

## Dmitry KIREEV Richard Wagner's *Lohengrin* as a spiritual revelation of German genius

### Дмитрий КИРЕЕВ «Лоэнгрин» Вагнера как духовное прозрение немецкого гения

Проблема постижения и восприятия духовно-ценностной сущности произведения — *той невидимой точки, которая незримо управляет всем произведением* (А. Лосев), или *генеральной интонации* (В. Медушевский), или *художественного символа* (В. Бычков), — в равной степени затрагивает и исполнителя, и слушателя, и музыковеда. Содержание произведения далеко не всегда (и тем более не всегда адекватно) выражается самим автором в словесной форме<sup>1</sup>.

Казалось бы, в опере расстановка сил, развитие событий облегчают понимание сущности происходящего. Но даже в этом жанре затруднительно утверждать, что «живые выразители борющихся сил» (М. Тараканов) передают основной конфликт. Смысл всегда выше сюжета.

В статье предлагается один из возможных вариантов решения проблемы. Речь пойдет о познании духовной сущности оперы через исследование *духовно-мировоззренческой функции речитатива*, выполняемой его *рефлексивным* типом<sup>2</sup>. Духовно-мировоззренческая функция заключается в выражении убеждений героя, способных «дополнить природную основу индивидуального и общественного бытия миром моральных, культурных и религиозных ценностей»<sup>3</sup>. Отметим также, что, выявляя *духовно-мировоззренческую функцию речитатива*, мы стремимся к познанию выражения, которое «не утилитарно, бескорыстно, не заинтересованно, имеет целью игру душевных или духовных сил, приводит в конечном счете к *контакту* с Универсумом в его сущностных основаниях, возводит человека на некие духовные уровни...» [2, с. 163].

The article is devoted to characteristic features of the general concept of Richard Wagner's opera *Lohengrin*. This concept is being analyzed in the light of the interpretation of the opera's reflective recitative, given by the Russian singers.

**Key words:** Richard Wagner, *Lohengrin*, spiritual essence of music work, general concept of opera, analysis of intonations and thematic material, reflective recitative.

Статья посвящена определению концепции оперы «Лоэнгрин». Шедевр Вагнера рассматривается сквозь призму рефлексивного речитатива, проинтонированного певцами.

**Ключевые слова:** Р. Вагнер, «Лоэнгрин», духовная сущность произведения, концепция оперы, интонационно-тематический анализ, рефлексивный речитатив.

Предварительно несколько соображений о понятии *художественный символ*. По В. Бычкову, исходная реальность, давшая художнику импульс для художественного отображения, — это первообраз; формообраз — материализованная, чувственно воспринимаемая реальность произведения искусства. Третий образ, возникший на основе первых двух и «как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле слова *художественным образом данного произведения искусства*» [курсив автора. — Д. К.]. Художественный символ, то есть сущностное ядро художественного образа, — глубинная компонента, которая, практически не вычленившись на аналитическом уровне, «возводит дух реципиента к духовной реальности, не содержащейся в самом произведении искусства» [3, с. 61–62]. У хорошо подготовленного реципиента в процессе вслушивания в произведение, в процессе становления его художественного образа может осуществляться реальный контакт с Универсумом. В этот момент художественный образ может развернуться в художественный символ. Одним из условий перерастания художественного образа в художественный символ в сознании реципиента В. Бычков называет погружение в произведение, гармонию с ним [там же, с. 61].

Но сущностное содержание символа — невербализуемое. Можно ли в таком случае на основе интонационно-тематического анализа делать выводы о духовном смысле произведения? Могут ли они быть объективными? Сомнительно. Ведь объективность «не может быть связана с человеком, тем более с идеей антропоцентризма. Объективное начало доступно лишь метафизи-

<sup>1</sup> Авторское определение замысла нередко остается декларацией. Как писал А. Лосев, «природа творит бессознательно, а художник творит сознательно. Тем не менее, редкий художник понимает в полном смысле то, что он творит» [6, с. 67].

<sup>2</sup> Рефлексивный речитатив рассматривается нами как относительно самостоятельный род вокальной музыки, сложившийся в опере XIX века. Его отличительные особенности: а) музыкальная значимость («строительным» материалом являются элементы ведущих лейттем, чем обусловлено включение речитатива в процесс симфонизации оперы); б) музыкально-смысловое содержание, образующее внесловесный контекст; в) структурная организация составляющих мотивов.

<sup>3</sup> Новая философская энциклопедия. В 4-х томах. М., 2010. Т. I. С. 706.

ческим, мистическим сферам» [4, с. 117]. Абстрагируясь от такой неотъемлемой составляющей понятия *культура*, как вера, нельзя прийти к объективным выводам. Подчиняясь только достижению прагматических целей, разум, по утверждению ученого, «чрезвычайно легко теряет самое главное из того, что составляет его культурное достоинство, — статус независимой духовной инстанции, взявшей на себя смелость судить о мире объективно» [8, с. 10]. Человек техногенной цивилизации («одномерный» человек) утратил, по авторитетному мнению В. Бычкова, или, точнее, утрачивает высокий эстетический вкус к выдающимся произведениям мирового искусства. Для человека *пост*-культуры далеко не в полной мере открывается художественный образ, не говоря уже о том, что художественная символичность высокого искусства закрыт от него полностью [3, с. 63].

Условие адекватного понимания произведения — исследование в контексте той культуры, в которой оно было создано. Кроме того, известное положение Б. Асафьева «жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [1, с. 264], заставляет обратиться к исполнительским интерпретациям. Вслушивание в интонируемую музыку позволяет музыковеду избежать опасности «импровизировать „свои содержания“ под аккомпанемент музыки, а не в совместном мышлении с композитором» [там же, с. 303].

\* \* \*

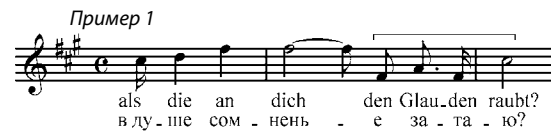
Можно ли не согласиться с Вагнером относительно смысла «Лоэнгрин»? Все точки над «i» расставлены самим автором. И потому не должно быть сомнений, что «для Вагнера „Лоэнгрин“ имел автобиографический и общественный смысл, заключающийся в показе в инскапательной, легендарно-мифологической форме положения художника, высокие идеалы которого не могут быть поняты, не могут получить признания и доверия в современном ему мире фальши, лжи и коварства. В этом заключается главная идея произведения» [5, с. 239].

Но результаты интонационно-тематического анализа вагнеровской драмы в интерпретации, предложенной выдающимися певцами Е. Шумской и И. Козловским в ансамбле с солистами, хором и оркестром под управлением С. Самосуда, заставляют иначе сформулировать концепцию произведения. Положительное разрешение конфликта между силами света и тьмы возможно лишь при условии твердой, без тени сомнения, веры.

Лейтмотивы Лоэнгрин отличаются постоянством облика, как незыблем символ веры, — это дано свыше. Лучи их света (интонации, гармония, тональность) могут коснуться музыкальных портретов других героев, как это и произошло вначале с Эльзой. Благодать ниспослана. Принимать или не принимать? Человеку предостав-

лена свобода выбора. И Лоэнгрин как посланец Грааля никогда не нарушит ее. Напротив, Ортруда — представительница сил тьмы — будет постоянно разрушать веру Эльзы ядом сомнений, превращая жертву в орудие своих замыслов.

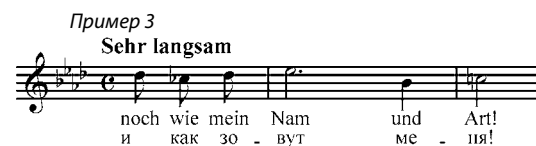
На симфоническом развитии *мотива сомнения* (Пример 1) основана музыкальная драматургия оперы. Модификации мотива сомнения<sup>4</sup> отражают путь Эльзы к трагическому финалу.



Указанный мотив впервые звучит в первом действии (эпизод клятвы). Исполнители исключительно точно расставили смысловые акценты в этой сцене. Громко начав фразу «Но ты должна мне клятву дать» (Пример 2), И. Козловский завершает ее неожиданно тихо и оттого особо многозначительно — ведь слышать это должна только Эльза.



С готовностью соглашаясь, Эльза-Шумская в то же время словно боится предстоящего испытания — ее голос звучит очень тихо. Почему смутилась Эльза? Что встрепетнулось в ее душе, когда она услышала «и как зовут меня» (Пример 3)?



Да ведь этот оборот уже мелькал в ее партии, то есть подсознательно ее тревожило желание не только видеть своего защитника, но и знать, откуда он прибыл, его имя и род (см. третий и четвертый разделы «Рассказа Эльзы»). Не случайно за смысл, вложенный в этот мотив, зацепится острым умом Ортруда и начнет плести сети. Видя реакцию Эльзы, ее отрешенное состояние, Лоэнгрин-Козловский во второй раз, чеканя каждый слог, повторяет завет. И тогда Эльза-Шумская, словно опомнившись, начинает с горячностью уверять: «Мой щит, спаситель, мой Ангел...».

Рассудком Эльза понимает, что не может не дать клятву. Но сердцем... Как передать мучащие Эльзу сомнения? Исполнительница нашла гениальное решение: во второй фразе («Я ли, в награду за доверье, в душе сомненье затаю?»), когда появляется мотив, известный

<sup>4</sup> Этот мотив не включен в Указатель мотивов и тем, составленный К. Ваком [7, с. 8].

«Лоэнгрин» как прозрение

по предыдущему соло Лоэнгрин (Пример 2), голос Эльзы словно дрогнул. Е. Шумская сделала легкий, не проставленный Вагнером, акцент на слове «затаю» (Пример 1). В этот миг, кажется, никто — даже Лоэнгрин — не заметил смятения Эльзы. Но не Ортруда! Она сразу же обратила внимание на возникшую заминку. Отныне судьба Эльзы — в ее руках.

Разрушительная работа мотива сомнения, положенного в основу вступления ко второму действию оперы, особенно впечатляет в сцене Эльзы и Ортруды. В упоении блаженством Эльза не слышит мотив, звучащий в партии Ортруды в увеличении (Пример 4), хотя, казалось бы, ей должно было беспокоиться и вскричать: «Откуда она знает мои помыслы?».

Пример 4

be wahr es vor der Reu - e Not!  
 быть мо - жет, все в ру - ках мо - их!

Все в том же состоянии Эльза начинает *поучать*: «Дай научить тебя, Ортруда, что счастье есть и на земле». Понятным в таком случае становится прорицание языческой колдуньи: «В гордыню я направлю стрелы, сомнение скоро к ней придет!».

Кратким оказалось счастье Эльзы. Одержимая страстью узнать имя и род своего спасителя, она изобретает немало способов выведать тайну. Вот в первый раз Эльза-Шумская, замедляя темп, острым, «жалящим» звуком произносит запретное: «Скажи мне только имя». И вдруг с надрывом раздается «Позволь тебя назвать!» на лейтмотиве сомнения, который теперь в трактовке Е. Шумской обретает значение *лейтмотива одержимости*. Этот лейтмотив в сочетании с лейтмотивом запрета заполняет и вокальную, и оркестровую партии, символизируя рок, нависший над Эльзой. Внимательный слух отметит, что несчастная жертва одержимости, будучи душой во власти Ортруды, вынуждена «говорить» не своим языком: интонации Ортруды все более настойчиво проникают в партию Эльзы. Это наваждение, которое невозможно отогнать человеческими силами. Исступленно звучащее в кульминации оперы «Род мне открой!» (Пример 5) — символ падения Эльзы. С получением тре-

буемого — рассказ Лоэнгрин пролил свет на все вопросы — для нее исчерпана цель земного бытия.

Пример 5  
 [Schnell]

Wie dei - ne Art?  
 Род мне от - крой!

Интонационно-тематический анализ оперы подтверждает правомерность исполнительского решения певицы. Она заставляет пересмотреть взгляд на события оперы в контексте вагнеровской эпохи, ее музыкальную драматургию. Это интерпретация на уровне прозрения немецкого гения, воплотившего на примере трагической истории брабантской принцессы ответ на вопрос «Но Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?»<sup>5</sup>.

Сделанные выводы кардинально расходятся с продекларированными взглядами автора оперы, его высказываниями и с устоявшимся представлением о смысле вагнеровского шедевра. Невольно возникает вопрос: не нарушена ли та граница, которую должен чувствовать исследователь, *интерпретируя* произведения художника? И что должно быть первичным при исследовании творчества — слова автора о своем произведении или само произведение? Ведь рамки смыслового пространства обозначены композитором в вербальном и нотном рядах текста, сценических ремарках.

Однако опыт убеждает, что ориентация исследования на подобный *свет в конце тоннеля* при игнорировании духовного пространства может дать серьезные сбои, ведущие к неточному либо искаженному представлению о концепции произведения. Решение таких вопросов, как сущность конфликта, расстановка сил, воссоздание образов действующих лиц лишь в соответствии с авторскими высказываниями, рискует привести к «теоретическому абстрагированию от деталей, не вписывающихся в общую „стройную“ картину», чтобы все сделать, по словам Л. Кириллиной, «простым и ясным». Вероятно, по этой причине до сих пор не был замечен простейший трехзвучный мотив, которому принадлежит ведущая роль в создании образа главной героини и раскрытии идеи «Лоэнгрин».

Литература

1. Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, 1985. 343 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. Учебник. М.: Гардарики, 2002. 556 с.
3. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Эстетика и философия искусства // Вопросы философии. 2009. № 12. С. 56–67.
4. Галкин О. А. Концепция музыки Эрнста Курта: от психологизма к онтологизму: Межвузовский сборник научных статей / Московская государственная консерватория; УГАИ им. З. Исмагилова; отв. ред. В. В. Медушевский // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. Москва–Уфа, 2007. С. 108–123.
5. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. IV. М.: Музыка, 1973. 495 с.
6. Лосев А. Ф. Диалектика творческого акта // Контекст. Литературно-теоретические исследования. 1981. М.: Наука. 1982. С. 48–78.
7. Лоэнгрин: романтическая опера в трех действиях [Ноты] / Переложение для фортепиано О. Зингера. М.: Классика-XXI, 2005. 358 с.
8. Пружинин Б. И. Ratio serviens? Контуры культурно-исторической эпистемологии. М.: РОССПЭН, 2009. 423 с.

<sup>5</sup> Евангелие от Луки. Гл. 18: 8.