

Цимбал Марина Федоровна

РИХАРД ВАГНЕР И КУЛЬТУРА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

В статье предложен анализ литературного и композиторского наследия Рихарда Вагнера с точки зрения роли и особенностей интерпретации его творчества в контексте культуры и идеологии Третьего рейха, выявлены расхождения между теоретическими взглядами композитора и их трансформацией в указанном контексте. Дана оценка места композиторского наследия Рихарда Вагнера в рамках музыкальной культуры Третьего рейха.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/54.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (45): в 2-х ч. Ч. I. С. 192-198. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

имеет ряд закономерностей, включая закономерность определяющей роли полупериферии как наименее стабильного звена. Его развитие стимулирует развитие центра, в том числе посредством конкурентных вызовов, и приводит к развитию структуры и функций периферии, для которой полупериферия служит посредником в этом процессе.

В настоящее время в России и за рубежом применяется множество различных подходов к формированию региональной политики, основанных на понятиях центра (часто города), полупериферии (пригорода) и периферии (территории, отдаленной от большого города, или сельской). В основном исследования сводятся к диагностике конкретных городов и районов как проблемных территорий, нуждающихся в государственном регулировании экономики, не предусматривая при этом детального анализа структурных характеристик системы «центр – периферия» региона и совокупной деятельности ее элементов.

Список литературы

1. Грицай О. В., Иоффе Г. А., Трейвиш А. И. Центр и периферия в региональном развитии. М.: Наука, 1991. 168 с.
2. Eisenstadt S. Cultural Orientations and Center-Periphery in Europe in a Comparative Perspective // Mobilization, Center-Periphery Structures and Nation-Building: a Volume in Commemoration of Stein Rokkan / ed. by P. Torsvik. Bergen: Universitetsforlaget; Irvington-on-Hudson, N. Y.: Columbia University Press, 1981.
3. Friedmann J. Regional Development Policy. Boston, 1966.
4. Hartshorne R. A Survey of the Boundary Problems of Europe, Geographical Aspects of International Relations / ed. by C. C. Colby. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
5. Hartshorne R. The Functional Approach in Political Geography // Annals of the Association of American Geographers. 1950. № 40. P. 95-130.

**CENTER AND PERIPHERY IN REGIONAL DEVELOPMENT:
THEORIES OF TERRITORIAL POLICY**

Tsvetkova Ol'ga Viktorovna, Ph. D. in Political Sciences
Ulyanovsk State University
tsvetkovaov@mail.ru

The article considers the problems of the interaction of center and periphery at different levels in the conceptions of the researchers of regional science. Special attention is paid to the basic approaches to the modeling of the relations “center – periphery”. Historical and innovative approaches describe the dynamic nature of the development of the process. Administrative and socio-economic approaches describe the static spatial construction usually being a result of dynamic processes.

Key words and phrases: center; periphery; semi-periphery; political space; regional development.

УДК 78.071.1

Культурология

В статье предложен анализ литературного и композиторского наследия Рихарда Вагнера с точки зрения роли и особенностей интерпретации его творчества в контексте культуры и идеологии Третьего рейха, выявлены расхождения между теоретическими взглядами композитора и их трансформацией в указанном контексте. Дана оценка места композиторского наследия Рихарда Вагнера в рамках музыкальной культуры Третьего рейха.

Ключевые слова и фразы: культура Третьего рейха; идеология Третьего рейха; творчество Рихарда Вагнера; антисемитизм; музыкальная культура Третьего рейха.

Цимбал Марина Федоровна

Санкт-Петербургский государственный университет
marina-arfistka@mail.ru

РИХАРД ВАГНЕР И КУЛЬТУРА ТРЕТЬЕГО РЕЙХА[©]

Вопрос о месте наследия Рихарда Вагнера в идеологии и культуре Третьего рейха остается открытым и болезненным в течение уже весьма длительного времени; единой точки зрения на этот счет до сих пор не существует. В самом деле, то, что наследие Вагнера широко использовалось нацистами, является общеизвестным фактом; но правомерно ли в связи с этим определять творческое наследие композитора как в прямом смысле предопределяющее немецкие нацистские воззрения? Данное исследование посвящено поиску ответа на этот вопрос, для чего было изучены особенности творчества Вагнера и сопоставлены с основными положениями идеологии и культуры германского фашизма.

Идеология и культура Третьего рейха возникли на почве прежде всего немецкой истории и немецкой культуры и вне их контекста не могут быть поняты и проинтерпретированы. Исторические основания гитлеровского рейха корнями уходят во времена римской империи – именно Священная Римская империя считалась первым рейхом; вторым – империя, созданная Бисмарком в 1871 году после победы Пруссии над Францией. Оба рейха прославили Германию; третий рейх должен был стать их достойным преемником.

Здание империи Третьего рейха, помимо исторического фундамента, имело основания идеологические и культурные. Обратившись к ряду канонических текстов нацистской Германии, мы увидим, что последователи фюрера и сам он создали свое учение на основе взглядов И. Фихте, Г. Гегеля, Р. Вагнера и Ф. Ницше. Безусловно, во многом идеология и культурная практика Третьего рейха опирались на учение Рихарда Вагнера, изложенное в ряде его теоретических работ, а также на ту интерпретацию германской мифологии, которую он предложил в своем оперном творчестве. Уильям Ширер в работе «Взлет и падение Третьего рейха» подчеркивает, что «не политические сочинения Вагнера, а его романтические оперы, столь ярко оживившие прошлое Германии, ее героические мифы, схватки языческих богов с героями, демонами и драконами, сцены кровной мести и первобытные обычаи, ощущение предопределенности судьбы, величие любви и жизни и благородство смерти, – все это питало легенды о совершенной Германии и легло в основу мировоззрения, которое Гитлер и нацисты, имея для этого веские основания, восприняли как свое собственное» [17, с. 132]. Также представляется необходимым подчеркнуть, что литературные тексты Вагнера, особенно наиболее шовинистические, широко использовались нацистами как материал, прекрасно вписывающийся в идеологию Третьего рейха. Это, прежде всего, знаменитая провокационная статья композитора под названием «Еврейство в музыке» [3], отдельные идеи из текстов «Опера и драма» и «Искусство будущего» [5], из сочинения под названием «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания» [2], из небольших работ «Немецкое искусство и немецкая политика», «Что такое немецкое?» [6], а также ряд в прямом смысле слова скандальных статей, написанных композитором для «Байройтского рупора» в последние годы жизни (имеются в виду статьи «Религия и искусство», «Познай самого себя», «Чем полезно это познание?», «Героизм и христианство»).

Необходимо отметить вслед за автором одной из наиболее подробных и объективных биографий композитора Г. Греем, что в спорах по поводу первой из упомянутых статей в центре внимания оказывались не столько весьма аргументированные рассуждения автора о том месте, какое занимают в обществе художники еврейской национальности, сколько личная озлобленность композитора в отношении евреев в театральном мире (особенно тех, кто добился успеха) и та лепта, которую это произведение внесло в позорную традицию антисемитизма в немецкой философской мысли и литературе, – традицию, которая неизбежно должна была привести страну к Третьему рейху и Холокосту [9, с. 75]. Между тем, вслед за Анри Лихтенберже, автором работы, исследующей теоретические сочинения Вагнера, представляется справедливым отметить, что вагнеровскую точку зрения совсем не должно смешивать с точкой зрения большинства антисемитов и антисемитизмом в его традиционном понимании как одной из форм национальной и религиозной нетерпимости, выражающейся во враждебном отношении к евреям. По Лихтенберже, Вагнер вовсе не объявляет евреев в первую очередь недобросовестными конкурентами в экономической области; он подчеркивает скорее их обладание «в превосходной степени инстинктом эгоистической борьбы за существование, тем инстинктом, который он считал пагубным и который он желал бы искоренить в человеческом сердце» [12, с. 395]. Лихтенберже подчеркивает, что Вагнер «не нападает на евреев, как индивидуумов, но нападает на еврейский инстинкт – разумея под ним то, несомненно, вечно человеческое стремление, которое заставляет человека эгоистично желать для себя материальных благ не ради удовлетворения непосредственных нужд, а ради удовольствия обладать и быть сильным. Вот почему он не приходит, как антисемит, к необходимости крестового похода против иудаизма. Чтобы стать “человеком”, еврей должен уничтожить в себе “еврея”; другими словами – нужно, чтобы он смог победить в себе главный инстинкт своей расы» [Там же, с. 395-396]. Более того, Вагнер никогда не призывал к традиционной для антисемитизма сегрегации – запрещению браков евреев и христиан, ограничению бытового общения между ними, для чего евреев заставляли носить особую одежду или отличительные знаки на ней, жить в особых кварталах, получивших позднее название гетто. Точка зрения, выраженная Вагнером в статье «Еврейство в музыке», безусловно, несколько отличается от традиционных антисемитских взглядов; вместе с тем, его более поздние тексты, как мы увидим далее, содержат более ярко выраженные антисемитские позиции.

Статья «Еврейство в музыке» не является единственным текстом Вагнера, который в той или иной степени затрагивает идеи расовой дискриминации. Ряд его статей носит явно шовинистский характер, указывая на превосходство немецкого народа и немецкого искусства над прочими. Такова написанная в 1867 году работа Вагнера «Немецкое искусство и немецкая политика»; линию, обозначенную в этом тексте, продолжает работа под названием «Что такое немецкое?», написанная еще в 1865 году и дополненная в 1878 году. Содержание этого публицистического произведения С. Маркус, который посвятил анализу музыкально-эстетических взглядов Вагнера целую главу в своей монографии «История музыкальной эстетики», определил как «хващательные националистические заверения об исключительности немца, который сумел “показать себе и миру, кто такой Шекспир... открыл миру, что такое античность” и т. п.» [13, с. 527]. В этой статье Маркус усматривает влияние учения Артура Шопенгауэра – философа, влияние которого на взгляды композитора было столь явным и очевидным; вместе с тем, Вагнер не принимал философию Шопенгауэра в неизменном виде, он внес ряд определенных поправок к системе взглядов философа, в результате чего возникла некая причудливая смесь этой системы и «элементов расизма и вегетарианства». Именно эта часть вагнеровского

учения вызывала особый интерес нацистов и стала, по выражению Маркуса, «“теоретической” основой и “юридическим оправданием” зверств гитлеровцев и их продолжателей – современных расистов» [Там же].

Наиболее яркое отражение эти идеи получают в ряде статей, написанных Вагнером в поздний период творчества для «Байрейтского рупора»: это работа под названиями «Религия и искусство» и дополняющие ее тексты «Познай самого себя», «Чем полезно это познание?» и «Героизм и христианство», опубликованные в 1880-1881 годах. В них изложена вагнеровская теория регенерации, которую систематизировал и изложил в своей монографии о композиторе его зять Х. С. Чемберлен.

Человечество, по Вагнеру, находится в состоянии упадка; наглядными тому примерами являются, в частности, современное государство и церковь. Осознание причин упадка приводит к идее возможности регенерации. Этими причинами являются: деньги и собственность и их использование государством, влияние еврейства, отказ от «естественной» растительной пищи (которую якобы употребляли первобытные люди, отказываясь от поедания мяса), способствующий «вырождению человеческого рода», несоблюдение чистоты крови и ее порча за счет смешения неравных рас – идея, которую Вагнер почерпнул у своего друга, французского социолога и писателя Жозефа Артура де Гобино, автора «Очерка о неравенстве рас» [8]. При этом из всех упомянутых причин наиболее важными Вагнеру кажутся две – отказ от растительной пищи и смешение рас. Вагнер допускает, что человечество состоит из некоторого числа совершенно неравных рас: более высокие расы могут господствовать над низшими; только, смешиваясь с последними, они не поднимают на свой уровень низшие расы, а, напротив, дряхлеют и, соединяясь с ними, теряют свое благородство. Таким образом, вся история европейской культуры есть не что иное, как история «вырождения высших рас» [12, с. 389].

Проблемам неравенства рас посвящены также статьи «Чем полезно это познание?» и «Героизм и христианство». Здесь вновь можно встретить в том числе и антисемитские высказывания, причем в еще более непримиримом тоне, чем в текстах, написанных композитором ранее. По Вагнеру, представители арийской и семитской расы радикально отличаются друг от друга в своих духовных представлениях. Ариец по природе идеалист, что проявляется в созданных им религиях – в браманизме и христианстве. Основная специфическая черта этих конфессий – верование, что настоящая жизнь есть зло и что человек должен научиться отрываться от мира. Поэтому ариец чистой расы, в силу своих могущественнейших инстинктов, стремится к победоносной борьбе с падением, к отречению от эгоистической воли. Но он смешивается с окружающими его расами, и это скрещивание тяжело отзывается на его физическом и моральном состоянии. Из двух великих европейских цивилизаций – латинской и германской – одна, латинская, является на самом деле едва арийской. Раса, наложившая свой отпечаток на эту сложную цивилизацию, – раса семитская, к которой принадлежат также и евреи. Особенно ярко это семитское влияние, по Вагнеру, проявилось у французов. В уже упоминавшейся работе «Немецкое искусство и немецкая политика» Вагнер обвиняет французов в «кровожадности» и в том, что им присуща «природа обезьян» [13, с. 525]. Причина таких несправедливых обвинений кроется в биографии композитора; достаточно, например, вспомнить эпизод провала парижской постановки «Тангейзера» 13 марта 1861 года, сорванной группой зрителей – завсегдатаев Жюкей-клуба.

Спасение человечества, по Вагнеру, возможно при осуществлении «большой регенерации», которая произойдет, если удастся преодолеть две основные причины его упадка: при возвращении к вегетарианскому режиму питания; для устранения второй причины композитор предлагает путь, связанный с религиозными понятиями: он задается вопросом, что следует понимать под кровью Христа и под ее очищающей, искупительной сущностью. Он пишет, что христианство не есть религия привилегированной расы, хотя и возникла она как детище арийцев; по мнению композитора, христианская вера – вера для всех народов. «Божественная кровь Христа... есть превосходное противоядие, благодаря которому весь род человеческий может избегнуть закона вырождения рас и очистить свою испорченную кровь» [Цит. по: 12, с. 393]. Итак, предпосылкой регенерации, по Вагнеру, становится христианство как некая «подлинная религия»; таким образом, в учении композитора происходит выход к религиозному мистицизму.

Чемберлен – и это само по себе характеризовало его собственные убеждения – называл вагнеровское учение о регенерации гениальным, выделяя две стороны вагнеровской теории – отрицающую и утверждающую (регенерация). Отмечая в этой теории различные аспекты – философский, практический и религиозный, – Чемберлен признавал трудность ее изложения. По мнению Маркуса, этим Чемберлен прикрывает беспомощно-фантастическую смесь идей, составляющих реакционную, антинаучную теорию Вагнера [13, с. 529]. Оценка Маркусом воззрений Вагнера представляется довольно резкой, но оправданной. В самом деле, Вагнер ни в коей мере не является антропологом, и его учение о возрождении высшей расы, будучи внушенным личными впечатлениями и обстоятельствами жизни композитора, не может считаться самостоятельным и оригинальным. Оно основано, по большей части, на наблюдениях двух авторов, которых Вагнер точно и неоднократно цитирует, считая взгляды достаточным научным основанием своих теорий, – Глейцеса, поддерживающего вегетарианство, и Гобино. Безусловно, теория регенерации Рихарда Вагнера научной ценности не имеет и представляет интерес лишь с точки зрения интерпретации и использования ее идеологами Третьего рейха.

Куда более интересны религиозно-мистические воззрения композитора, которые также использовались как основа нацистской доктрины. Мифология стала важной составляющей идеологии и культурной практики Третьего рейха; в ее основу легла интерпретация Вагнером как понятия мифа, так и непосредственно германского эпоса. Для того чтобы иметь возможность сопоставить нацистский миф с учением композитора, обратимся к постулатам этого учения, выраженным в его теоретических работах («Опера и драма», «Произведение искусства будущего» [4] и «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания») [2] и оперных произведениях.

Когда Вагнер работал над созданием «Лоэнгрина» во время своего пребывания в Дрездене, его внимание привлекли два сюжета: один из них был связан с образом Зигфрида, а другой – с фигурой Фридриха Барбароссы. Легендарный герой и исторический персонаж в его сознании оказались связанными между собой, и на свет появилась небольшая работа под названием «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания». Ее содержание Лихтенберже характеризует как «главные черты... философии всеобщей истории, объясняемой посредством мифа» [12, с. 254]. Этот текст представляет интерес не с точки зрения истории или филологии, а скорее как некое художественно-поэтическое сочинение, проясняющее корни тех образов, что легли в основу мифологии Третьего рейха.

Текст, созданный Вагнером, причудливым образом соединяет исторические факты и легенды о Нибелунгах и святом Граале. Героями этого текста становятся монархи, происходившие из королевского рода Франков – древней династии; легенда, по Вагнеру, сохранила нам ее наиболее древнее название – название Нибелунгов. Идея той всемирной монархии, которую Франки, или Нибелунги считали себя призванными осуществить на земле, встречается в символической форме в народной легенде о их роде, в мифе о Зигфриде и Нибелунгах.

Мифические Нибелунги – духи ночи и смерти, жители недр земли, усердные работники, беспрепятственно занятые собиранием скрытых в недрах земли сокровищ, литьем украшений и выковыванием оружия. Вагнер же полагает, что Нибелунгами (Вибелунгами) именовали себя представители франкской королевской династии; более того, он считает возможным отождествлять Вибелунгов и гибеллинов – участников религиозно-политической борьбы в Италии в XII-XV вв., подчеркивая сходство немецких слов *Wibelungen* (гибеллины) и *Nibelungen* (нибелунги). Между тем, известно, что наименование «гибеллины» происходит от названия замка Вайблинген – цитадели рода Гогенштауфенов (Штауфенов), бывших сторонниками императора и дворянства в противовес гфельдам, поддерживавшим римского папу.

На протяжении работы Вагнер пытается доказать, что германский народ, имеющий своими прародителями Франков-Нибелунгов, располагает абсолютно естественным правом на мировое господство, которое подтверждается божественным происхождением последних. Автор текста пишет: «В германском народе сохранился древнейший в мире царственный род, имеющий исконное право 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 происходящих 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 счастья всех народов принадлежит мир. Германцы – древнейший народ, их наследственный царь – “Нибелунг” – как стоящий во главе их... имеет право на мировое господство» [2, с. 50-51]. Представляется интересным то, что Вагнер считает возможным отождествить с Христом также и германского бога Вотана: «Верховному божеству германцев Вотану, благодаря его отвлеченности, не пришлось в сущности уступать место Христу; он мог просто с ним совершенно отождествиться; он утратил только те чувственные признаки, которыми наделили его различные племена в зависимости от своих племенных особенностей... во всем же остальном приписываемые ему универсальные свойства вполне соответствовали качествам, приписываемым Христу или Богу» [Там же, с. 47]. Значимой в рамках задачи, поставленной в данном исследовании, представляется также следующая вагнеровская мысль: «Родовое божество связано с Христом тем, что оба умерли, были оплаканы и отомщены (подобно тому, как мы и поныне мстим за Христа евреям)» [Там же, с. 47-48]. Отметим, что подобная идея религиозной мести евреям за смерть арийского бога Христа совершенно естественно вписывается в идеологический контекст Третьего рейха.

Более того, Вагнер интерпретирует святой Грааль как некую идеальную замену и продолжение сокровища Нибелунгов, которое в ходе исторических событий потеряло свою реальную ценность (под реальной ценностью автор понимает возможность создания германской империи, империи Нибелунгов, которая имела место быть во времена правления Карла Великого, а вовсе не золотой клад, как предполагает легенда) и обрело ценность духовную, «идеальную».

Безусловно, статья Вагнера «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания» может рассматриваться как провокационная; ряд идей, изложенных в ней, близки основным постулатам идеологии Третьего рейха. Вместе с тем, представляется необходимым отметить, что данная статья задумывалась в первую очередь как художественно-поэтическое произведение, где автор дал волю своей фантазии и одновременно выполнил определенную работу по осмыслению мифологического сюжета, который стал основой его знаменитой оперной тетралогии «Кольцо нибелунгов». Как пишет композитор в одной из наиболее значительных своих теоретических работ «Опера и драма» (1851), именно миф может стать сущностью музыкальной драмы как искусства будущего, и именно «родные сказания новых европейских и раньше всего германских народов» [4, с. 540] имеют значительное влияние на развитие искусства.

А. Ф. Лосев в работе под названием «Исторический смысл эстетического воззрения Рихарда Вагнера» так формулирует этот принцип мифологизма: «Сюжет подлинного художественного произведения должен трактоваться в настолько обобщенной форме, чтобы речь шла не о мелочах бытовой жизни, но о предельном обобщении всей человеческой жизни, взятой целиком... Подлинное произведение искусства всегда есть произведение мифологическое» [Там же, с. 31]. По Вагнеру, миф о Зигфриде становится именно таким обобщением, которое стало идеальной основой для создания грандиозного «Кольца нибелунгов» как «произведения искусства будущего». Именно этим и обусловлен интерес композитора к данной тематике, именно поэтому на свет и появился такой текст как «Вибелунги». Мифология Третьего рейха имела возможность

вобрать в себя воззрения, изложенные в нем, и выдать плод воображения композитора за научно оправданные изыскания, однако мы видим, что сам автор относился к этому тексту именно как к образцу художественной прозы, работа над которым была необходима для дальнейшей творческой деятельности Вагнера.

В заключение разговора об интерпретации Вагнером понятия мифа и собственно мифологической тематики представляется необходимым обратить внимание на сюжет о Святом Граале и Парсифале, который активно использовался идеологами Третьего рейха. Целесообразно рассмотреть, как относился к этому сюжету сам композитор и как изложил его в своей поздней опере «Парсифаль», отдельные аспекты сюжета которой представляются провокационными: только посвященные, принадлежащие к особому братству, сильные и чистые духом, могут созерцать чашу святого Грааля. Вспомним, что эта реликвия, как уже говорилось выше, понималась композитором в качестве духовного аспекта сокровища Нибелунгов, которое должно принадлежать германцам. Только они как потомки Нибелунгов, их божественного верховного предка имеют на него законное право. Артур Штильман в своих работах приводит анализ редких материалов Венского государственного архива – неопубликованных писем Вагнера к его второй жене Козиме (урожденной графине Д'Агу, внебрачной дочери Франца Листа). В этих материалах, по свидетельству Штильмана, содержится информация о некоторых неизвестных чертах первоначального вагнеровского замысла «Парсифаля», жанр которого был определен композитором как христианская мистерия. Приведем некоторые наиболее показательные цитаты из этих писем: «Перед исполнением «Парсифаля» на сцене должна быть разыграна мистерия, в которой тело Христа будет сожжено вместе с другими евреями, как символ избавления от еврейства вообще». И далее: «звук уничтожения, которые я написал для литавр в соль миноре, олицетворяют гибель всего еврейства, и, поверь, я не написал ничего прекраснее». Кроме того, в клавише «Парсифаля» в 3-м акте, в сцене встречи Кундри и Парсифаля, должен был появиться такой текст: «Чья кровь на твоих руках? – спрашивает она. – Если это еврейская кровь, то добро пожаловать в мой дом» [19].

Рассуждения о степени подлинности этих писем не являются приоритетными в контексте настоящего исследования; как известно, никакие из этих замыслов композитором осуществлены не были, и это показывает, что, даже если подобные мысли и посещали Вагнера и он выражал их в личной переписке, он не предназначал их широкому кругу людей и не считал возможным включить подобные моменты в свое последнее произведение. Безусловно, в последний период творчества антисемитизм Вагнера достиг своего апогея, но у нас нет оснований считать, что композитор стал бы призывать к Холокосту и поддерживать массовое уничтожение евреев.

Работы Вагнера, как композиторские, так и теоретические, прочно легли в основу мифологии Третьего рейха. Сюжеты его музыкальных драм, его исследования, подобные тому, что изложено в работе под названием «Вибелунги», касались германской мифологии и наполняли образы ее героев ярким эмоциональным содержанием и подлинным теплом. Для создания нацистского мифа обращение к образам Лоэнгринга и Парсифаля было весьма актуальным. Вспомним, насколько значимым впоследствии для мифологии Третьего рейха стал поиск святого Грааля и прочих христианских реликвий. В последнем произведении Вагнера – опере «Парсифаль» – Адольф Гитлер усматривал особый смысл; эта мистерия, по его мнению, могла быть понятна лишь «посвященным». О своем понимании вагнеровского «Парсифаля» он говорил Раушнингю: «За безвкусной... внешней фабулой... можно разглядеть истинную суть этой глубочайшей драмы. Здесь освящается... чистая благородная кровь, ради освящения и поддержания чистоты которой собрались братство знающих. Вот король, страдающий неизлечимой болезнью от испорченной крови. И вот незнающий, но чистый человек стоит перед выбором, предаться ли ему в волшебном саду Клингзора страстям и опьянениям прогнившей цивилизации – или присоединиться к рыцарям, хранящим тайну жизни и чистую кровь. Заметьте: сострадание, приводящее к знанию, годится лишь для внутренне испорченной... личности. И это сострадание значит лишь одно действие: позволить больному умереть. Вечной жизни, даруемой Граалем, достойны лишь истинно чистые, лишь благородные» [15, с. 177-178].

Надо сказать, что подобная интерпретация содержания вагнеровской оперы представляется не совсем точной; под святыней, охраняемой рыцарями, понималась все-таки чаша Грааля, наполненная кровью Христа, а не чистота крови как понятие. Король Амфортас страдает от раны, нанесенной ему копьем, которым пронзили бок распятого Иисуса; эта рана может восприниматься как наказание за грех кровосмешения (Амфортаса соблазнила Кундри, заколдованная злым волшебником Клингзором), но не как проявление «болезни от испорченной крови». Подобный пример очень характерен: в общих чертах близкая к истине и, вместе с тем, несколько перефразирующая вагнеровский замысел трактовка позволяет предположить, что попытки определить «Парсифаля» как «черную мессу» (А. Штильман [18; 19], М. Тетельбаум в статье «О Рихарде Вагнере» [16]) являются сколько-нибудь оправданными, хотя на самом деле это, конечно же, не так.

Кроме того, произведенные Вагнером в тексте «Вибелунги: Всемирная история на основании сказания» попытки арианизации Христа и отождествления клада нибелунгов и чаши Святого Грааля также получили продолжение в мифологии Третьего рейха. Нацистская пропаганда прилагала большие усилия для арианизации образа Иисуса Христа; для подтверждения арийского происхождения Христа нацисты разыскивали некие документальные свидетельства; активно велись поиски чаши Святого Грааля. Очень характерным в этой связи представляется то, что в 1936 г. в Мюнхене были развешаны цветные плакаты, изображавшие фюрера в серебряных доспехах рыцаря Грааля.

Кроме чисто содержательных моментов «нацистского мифа», Вагнер оказался востребован идеологами Третьего рейха еще по некоторым причинам. Театр и музыкальная драма занимали особое место в контексте немецкой культуры. По Лаку-Лабарту и Нанси, именно «повторение трагедии и трагического празднества

гораздо лучше, чем какие-либо другие формы искусства, годятся на то, чтобы запустить процесс идентификации» [11, с. 41]. Вагнер, создавая Байрейт и организовывая Байрейтские музыкальные фестивали, преследовал и политическую цель, а именно объединение немецкого народа посредством театрального празднества и церемониала (объединение, как отмечают те же авторы, сравнимое с объединением полиса в трагическом ритуале). «Именно в этом основополагающем смысле и следует понимать “всеохватное произведение искусства”... Всеохватность, или тотальность, является не только эстетической – это кивок в сторону политики» [Там же, с. 41-42]. «Нацистский миф... является строительством, формированием и производством немецкого народа в произведении искусства – посредством произведения искусства и как произведение искусства» [12, с. 42-43].

Отсюда и стремление объявить «великими арийцами античности» древних греков, которые понимали миф как искусство. Однако, помимо вагнеровских рассуждений о произведении искусства будущего, здесь приходится вспомнить как предшественника этого аспекта нацистской мифологии, также и Фридриха Ницше с его известной работой «Рождение трагедии из духа музыки» [14], где автор говорит о единстве жизни и искусства, о том, что подлинная жизнь есть искусство, воплощенное в форме античной трагедии. Ницше подчеркивает, что современная культура с ее ориентацией на науку глубоко враждебна жизни, и констатирует единство немецкой философии и немецкой музыки. Вспомним также, что Рихард Вагнер, рассуждая о «произведении искусства будущего», подчеркивал, что его основой может быть только миф, а идеалом такого произведения искусства становится все та же греческая трагедия. В работе «Опера и драма» он отмечал, что «греческая трагедия есть художественное воспроизведение духа и содержания греческого мифа... общее отношение к сущности явления, которое в мифе из созерцания природы обращается в нравственное наблюдение над человеком, представляется здесь в определенной, яснейшей форме, становится художественным произведением и переходит из области фантазии в жизнь» [5, с. 535].

Следует отметить, что Фридриха Ницше, наряду с некоторыми другими деятелями науки, философии и искусства, называли в числе тех, чье творчество внесло вклад в возникновение в Германии Третьего рейха. Представляется, что, как и в отношении Рихарда Вагнера, исследование учения философа и сопоставление его тезисов с нацистской доктриной могло бы дать довольно интересный результат. М. В. Желнов, доктор философских наук, профессор, специалист по истории философии, метафизике и эпистемологии в статье «“Воля к власти” как проявление “Воли к воле” (Идеи Ф. Ницше и М. Хайдеггера в наши дни)» справедливо отмечает, что «философия Ницше двусмысленна, двойственна, амбивалентна – и в этом ее величие. Он поднял и осветил центральные проблемы духовной жизни людей, так что каждый мыслитель пытается “перетянуть его на свою сторону”. Не Ницше мыслил мыслями фашизма и коммунизма, а наоборот, тоталитарные идеологии пытались приспособить его мысли к своему миропониманию, пытались “мыслить по-ницшеански”» [10, с. 103]. Само собой, научная сомнительность отдельных частей учения Вагнера, в частности, расовой теории, не позволяет распространить на его теоретические труды подобное высказывание. Вместе с тем, касательно его композиторского наследия и некоторых литературных текстов вполне можно отметить и широкое освещение проблем духовной жизни людей, и то, что он ни в коей мере не мыслил категориями гитлеровского фашизма. Работа «Вибелунги», где композитор пишет о превосходстве немецкой (арийской) расы и арианизует Христа, отождествляя его с Зигфридом, служила вспомогательным материалом при работе над «Кольцом Нибелунгов», не претендовала на оригинальность и научную ценность и представляла интерес скорее как публицистическое и в некотором роде даже художественное произведение. То, как использовали изложенные в ней идеи идеологи Третьего рейха, является целиком и полностью их «творческой инициативой». Объявлять Вагнера мессией немецкого фашизма в связи с совпадением содержания этой и других статей с положениями доктрины Третьего рейха, по меньшей мере, не совсем корректно, в равной мере как и потому, что он сходным образом с последователями Гитлера интерпретировал роль искусства в рамках политической и культурной жизни государства.

Как было отмечено выше, творчество Вагнера играло значительную роль в культуре гитлеровской Германии в целом как основа идеологии и мифологии, также значительное влияние оно оказало и на музыкальную культуру. Его музыка была неотъемлемой частью «святого немецкого искусства», постоянно исполнялась и широко пропагандировалась. «Тот, кто хочет понять национал-социалистскую Германию, должен знать Вагнера», – любил повторять Гитлер [17, с. 132]. Личность Вагнера, значение его наследия для германской и мировой культуры Адольф Гитлер оценивал очень высоко.

Помимо исполнения на концертах и в театрах, музыка этого композитора использовалась на нацистских торжествах и, по некоторым свидетельствам, звучала в «лагерях смерти» (сопровождая шествие узников в крематорий). Тема «Полета валькирий» из оперы «Валькирия» стала символом и гимном Люфтваффе – германских военно-воздушных сил.

Важной составляющей музыкальной культуры Германии была маршевая музыка, которая звучала по радио, на торжествах, использовалась в пропагандистских фильмах («Гитлеровская молодежь», «Триумф воли» и т.д.) Александр Бурьяк так пишет об этом в «Эстетике национал-социализма»: «Аранжировка нацистских маршей великолепа. Хор прекрасных мужских голосов. Фанфары. Грохот шагов марширующих колонн. Эти марши захватывают. Под их звучание можно было идти штурмовать небо» [1]. Он же делает предположение о «колоссальном» воздействии этих маршей на молодых немцев. Интересно отметить, что в списке маршей вооруженных сил СС можно обнаружить «Марш нибелунгов», написанный Готфридом Зонтагом (GottfriedSonntag) с использованием тематизма из «Кольца Нибелунгов».

Особое значение для фашистов приобрел известный монолог Ганса Сакса из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», звучащий в ее финале. Он содержит призыв чтить традиции мастеров и хранить «святое немецкое искусство» даже тогда, когда страна находится под чужеземным гнетом. Речь Сакса превосходно отразила националистические настроения эпохи, особенно те, что царили в среде среднего класса. После того как Гитлер и нацисты взяли оперу на вооружение и истолковали слова Сакса по-своему, «Мейстерзингерам», по выражению Г. Грея, автора подробной биографии Р. Вагнера, была обеспечена «дурная слава» [9, с. 132].

Й. Геббельс, рейхсминистр народного просвещения и пропаганды Германии, по свидетельству Р. Э. Герцштейна, автора работы под названием «Война, которую выиграл Гитлер», видел свою задачу как министра в возвращении народу его искусства: германское искусство должно очиститься от всего чуждого эгоистического влияния и стать связанным с народом. В августе 1933 года Геббельс рассуждал о Вагнере именно в этом смысле; он выбрал эту фигуру, зная специфику отношения к ней Гитлера. Он превратил «Нюрнбергских мейстерзингеров» в эталон всего лучшего и великого в немецком искусстве вообще: глубины и разума, романтизма, трагичности, торжества и триумфа. Геббельс, позаимствовав эту фразу у Гитлера, назвал Вагнера одним из величайших композиторов всех времен [7, с. 162]. Однако следует отметить, что Вагнер задумывал упомянутый монолог Ганса Сакса и всю оперу в целом, прежде всего, как песнь во славу немецкой культуры и немецкого духа, а вовсе не как шовинистическую декларацию превосходства арийской расы.

Таким образом, видно, что вагнеровские творения широко использовались в культуре и идеологии Третьего рейха; однако этот факт не может быть отнесен к тем, что выступают в пользу необходимости «отдать Вагнера фашистам» (выражение выдающегося дирижера Артуро Тосканини). Фашизм как явление и музыкальное творчество Рихарда Вагнера связаны между собой скорее косвенно, чем прямо; музыкальное наследие композитора не предполагало той интерпретации, которую оно получило в годы Третьего рейха. Более прямой является связь между литературным, публицистическим творчеством композитора, однако и она – в силу глубоких искажений, внесенных нацистскими идеологами в содержание этого творчества, – не является достаточным основанием для именованного Рихарда Вагнера «мессией Третьего рейха». Скорее, представляется возможным говорить о некой трансформации его идей в контексте идеологии и культуры фашистской Германии.

Список литературы

1. Бурьяк А. Эстетика национал-социализма [Электронный ресурс]. URL: <http://nazi-aesthetics.narod.ru/Index.htm> (дата обращения: 04.09.2012).
2. Вагнер Р. Вибелунги: Всемирная история на основании сказания: монография. М.: Мусагет, 1913. 78 с.
3. Вагнер Р. Еврейство в музыке. СПб., 1908. 36 с.
4. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. 695 с.
5. Вагнер Р. Кольцо нибелунга: Избранные работы. СПб., 2001. 797 с.
6. Вагнер Р. Что такое немецкое? //Философская культура. 2005. № 1. С. 149-174.
7. Герцштейн Р. Война, которую выиграл Гитлер. Смоленск, 1996. 602 с.
8. Гобино Ж. А. де. Опыт о неравенстве человеческих рас. М.: Одиссей; ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 768 с.
9. Грей Г. Вагнер. Челябинск, 2000. 174 с.
10. Желнов М. В. Фридрих Ницше и воля к власти // Социальная теория и современность. М.: Луч, 1993. Вып. 2. С. 100-115.
11. Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. СПб., 2002. 80 с.
12. Лихтенберже А. Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1997. 477 с.
13. Маркус С. История музыкальной эстетики. М., 1968. Т. 2. 687 с.
14. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2007. 208 с.
15. Раушнинг Г. Говорит Гитлер. Зверь из бездны. М., 1993. 381 с.
16. Тетельбаум М. О Рихарде Вагнере [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2008/57/te8.html> (дата обращения: 07.04.14).
17. Ширер У. Взлет и падение Третьего рейха / пер. с англ.; под ред. О. А. Ржешевского. М.: Воениздат, 1991. Т. 1. 651 с.
18. Штильман А. Возвращаясь к Вагнеру [Электронный ресурс]. URL: <http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer1/Shtilman1.htm> (дата обращения: 07.04.2014).
19. Штильман А. Любите ли вы Вагнера? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2003/0903/koi/shtilman.htm> (дата обращения: 07.04.14).

RICHARD WAGNER AND CULTURE OF THE THIRD REICH

Tsimbal Marina Fedorovna
Saint Petersburg State University
marina-arfistka@mail.ru

In the article the author suggests the analysis of the literary and composer's heritage of Richard Wagner from the perspective of the role and peculiarities of the interpretation of his creativity in the context of the culture and ideology of the Third Reich, reveals divergences between the composer's theoretical views and their transformation in the mentioned context, and assesses the place of the composer's heritage of Richard Wagner within the framework of the musical culture of the Third Reich.

Key words and phrases: culture of the Third Reich; ideology of the Third Reich; Richard Wagner's creativity; anti-Semitism; musical culture of the Third Reich.