Блока сказывается в том, что, упомянув другие мифы, он в Прологе опять возвращается к *Кольцу*: и тема созревания новой породы, которая способна повернуть порядок вещей, и образ клада, восстающего из недр земли «под киркой трудолюбивой», могут быть навеяны тетралогией Вагнера. Отметим, что метафора ‘песня-камень’ («Дроби, мой гневный ямб, камня!») повторяется в стихотворении *Новая Америка*, модифицируясь в метафору «голос каменных песен» России, подразумевающую также черный уголь.

Отдельную проблему представляет собой образ *дракона* («Над всей Европою дракон»). То, что Блок заявляет: герои-индивидуалисты принадлежат прошлому, — и то, что нет ответа на вопрос: «Кто нанесет ему удар?..» — отмежевывают образ дракона и от Вагнера, и от сказочности (Tallán 1997: 14) вообще, хотя вопрос: «Кто нанесет ему удар?..» (аналогичный вопросу: «Кто меч скует?») опять напоминает о сцене из *Зигфрида*. ‘Дракон’ может быть истолкован, с одной стороны, в апокалиптическом ключе (ср. дальнейший библейский мотив: «Вот — голову его на блюде / Царю плясунья подает», строки 43–44), с другой стороны — в смысле, диктуемом предчувствием «большой войны» (ср. предисловие, 3, 188): «Стоит над миром столб огня» (строка 32). Намек на Вагнера, о котором говорилось выше, допускает, однако, и вагнеровский смысл ‘дракона’: *мотив дракона* в *Зигфриде* звучит не только в сцене борьбы с чудовищем, а также в момент пробуждения Брюнгильды — этот мотив обозначает изначальный Хаос вообще, который может проявиться и как хаос страсти.

Интересно с этим сравнить то место в *Заратустре* Ницше, где речь идет о превращении духа из верблюда в льва (*О трех превращениях*):

Своего последнего господина ищет он здесь: врагом хочет он стать ему и своему последнему богу, из-за победы он хочет бороться с великим драконом.

Кто же этот великий дракон, котораго дух не хочет более называть господином и богом? «Ты должен» называется великий дракон. Но дух льва говорит «я хочу» (1981: 18).

Золотой цвет «вагнеровского» (Heller 1992: 123) дракона может призвать к порогу сознания и святыни церковные, которые Ницше резко отрицал, и роль дракона в сказках и сагах: дракон — хранитель клада. Текст продолжается так:

Чешуйчатый зверь «ты должен», искрясь золотыми искрами, лежит ему на дороге, и на каждой чешуе его блестит, как золото, «ты должен!»

Тысячелетняя ценность блестит на этих чешуях, и так говорит сильнейший из всех драконов: «ценности всех вещей — блестят на мне».

Мотив дракона тем более для нас значим, что он сочетается с мотивом *дитяти*: в третьем своем превращении дух становится дитятей:

(...) Почему хищный лев должен стать еще ребенком?

Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения. (19)

В этом пункте — *Neubeginnen*, Kind, »das, in Selbstvergessenheit spielend, zum neuen Gesetzgeber wird« (Heller 1992: 132) — с Ницше соприкасается главная идея поэмы *Возмездие*: «Юность — это возмездие», или, как это сформулировано в Прологе, в *invocation*:

Дай мне неспешно и нежливо  
Поведать пред Лицом Твоим  
О том, что мы в себе таим,  
О том, что в здешнем мире живо,  
О том, как зреет гнев в сердцах,  
И с гневом — юность и свобода,  
Как в каждом дышит дух народа.

В контексте блоковской лирики (тема Дон Жуана) и культа Ницше в русской интеллигентской среде рубежа прошлого века — интересным аспектом для сопоставления с нашей темой кажется *ренессанс Моцарта* (и прежде всего его *Don Giovanni*) в музыкальной жизни Средней Европы рубежа, который связан с венской деятельностью Г. Малера (Willpaue 1989: 393). Обращение к искусству Моцарта произошло, как известно, и в случае Ницше: «Своей критикой романтизма и прославлением Венской классики Ницше приближается к классическому идеалу красоты, завершение которого было достигнуто в музыке Бетховена, Мендельсона и прежде всего Моцарта. Предпочтение классической эстетики в *По ту сторону добра и зла* является окончательным пересмотром Ницше своих юношеских взглядов на искусство, в которых проявилось отрицание художественных идеалов Винкельмана (ср. первую книгу Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*)» (Otto 1999: 132, перевод мой. — М. Д.). Интересно отметить, что Моцарт служил идеалом и для Вагнера. Помимо симфоний Бетховена с их предвосхищением бесконечной мелодии Вагнер усматривал протоформу своей музыкальной драмы в *opera buffa* Моцарта (Dahlhaus 1990: 134 и сл.).

Как известно, музыка для Вагнера (как и для Ницше) — понятие не только эмпирическое. Под воздействием эстетики Шопенгауэра (которая сильно повлияла и на символистов) Вагнер признает и *метафизическое* понимание музыки, которая артикулирует, по Шопенгауэру, внутреннюю сущность явлений, самое «волю» (die »das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht – Ursprung und „Mutterschoß“ des Dramas«, zit. Dahlhaus 1990: 149). Эта «божественная»

музыка, однако, эмпирически, в творческой практике нуждается в драме (Dahlhaus 1990: 153):

Характерная сцена, а также сказочный тон мгновенно погружают нас в мечтательное состояние, близкое к прозорливости, и нам открывается новая связь явлений вселенной, скрытая от наших глаз, когда мы пребываем в обычном бодрствующем состоянии... (524).

Из этой шопенгауэровской мысли о приобщении к первоосновам бытия через музыку исходит и концепт «трагедии» другой доминантной для символистов личности — Ницше. Вклад Блока в эту традицию метафизики музыки состоит в признании в «музыке» не только чистого отражения первобытно-единого (Ur-Eines), но и преобразующих бытие стихийных сил.

#### Библиография

- БЛОК А. Письма к жене (Литературное наследство). Москва 1978.  
 БЛОК А. Собрание сочинений в 6-и томах. Москва 1971. Ссылки на это издание в тексте даются в скобках (том, страница).  
 БЛОК А. Собрание сочинений в 8-и томах, 5. Москва–Ленинград 1962.  
 ВАГНЕР Р. Избранные работы. Москва 1978.  
 WAGNER R. Ausgewählte Schriften. Leipzig 1982.  
 WAGNER R. Gesammelte Schriften und Dichtungen, 7. Leipzig 1898.  
 WAGNER R. Der Ring des Nibelungen. Mit einem Kommentar von Herbert Huber. Weinheim 1988.  
 БЕКЕТОВА М. Воспоминания об Александре Блоке. Москва 1990.  
 БЕЛЫЙ АНДРЕЙ. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке. В сб.: А. Блок в воспоминаниях современников, 1. Москва 1980, 204–322.  
 БЕЛЫЙ АНДРЕЙ. Начало века. Москва 1990.  
 БЛЮМИН Г. Из книги жизни. Ленинград 1982.  
 БУЛУЧЕВСКИЙ Ю., ФОМИН В. Краткий музыкальный словарь. Санкт-Петербург–Москва 1998.  
 ГРЕЧИШКИН С., ДОЛГОПОЛОВ Л., ЛАВРОВ А. Примечания к: Андрей Белый. Петербург. Ленинград 1981.  
 ЕГОРОВ Б. Аполлон Григорьев–критик: Ученые записки Тартуского университета, Труды по русской и славянской филологии III. Тарту 1960, 194–246.  
 ИВАНОВ Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1–1971, 2–1974.  
 КЛИМОВИЦКИЙ А. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности. Музыкальная академия 1998/3–4: 280–285. Автор цитирует газетную статью Чайковского «Байройтское музыкальное торжество».  
 ЛОСЕВ А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. В кн.: Вагнер. Избранные работы. Ленинград 1978.  
 ЛОТМАН Ю., МИНЦ З. Литература и мифология. Труды по знаковым системам 13. Тарту 1981, 35–55.  
 МАГОМЕДОВА Д. О генезисе и значении символа «мирового оркестра» в творчестве А. Блока: Вестник Московского университета, Серия X. Филология, № 5: 10–19.  
 МАГОМЕДОВА Д. Блок и Вагнер. Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX в.». Тарту 1975, 103–107.  
 МАКСИМОВ Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Ленинград 1975.  
 МАЛКИЕЛЬ М. Вагнер на сцене Мариинского театра — взгляд в историю. Музыкальная академия 1997/3: 65–80.

- НИЦШЕ ФР. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. СПб 1911/New York 1981.
- РИЦЦИ Д. (RIZZI D.) Рихард Вагнер в русском символизме. В: Серебряный век в России. Москва 1993, 117–136.
- РОДИНА Т. Александр Блок и русский театр начала XX века. Москва 1972.
- СИЛАРД Л. (SZILARD L.) К символике круга у А. Блока: Atti del simposio «A. Blok». Milano 1984, 683–702.
- ВОЛКОВ С., РЕДЬКО Р. А. Блок и некоторые музыкально-эстетические проблемы его времени. В сб.: Блок и музыка. Москва–Ленинград 1972, 85–114.
- ADORNO T. W. Versuch über Wagner. Berlin–Frankfurt/M. 1952.
- DAHLHAUS C. Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Kassel 1990.
- HANSEN-LÖVE A. Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Bd. Wien 1998.
- HAYM R. Herder. Bd. 1. Berlin 1954.
- HELLER E. Die Bedeutung Friedrich Nietzsches. Zehn Essays. Hamburg–Zürich 1992.
- IBSEN H. Sämtliche Werke, 8. Bd. Berlin (ohne Jahreszahl).
- KLUGE R.–D. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München 1967.
- OTTO V. »Glaube an den Süden«. Anmerkungen zur Musikästhetik Friedrich Nietzsches: Acta Musicologica 71 (1999) 126–135.
- PECHOTSCH-FEICHTINGER I. Briefe von Ödön von Mihalovich an Mathilde Wesendonck: Studia Musicologica Hung. 40 (1999) 249–301.
- PEIL P. Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners. Wien 1990.
- REISSNER E. A. Blok und R. Wagner. Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb. Köln–Wien 1978, 417–426.
- SOPART A. Der Einfluß des russischen Theaters um 1910 auf die dramaturgische Technik von Igor' Stravinskijs *Renard*: Die Musikforschung, Kassel 2000/1: 60–68.
- TALLIÁN T. Alter Frager. Eine »Sprecherszene« in Wagners Siegfried: Studia Musicologica Hung. 38 (1997) 1–36.
- WILLNAUER F. Der Hofoperndirektor Gustav Mahler: Studia Musicologica Hung. 31 (1989) 389–404.
- WÖRN D. Aleksandr Bloks Pesnja Sud'by. Dissertation. München 1974.