

Середина дистанции

Анна Порфирьева

Первоначальная версия текста опубликована в буклете к премьере спектакля «Лоэнгрин» в Большом театре (режиссер Франсуа Жирар, 24 февраля 2022 года).

Анна Порфирьева. Российский институт истории искусств (РИИИ), Санкт-Петербург, Россия, spb@artcenter.ru.

В восприятии «Лоэнгрина» Рихарда Вагнера и в научном дискурсе о нем превалирует легенда, связанная со сказаниями о рыцарях Грааля. Но романтическое в опере имело для Вагнера политический и даже революционный смысл. Исторический слой оперного действия «Лоэнгрина» опирается на «Деяния саксов» Видукинда Корвейского и повествует о рождении первого германского райха, объединенного «отцом отечества» Генрихом Птицеловом, — и первого германского императора. Романтическое поколение немецких революционеров — сверстников и единомышленников Вагнера — извлекло из старых рукописей и утвердило в сознании рождающейся нации древнюю историю Германии и немецкую мифологию, а «Лоэнгрин» стал первой немецкой оперой, давшей художественную жизнь революционно-патриотическим идеям Германского Возрождения. Особенностью оперы является взаимодействие оригинальных вагнеровских принципов композиции с оперными формами итальянского происхождения. Позднее композитор сошлется на Себастьяна Баха как идеальный образец «немецкого» в его смешном французском парике и во всеоружии итальянской формы. Совмещая риторический принцип тематизации, прямо восходящий к музыке Баха, с разнообразием немецких мелодических источников от хора до романтической песни, Вагнер полностью овладел своим музыкальным языком. В статье рассматриваются композиционные симметрии, опоры и арки, выстраивающие целостную структуру, новые формы дуэта и другие находки, имевшие продолжение в операх после «Лоэнгрина», а также главное свойство этого сочинения: сочетание лирики и трагедии, истории и мифа, открывающее путь бесчисленным интерпретациям смысла на современной оперной сцене.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер; Лоэнгрин; «Деяния саксов»; история; миф.*

Их либе ясность. Я. Их либе точность.
Их бин просить не видеть здесь порочность.
Иосиф Бродский

«СНОВА очутился я на вулканической почве этой удивительной Богемии, неизменно действовавшей на меня столь возбуждающим образом. Чудесное, может быть, даже слишком жаркое лето способствовало поддержанию во мне превосходного настроения. Я твердо решил вести спокойный, правильный образ жизни, как это и требовалось, ввиду особого действия вод. Соответственно этому я подобрал книги для подходящего чтения: стихотворения Вольфрама фон Эшенбаха в обработке Зимрока и Сан-Марте и в связи с ними анонимный эпос о Лоэнгрине с большим введением Гёрреса. С книгой под мышкой я отправлялся в ближайшие роции и где-нибудь у ручья углублялся в чтение вольфрамовых, столь странных и в то же время столь близких мне по духу стихов о Титуреле и Парцифале. Скоро, однако, тоска о собственном творчестве заговорила во мне с такой силой, что мне пришлось, ввиду прямого запрета заниматься сколько-нибудь возбуждающим трудом во время пользования мариенбадскими водами, прямо с нею бороться. Это привело меня в крайне беспокойное состояние, которое все возрастало. Передо мной во весь рост внезапно встал Лоэнгрин, первая мысль о котором возникла еще в конце моего пребывания в Париже. Вся драматическая концепция сюжета, в подробностях, вырисовалась перед глазами. Особенную, совершенно непреодолимую привлекательность приобрела для меня примыкающая сюда лебединая сага, с которой я познакомился и которую изучил за это время»¹.

Изображая послушного пациента, Рихард Вагнер решил набросать другой сюжет — повеселее, который не вредил бы действию мариенбадских вод. И написал первый эскиз «Мейстерзингеров»,

...надеясь избавиться от преследовавшего меня Лоэнгрин. Но я ошибся: только сел я в полдень в ванну, как меня охватило такое острое желание приняться за Лоэнгрин, что я не в состоянии был высидеть положенного часа и через несколько минут уже выскочил, полный нетерпения, едва дав

1. Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. М.: Грядущий день, 1911. С. 90–91.

себе время сколько-нибудь аккуратно одеться и, как безумный, помчался домой, чтобы излить давившие меня настроения на бумагу. Это повторялось несколько дней подряд, пока, наконец, не был закончен подробный сценический план Лоэнгрина².

С ваннами пришлось распрощаться, но в Дрезден Вагнер вернулся «в особенно приподнятом веселом настроении»: «мне казалось, что крылья выросли у меня за спиной»³.

Воспоминания отделены от событий примерно четвертью века, тем примечательнее непосредственное удовольствие рассказчика, заметное в них. Вообще-то к свидетельствам Вагнера о себе самом и к его интерпретациям собственных сочинений следует относиться с осторожностью. Оценки, подбор фактов, тон и даже некоторые существенные категории менялись в зависимости от возраста, настроения, политической ситуации. Однако объяснять Вагнера, опираясь только на его собственные слова, или совсем не обращать на них внимания — невозможно.

Иногда приходится ловить неуловимое: вот он сообщает, что долгожданный отпуск настал и пора сочинять музыку «Лоэнгрину», а у него в голове и в ушах крутится «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини, которым он только что дирижировал и который страшно мешает. Эврика! Потрясающе «округлая» итальянская форма «Лоэнгрину» с его изумительно разнообразными хорами, ансамблями с хором, стреттой⁴ в конце первого акта, оказывается не просто данью «итальянской форме» в немецком симфоническом обличье, это следование успешной динамической матрице, растворенной в собственном музыкальном организме. Или вот «лебединая сага». Благодаря ее бронебойной образной мощи обычно получается так, что из всей длинной, разнообразной многослойной оперной композиции в голове остается обрывок сказочного сюжета, к которому прилипли несколько музыкальных лоскутков. Симметрии положений и контрастов, пропорции хоровых, дуэтных и оркестровых сцен ускользают от внимания и легко утекают из памяти, в результате остается легкий туман «магического символизма» и крушение любви под действием злых чар.

2. Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. С. 91.

3. Там же.

4. Стретта (*итал.* stretta, от *stringere* — «сжимать, сокращать») — в данном случае означает стремительное ускорение движения, увеличение темпа в финале. — Прим. ред.

Понимание того, что на самом деле открылось композитору и заставило его выскочить из архимедовой ванны, занимает у прилежных адептов, наверное, не меньше времени, чем у самого Майстера уходило на конципирование особенно сложных мифологем — по его собственному свидетельству, до четверти века. Обычно это относится к «Парсифалю». «Лоэнгрин» же вроде бы самая популярная теноровая опера — вполне себе «опера», а не непроизносимый *Bühnenweihfestspiel*⁵. Почему же так трудно и медленно обозначают себя скрытые слои ее содержания и в чем здесь можно увидеть «загадки»?

Дело, по-видимому, в привычном пренебрежении историческим «фоном», скомпрометированным оперным жанром еще в XVIII веке. А ведь именно в «Лоэнгрине» впервые обрела ясное выражение идея сакрализации истории с помощью явленного чуда, осветившего ее злободневный политический смысл. В тот момент, когда настроения, «давившие» Вагнера, заставили его выскочить из ванны, древняя немецкая история была достоянием немногих передовых умов и само слово *deutsch* в их обиход вошло совсем недавно. Образ *das deutsche Reich* строился в тогдашней германской культуре последовательными усилиями нескольких историков и филологов, публикаторов древних хроник и поэм. К середине 1840-х годов он приобрел отчетливое революционное звучание. Именно органическая революционность идеи «Лоэнгрин», как мне кажется, и вдохновила Вагнера. Попробуем отрешиться от того, что слово «революционный» вызывает у многих свидетелей развитого социализма душевную зубную боль. И посмотрим пристальнее на Дрезден (королевство Саксония) и Берлин (королевство Пруссия), где протекала жизнь Вагнера-музыканта в 1845–1847 годах в заботах о продвижении «Тангейзера».

Германская революция висела в воздухе и стояла на пороге. Ее главными целями сверх французского лозунга были справедливость и национальное единство. Саксонский король Фридрих Август II, на службе у которого состоял Вагнер, был по нашим меркам довольно-таки передовым монархом: дал самоуправление городам, отменил крепостное право, построил первую в германских землях железную дорогу. Однако франкфуртскую конституцию он не признал, из-за чего и возник такой опасный вираж в судьбе будуще-

5. Торжественное сценическое представление (нем.) — вагнеровское определение жанра «Парсифаля».

го властителя дум. И если в 1870-е годы стало очевидно, что революционное прошлое придает его улыбке шарм, то в начале швейцарских лет наш политический беженец сделал все, чтобы спасти свою последнюю оперу, в которой бодро и очень прочувствованно распевают: *Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!* («За немецкую землю немецкий меч! Так хранят силу Рейха»).

На сцене — начало Первого рейха, исторического предшественника того самого Второго — лона германского Возрождения, так чаемого революционерами. И в какой прекрасной исторической упаковке! Рыцарь Лоэнгрин чудесным образом вторгся в детально проработанный исторический сюжет о том, как Генрих Птицелов, отец первого германского императора, с гордостью носивший титул *pater patriae* — «отец отчизны», явился на дальней западной границе своей новой провинции Лотарингии, чтобы призвать ее жителей влиться в общенемецкое войско, собираемое против венгров. До Лотарингии король Генрих присоединил Швабию и Баварию к избравшим его Саксонии и Франконии. Если взглянуть на карту, становится ясно, что жителям Антверпена венгерские набеги были совершенно безразличны (о чем и поют во втором акте вассалы Тельрамунда), однако оперный народ дружно поддержал поход, так что с начала до самого конца «Лоэнгрина» пребывает в полном единодушии со своим королем (вербальном, ритмометрическом, мелодическом и жанровом), изображая «естественную гармонию» раннего общенемецкого государства. За исключением борьбы за табулет герцога Брабанта (это герцогство возникнет в XII веке, а у нас на сцене X) вся историческая линия детально совпадает с «Деяниями саксов» Видукинда, летописью середины X века, к тому времени найденной как раз в Дрездене и опубликованной Георгом Вайцем — ровесником Вагнера, революционером и членом франкфуртского парламента⁶.

И тут обнаруживается любопытный аспект неафишируемого содержания, которым, именно начиная с «Лоэнгрина», отмечены все вагнеровские композиции: переплетение исторических мотивов с мифом в его высоком структурообразующем смысле допускает такое множество интерпретаций, что загадки содержания вообще не могут иметь единственной разгадки. Глубина «магического символизма» не ограничена, версии переходят в свои противоположно-

6. Видукинд Корвейский. Деяния саксов//Восточная литература. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.

сти, каждая эпоха может разглядеть нечто родное и злободневное как в деталях, так и в облике целого. И это замечательное свойство вполне сознательно вложено в исходную программу. Если мы взглянем на великого сакса Генриха Птицелова с точки зрения современного Вагнеру саксонского патриотизма, то увидим не только революционное состояние духа, но и очень желанный для дрезденской сцены сюжет: «Жизнь за царя» в европейском изводе или продленную традицию придворной *opera seria* (серьезной оперы), содержание которой необходимо сопрягалось с персоной царствующего монарха.

Революционер и верноподданный в одном лице, танцующий разрушитель и художник, верящий, что только революция сметет современное театральное убожество и станет силой, благодаря которой будет вознесен на вершины новый идеальный театр, достойный творческих усилий, Вагнер лелеял мечты об оргии всеобщего уничтожения, сияющие в текстах для революционного листка Августа Рёкеля, что не исключало страстного желания успеха в предлагаемых реакционных обстоятельствах и стремления эти обстоятельства рационально использовать и подчинить своим интересам. И в конце концов, официальной композиторской интерпретацией собственного детища стали страницы из «Обращения к друзьям», где говорится о музыке как о выражении сущности любви. Революция спряталась в тени вместе с баснословной историей храбрых саксонцев. Никакого «компромисса» в этом не усматривалось, такова была органика этого удивительного визионера, утверждавшего, что стоит сосредоточиться — и ваши герои предстанут живыми и сами запоеют.

Подводя итог первой линии рассуждений, подчеркнем еще раз, что в своей основной ипостаси «Лоэнгрин» — опера «историческая», внимательный читатель обнаружит в ее *Dichtung* множество любопытных подробностей, засвидетельствованных почтенными источниками. Например, у фризских племен действительно был король или вождь Радборд (любопытная отсылка к «Лебединому озеру» с его злым волшебником Ротбартом), в летописях упоминаются упрямое язычество фризов, убивавших христианских миссионеров, и месть христиан, однажды уничтоживших все фризские храмы и святыни. Так что злая колдунья Ортруда из рода фризского вождя не только антипод светлого рыцаря в мифологической структуре, но и вполне верифицируемая «историческая» фигура. Ее супруг, Фридрих фон Тель-

рамунд, поначалу тоже «аутентичен» — он доблестный воин, сподвижник короля в победе над данами, и только постепенно, чисто музыкальными средствами Вагнер дает понять его принадлежность к темной стороне человеческого бытия.

Неотразимое очарование оперы обусловлено тем, что каждое событие, каждое сценическое состояние, транслируемое текстом, музыкой, артистами, логической связностью целого, историческими и сказочными ассоциациями, психологической подкладкой совершаемых действий — не предполагает единственного «простого» истолкования. С точки зрения сказки перед нами абсолютный контраст ночи и дня, злых сил и божественного света. Однако, внимательно прислушиваясь к дуэтам главных героев и типам их музыкального взаимодействия, мы начинаем понимать, что здесь скрыто нечто неприемлемое для любителей простых формул, вроде «романтического двоемирия». Оказывается, что Эльза похожа на Фридриха тем, что отвечает на кантилены Лоэнгрин нервным скороговоркой, обнаруживающей замешательство, отчаяние, все что угодно, только не светлую веру. В положении вопрошателей-обвинителей эта пара (Эльза—Тельрамунд) сближается даже интонационно, что старательно завуалировано контрастом диапазонов и инструментальной тембровой ауры. Ведущими в противоположных по духу и музыкальному материалу дуэтных сценах выступают полярные силы: Ортруда и Лоэнгрин. Эльза и Фридрих, согласно любимому вагнеровскому представлению, являют женскую и мужскую ипостаси «человеческого» в его смутном, не до конца оформленном состоянии порыва и жестокого разрушения собственной целостности. При этом логика композиции дуэтов — зеркальна. Фридрих и Ортруда начинают с жестокого столкновения, апофеоза взаимной агрессии, а заканчивают унисоном — полным согласием в состоянии холодной ненависти, заменяющей им любовь друг к другу и к миру. Эльза и Лоэнгрин, наоборот, начинают с дуэта любовного слияния, повторяя фразы друг друга, а затем интонационно расходятся все дальше, так что композитору пришлось оборвать сцену вторжением злодеев, — развивать музыкальное противостояние дальше было просто некуда.

Между главными, детально прописанными процессами личного взаимодействия расположена еще одна важнейшая сцена Эльзы с Ортрудой. Она начинается в жанре *Klage*: именно это слово Вагнер сделал «переключателем» драматургии, использовав его контрастные смысловые поля: в од-

ном плане как «жалобу» в значении «плача», «взывания», в другом — как «жалобу» в форме ритуального обвинения перед лицом Бога, короля и народа. Ортруда одновременно и жалуется, и обличает, добиваясь от Эльзы не только сострадания, но какой-то безрассудной взаимности. И получает ее — все разрешается нежнейшим лирическим дуэтом, в котором звучит будущий «Евгений Онегин». Соединяя в «дуэте согласия» самое светлое, невинное, пассивное с самым злым, умышленным и активно-властным, Вагнер неявно демонстрирует нам парализующий страх заглянувшего в подлинную бездну «женственности». Неявно — потому что сцену легко объяснить простым влиянием, манипуляцией, обольщением. Однако ту силу, которая управляет Эльзой в дуэте с Лоэнгрином, трудно приписать пусть даже и колдовскому воздействию. Эта разрушительная сила вырастает из глубин человеческой сущности, она столь же трагична и ведет к таким же безнадежным последствиям, что и борьба веры-неверия, терзающая человеческий дух в его отношении к Творцу.

Эльзу любят сравнивать с любопытной Психеей, но Вагнер уверенно отослал нас к другому — действительно ужасающему мифу о Зевсе и Семеле. Божественный перун Зевса, испепеливший мать Диониса, мерцает в дальней дали этой многослойной конструкции, но он тем не менее весьма значим для истолкования последней сцены, где Лоэнгрин, как в начале оперы Тельрамунд, обличает Эльзу перед Господом, градом и миром. Получается большая композиционная триада, на которой стоит вся историко-психо-мифологическая конструкция. В первой картине невинную Эльзу-сомнамбулу, обнаженную душу-ожидание-веру своим *Klage* ложно обвиняет Тельрамунд, в последней — Эльзу утратившую благодать безрассудной веры, душу, пробудившуюся к страданию, винит в предательстве Лоэнгрин. В центре — две противоположные женские сущности сливаются в нежной и обольстительной двусмысленности, по музыкальному материалу тяготеющей к образу Грааля (*Vorspiel*⁷ и рассказ Лоэнгрина). И все это — *Klage*, вселенский плач Трагедии, скрытой декорациями волшебной сказки. В одной старой театрално-мифологической трактовке предлагалось видеть в Эльзе жаждущую освобождения душу Европы. В конце она, покинутая, умирает (правда, слов «падает мертвой» Вагнер

7. Вступление (нем.).

не написал, в последней ремарке она «медленно опускается») — и что мы должны подумать?

В отношениях Эльзы и Лоэнгрина — прежде всего музыкальных, есть одно очень важное обстоятельство, усиливающее трагическую суть происходящего. Сначала нам в *Vorspiel* являют светлую мечту, в ауре которой на сцену выходит буквально витающая в облаках Эльза. Она не отвечает на обвинения, вообще не замечает суда над собой, поглощенная процессом рождения своего спасителя из лона собственного сна. Лоэнгрин рождается силой ее веры, включающей, помимо прочего, магические действия: залог (отдам корону, страну и «всю себя») и призыв («повторите, он ведь далеко»). В трех строфах монолога Эльзы происходит модуляция от тембротематического комплекса, стилистически вытекающего из первоначального образа Грааля во вступлении, — к воинственно-рыцарскому интонационному кругу Лоэнгрина, превалирующему в его партии до самого последнего «рассказа», где вновь утверждается Грааль. Получается, что рыцарь, музыкально рожденный из мечты и ворожбы, пусть и освященной отблеском благодати, обретает музыкальную плоть, становится свободной самостоятельной силой. Ее цель — справедливость и благо, воплощенные поступью хорала-шествия. Любовь? Ее в то время в опере было принято изображать иначе. За исключением прощания с Лебедем и одной строфы дуэта с Эльзой Вагнер, скорее, поддерживает тон величественного светлого достоинства, пролагающий между Героем и человеческими людьми незримую границу.

По сюжету короля, плененного Эльзиной мечтой и представшего перед всеми ее воплощением, Лоэнгрин должен стать знаменем победы и святителем будущей Империи. По сюжету музыкальной трагедии Вагнера Лоэнгрин — не от мира сего, никому ничего не должен, готов защищать, но не править или вести на бой Брабант. Он видит каждого сразу, во всем разнообразии игры света и тени, поэтому нарушение Эльзой обета и признание Ортруды в черном колдовстве не вызывают в нем эмоционального всплеска. Сияющий и бесстрастный, он удаляется, потому что миссия — одно, а жизнь на земле — совсем другое, его нечеловеческая природа вступила в противоречие со сценарием, и, хотя голова героя печально склонилась, музыка свидетельствует о надежде и освобождении. Только одним восклицанием в кульминации дуэта отмечена важность поворотного момента: *Weh' uns, was tatest du!* — «Горе нам, что ты надела-

ла!» — поет Лоэнгрин. Той же самой фразой ознаменован момент убийства Зигфрида — космический эклипс Тетралогии. *Hagen, was tatest du?* — вопрошает Гунтер, взирая на очевидное.

Небольшое эссе «Что есть немецкое?» — *Was ist deutsch?* (1865—1878) Вагнер начинает с утверждения, что

Слову «немецкое» [*deutsch*] соответствует глагол «объяснять» [*deuten*]: «немецкое» — это то, что является для нас понятным, ясным [*deutlich*] и тем самым внушающим доверие, привычным, унаследованным от родителей, выросшим из нашей почвы⁸.

Затем, постепенно удаляясь от этимологии и предприняв длинное историческое путешествие, он слегка запутывает вопрос. На кульминации разработки звучит заявление о том, что вместо описания противоречивых свойств легче наглядно показать, кто есть «немецкий», и это, конечно, Себастьян Бах в его нелепом французском парике и во всеоружии чопорной итальянской формы. Несмотря на немислимые условия, «дух Баха, немецкий дух все-таки вышел на свет из своей колыбели — мистерии волшебной музыки», произошло пресуществление общепринятых итальянских рецептов в необозримый мир немецких, несравненных в их естественности и ясности шедевров.

Вагнера обычно не числят среди почитателей Баха, хотя именно в период сочинения «Лоэнгрин» баховская кантата совершенно неслучайно возникла в одном из дрезденских концертов, «всецело новых по духу и содержанию». В другом месте «Моей жизни» маэстро вдруг сообщает о посещении по дороге в Вену музик-директора Мозевиуса, «старого друга нашей семьи». «Больше всего меня интересовало его необыкновенно богатое, полное, если не ошибаюсь, собрание кантат Себастьяна Баха в превосходных списках»⁹, добавляет он, намеренно, между прочим.

Затевать здесь длинные объяснения, почему именно Бах был так тайно дорог композиторскому сердцу и немецкой душе Рихарда Вагнера, думаю, не стоит. Это совершенно отдельный и очень узкопрофессиональный предмет. Со-

8. Вагнер Р. Что такое немецкое? // Философская культура. Журнал русской интеллигенции. 2005. № 1. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

9. Вагнер Р. Моя жизнь. С. 153.

средоточимся на том, что, как и Бах, капельмейстер Вагнер жил в эпоху тотального господства итальянского музыкального театра и что он сформулировал для себя, как применить достижения «Вильгельма Телля» Россини, а также Беллини и Доницетти в немецкой по антуражу, содержанию, духу и, главное, музыкальному языку, опере. И воплотил это в единственном произведении — в «Лоэнгрине». Только здесь мы слышим прекрасные *a capella*, перерастающие в мощные хоровые массивы, арии и кабалетты, *da capo*, хоровые картины и стретты.

По музыкальной внешности «Лоэнгрин» — опера прежде всего государственно-народная, хор в ней важен, а в поворотных точках становится главным музыкально действующим лицом: именно хор изображает приближение ладьи Лоэнгрина. Хор резонирует поступкам всех персонажей, он декорирует главные ритуалы: молитву перед Божьим судом, ведение невесты к алтарю и к брачному ложу. На чередовании хора и соло, пения всех персонажей и чисто инструментальных эпизодов основано развитие музыкально-драматического действия.

Вместе с тем характерную для итальянской оперной традиции логику смены типов движения и наполненности музыкальной ткани в «Лоэнгрине» перекрывают три композиционные стратегии чисто немецкого свойства:

а) совершенно баховский принцип риторического темообразования, где «всеобщему», «священному», «государственному» соответствует хоральное шествие, «личное» соотнесено с хроматикой, энгармоническими модуляциями и терцовыми переходами, а «героическое» воплощается фанфарной интерваликой и пунктиром. К трем типам баховской артикуляции Вагнер добавил впечатляющий четвертый — длинное поступенное нисхождение в качестве противосложения, придающего темам пространственный объем и смысловой масштаб;

б) развитие «итальянских» приемов вокальной выразительности разнообразными формулами национальных мелодических стилей от лютеранского хорала и старинной баллады до Шуберта и современных мастеров *Lied*. Чуть позже Вагнер напишет, что овладел языком звуков, как родным, и достиг полной ясности в выражении на нем сокровенных мыслей и ощущений. Это произошло отчасти в «Тангейзере» и полностью — в «Лоэнгрине». Именно здесь комбинация барочного риторического начала с разнообразными жанровыми микстами и стилевыми аллюзиями действительно

достигла предельной ясности выражения. В дальнейшем композитор повернет в совершенно другом направлении, а пока перед нами достойный и в высшей степени изобретательный немецкий соперник «Лючии», чья концентрированная «национальность» обнаруживает постоянные параллели с будущими динамическими построениями Верди;

в) главнейший из трех принципов, модифицирующих итальянское начало в качественно иное и несравненно более сложное по композиции и ее слуховому осмыслению, — вагнеровский симфонизм, в котором раз тематически начатое продолжает жить, постоянно изменяясь, как в учении Гёте о метаморфозе растений. Дело не в повторении тем и не в так называемых лейтмотивах — это уровень самого грубо-наглядного музыкального вдалбливания. От него мы ступень за ступенью восходим к едва уловимым ассонансам, где тема растворена в полифоническом фоне или напоминает о себе одним созвучием, одной арфовой нотой. Процесс слухового вникания в свивание тематических нитей составляет отдельное наслаждение, усиливающееся по мере того, как вы запоминаете партитурную ткань. Однако и для искателей менее пряных удовольствий композитор постарался от души, явив себя в неслыханных прозрачностях, непрерывностях и воздушностях, контрастирующих восхитительным громогласностям и восторгам с неизменными трубами-литаврами.

В «Лоэнгрине» впервые зазвучал образ наполняющего светом и жизнью пространства, который потом станет вступлением к «Золоту Рейна». Здесь же разработана форма дуэта, из которой вырастет драматургия «Тристана и Изольды». Идея *Klangfarbenmelodie*¹⁰ тоже появилась именно здесь — не пропустите повторенное трезвучие в самом начале *Vorspiel* и задумайтесь о том, чем оно отличается от точно такого же, открывающего «Героическую симфонию» Бетховена. В заключение скажу, что из всех перечисленных и множества неупомянутых замечательных свойств «Лоэнгрин» прекрасен своей бесхитростностью и неисчерпаемостью: в каждом общении он открывает вам что-нибудь новое, поражает, творит пространство мечты. Прекрасная ясность *истинно немецкого*, которой Вагнер здесь, как ему казалось, достиг, оборачивается трагедией неутоленного желания и растворяется в «мистерии волшебной музыки».

10. Тембровая мелодия (нем.) — термин Арнольда Шёнберга.

Библиография

Вагнер Р. Моя жизнь. Т. 2. М.: Грядущий день, 1911.

Вагнер Р. Что такое немецкое? // Философская культура. Журнал русской интеллигенции. 2005. № 1. С. 149–174. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

Видукинд Корвейский. Деяния саксов. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.

The Middle of the Distance

Anna Porfirieva. Russian Institute of the History of the Arts, St. Petersburg, Russia, porfira@yandex.ru.

In the perception of Richard Wagner's *Lohengrin* and in scholarly discourse on it, the legend associated with the tales of the Knights of the Grail prevails. But the romantic element in opera had a political and even revolutionary meaning for Wagner. The historical layer of the operatic action in *Lohengrin* draws on the *Deeds of the Saxons* by Widukind of Corvey and recounts the birth of the first Germanic parish, united by Henry the Fowler, the “Father of the Fatherland” — and the first Germanic emperor. The Romantic generation of German revolutionaries — Wagner's peers and associates — excavated the ancient history of Germany and German mythology from old manuscripts and established it in the minds of the fledgling nation. *Lohengrin* was the first German opera to give artistic life to the revolutionary and patriotic ideas of the German Renaissance. The peculiarity of the opera lies in the interplay of the original Wagnerian principles of composition with operatic forms of Italian origin. The composer would later cite Johann Sebastian Bach as the ideal example of the “Germanic” in his ludicrous French wig and his fundamentally Italian style. By combining the rhetorical principle directly derived from Bach's music with a variety of German melodic sources from chorales to Romantic songs, Wagner had fully mastered his musical language. This article examines the compositional symmetries, supports, and arches that build the integral structure, new duet forms, and other findings that had a continuation in operas after *Lohengrin*, as well as the main feature of this work: the combination of lyricism and tragedy, history and myth, which opens the way to countless interpretations of meaning on the modern opera stage.

Keywords: *Richard Wagner; Lohengrin; Deeds of the Saxons; history; myth.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2022-2-6-6-19

References

Wagner R. *Moya zhizn'* [My Life], vol. 2, Moscow, Gryadushchii den', 1911.

Wagner R. Chto takoe nemetskoe? [What is German?]. *Filosofskaya kul'tura. Zhurnal russkoi intelligentsii* [Philosophical Culture. Journal of the Russian intelligentsia], 2005, no. 1, pp. 149–174. URL: <http://www.hrono.ru/proekty/metafizik/fk107.php>.

Widukind Korveiskii. *Dejaniya saksov* [The Deeds of the Saxons]. URL: <https://www.vostlit.info/Texts/rus/Widukind/frame1.htm>.