
Борис Шалагинов

О тайне имени Лоэнгрин

Как известно, главная особенность сюжета романтической оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» (1848) состоит в том, что Лоэнгрин вступает за честь Эльзы и женится на ней с условием, что она никогда не станет спрашивать о его имени и происхождении. Но Эльза все-таки задает роковой вопрос, и Лоэнгрин оказывается вынужден навсегда удалиться в царство Граала.

Сам Вагнер, любивший снабжать свои произведения автокомментариями, нигде, в сущности, не объяснил, почему Лоэнгрин должен держать свое имя в тайне. Исследователи же в подавляющем большинстве случаев никак не связывают драматическую коллизию «Лоэнгрин» с тайной имени героя. А ведь именно тайна является центром, вокруг которого сосредоточены помыслы и поступки всех персонажей.

Какое же толкование дает произведению сам композитор, который выступил здесь и как автор либретто?

В программном эстетическом документе «Обращение к друзьям» (1851) Вагнер пишет, что изобразил в опере «трагическое положение истинного художника в современной жизни»: «Художник неизбежно и естественно стремится к тому, чтобы его поняли и восприняли непосредственно чувством. А невозможность охватить это чувство во всей его непосредственности и определенности... вынужденная необходимость вместо чувства обращаться почти исключительно к критическому рассудку — вот в чем заключается трагизм положения художника...»¹.

Как ни интересно это суждение автора, высказанное через несколько лет после создания оперы, было бы правильней рассматривать его скорее как образец романтической эстетики, нежели как разгадку сюжета «Лоэнгрин». Если бы мы могли принять вышеприведенную цитату за разгадку, то в таком случае Эльза символизировала бы этот самый «критикующий рассудок», псевдопросветительское недоверие к внутреннему миру художника, к его непосредственным чувствам. Однако в том же обращении сам Вагнер совсем по-другому характеризует Эльзу. Кроме того, получается, что никакой тайны у Лоэнгрин нет, а есть лишь желание, чтобы его воспринимали «не рассудком», а «чувством».

В публикациях, появившихся в ХХ веке, обстоятельно анализируется морально-психологическая проблематика оперы. В большинстве из них мы находим попытку аллегорического истолкования произведения. Лоэнгрин предстает как одинокий, романтически возвышенный герой, не принятый окружением. А. К. Кенигсберг пишет, что в драме изображена трагедия художника в буржуазном обществе². А. Лиштанберже полагает, что в «Лоэнгрине» Вагнер изображает конфликт ге-

ния и черни, существующий во все времена³. Г. Майер считает, что главное в драме — тема художника, и Лоэнгрин олицетворяет «чистое» искусство, далекое от мира обыденности⁴. Э. Валентин и Л. Маркузе поддерживают ту точку зрения, что Лоэнфин — это политик, требующий от массы беспрекословного подчинения⁵. Э. Шренк и В. Эйнбек утверждают, что тайна Лоэнгринина имеет религиозный, эзотерический характер: знание убивает веру*...

Недостаток этих объяснений состоит в том, что их порой трудно согласовать с конкретным событийным планом оперы. Например, непонятно, где Вагнер дал повод считать, что он в своей драме, построенной на средневековом сюжете, изображает буржуазные отношения? Здесь мы видим попытку механически распространить на «Лоэнгринина» суждения самого Вагнера об антибуржуазной направленности «Кольца нибелунга»; между тем эти суждения подлежат истолкованию в эстетической плоскости. Не вполне очевидно также, почему историю трагической любви Лоэнгринина и Эльзы нужно понимать как конфликт гения и черни? Скорее, к «черни» можно отнести Ортруду и Тельрамунда...

Дальнейшие неувязки возникают там, где отвлеченно-иносказательные мотивировки искусственно смешиваются с конкретно-психологическими. Почему Лоэнгрин стремится к людям? Потому, говорят нам, что ему как гению в романтическом понимании этого слова свойственны одиночество и вечная тоска по земному. Так, например, Г. Адлер толкует появление Лоэнгринина у брабантцев как стремление художника «спуститься из одиночества своих высот обратно к людям»⁷. «Трагизм Лоэнгринина — в его одиночестве», — вторит ему Г. Майер⁸. Но на это еще в 1913 г. последовало возражение, что «царство света и радости», о котором говорит Рыцарь Лебеда Эльзе, вовсе не означает «царство тоски». Бульхгаупт высказывается в том же духе, дискредитируя «художническое» направление интерпретации: «Вряд ли Лоэнгрин чувствовал себя одиноким в царстве Грааля. Грааль — вовсе не символ пустынного одиночества»¹⁰.

В вагнероведении делались попытки объяснить, что представляет собой царство Грааля в опере. Э. Шренк полагал, что царство Грааля — мир романтического гения, недоступный глазу простого смертного, как и его обыденному пониманию⁹. Э. Юли рассматривал царство Грааля и его рыцарей как идеальное царство этически совершенных индивидов¹². В советской германистике высказывалось созвучное мысли Э. Юли соображение о том, что Грааль — это утопическое изображение прекрасного будущего человечества¹³.

Сам Вагнер, очевидно, не имел однозначного ответа на вопрос, почему же Лоэнгрин покидает царство Грааля и тем более скрывает свою причастность к нему. В «Обращении к друзьям» мы находим объяснение, которое свидетельствует о том, что высшая, идеальная сущность Лоэнгринина представлялась Вагнеру-романтику односторонней, обедняющей *человеческое* существование. Вагнеровский Лоэнгрин был одержим своего рода «блаженным томлением» (Гете), «болезненным энтузиазмом и страстной тоской» (Гегель), но не по небесному, а по земному. В этом своеобразии концепции оперы, в отличие от раннеро-

мантических толкований истории Лоэнгрин. «Лоэнгрин, — писал композитор, — желал сделаться только человеком, исполненным теплоты и вызывающим теплые чувства к себе, словом, человеком вообще, а не Богом»¹⁴. В поэтическом тексте, написанном в 1845 г., мы находим строки, подтверждающие эту мысль. Речь идет о словах Лоэнгрин, обращенных к Эльзе: «О Эльза, что ты сделала со мной! Когда я увидел тебя впервые, я почувствовал, как во мне вспыхнула любовь к тебе, и мое сердце забыло святую службу Граалю, И вот я должен вечно искупать свою вину, потому что вместо Бога выбрал тебя. Увы, я должен мучиться за совершенный грех, ибо божественную чистоту я надеялся обрести в любви к женщине!» (подстрочный перевод мой. — Б. Ш.). Эти слова не были положены на музыку и, следовательно, не вошли в оперу, ибо снижали романтический пафос трагической раздвоенности личности до тривиального мотива слабости духа перед плотским соблазном.

Обобщая все приведенные выше трактовки, мы обнаружим существенную неувязку, которая заключается в противопоставлении Лоэнгрин и Эльзы — противопоставлении, в сущности, дискредитирующем тему их любви, столь важную в сюжете оперы.

Но возможно и еще одно объяснение. На наш взгляд, запрет Лоэнгрин защищает Эльзу.

В письме от 30 мая 1846 г. Вагнер так определил основную идею будущей оперы: «Невозможность длительного соприкосновения сверхчувственного (*übersinnlich*) явления с человеческой природой». Композитор поясняет эту мысль с помощью греческого мифа о Зевсе и Семеле, в котором он усматривал аналогию сюжету о Лоэнгрине. Миф этот повествует о том, как земная женщина Семела захотела увидеть своего тайного возлюбленного во всем величии его божественной красоты. Когда Зевс, уступив просьбам Семелы, явился перед ней в облике божества, Семела погибла, испепеленная его молниями.

Вагнер, несомненно, исходил здесь из романтического представления: обыденное и идеальное представляют собой разные стороны человеческой природы. В вечной тоске стремятся они друг к другу, но их соединение невозможно. Это делает существование человека трагическим. Мысль о том, что счастье Лоэнгрин — выразителя высшей духовной чистоты — невозможно в условиях земной обыденности, лейтмотивом пронизывает весь сюжет оперы. Но и для Эльзы — воплощения земной чистоты — восхождение к трансцендентному невозможно. Это подчеркивается еще одним лейтмотивом — представлением трансцендентного как тайны. На земле сверхчувственное предстает человеку лишь в «снятом» виде, в *образе* обыденного явления, то есть в качестве слабого отражения, бледной тени, неясного мерцания, предчувствия и т.п. Путь земного к сверхчувственному прегражден запретом, нарушение которого губительно прежде всего для самого земного начала. В вечном стремлении к постижению трансцендентного человек балансирует на грани трагического самоуничтожения. Высшая истина в чистом виде дается человеку лишь в момент смерти, он получает ее ценой жизни (как то происходит, например, в заключительной сцене «Фауста» Гете). Более того, человек даже несет наказание за попытку проникнуть в тай-

ну сверхчувственного мира: непосредственное созерцание сверхчувственного ослепляет или даже умерщвляет его.

Литературный контекст XIX столетия может служить подтверждением верности подобного истолкования вагнеровского сюжета. В качестве одного из многочисленных тому примеров можно привести слова А. де Виньи:

*Возможно ли в порыве полного экстаза
Узреть небесный край и не погибнуть сразу¹⁵?*

(Перевод мой. — Б. Ш.)

Тот же трагический мотив мы находим и у многих других западноевропейских романтиков. Однако отметим, что он не является изобретением романтиков, поскольку зародился еще в XVIII веке. Его можно найти уже у любимого поэта Р. Вагнера — Гете, скажем, в его штурмерском стихотворении «Песня странника в бурю», которое было написано под сильным влиянием «метафизического» стиля мышления Ф. Г. Клопштока и английского философа Шефтсбери. Странник стремится всей душой слиться с роскошным, разнообразным и бурным миром природы. Но хотя человеческое сердце не может остаться равнодушным к мощному зову природы, оно не в силах выдержать всей полноты явленного ему единства земного и космического, идеально-божественного и обыденного, прекрасного и взволнованно-страшного. В этой невозможности, по Гете, и заключается метафизический трагизм человеческого бытия. Стихотворение заканчивается смирением с обыденным, символом которого у Гете выступает хижина (Hütte):

*Скучный дух!
Там, над холмами,
Горная мощь!
Но пыл иссяк:
Вот он, очаг мой!
К нему б добраться¹⁶.*

(Перевод Н. Вильмонта)

А в «Фаусте» Дух земли, представ перед героем, алкающим абсолютного знания, в «устрашающем облике» (как Зевс перед Семелой), отказывается вести с ним беседу, поскольку человеческое сознание не может без ущерба для себя воспринять сверхчувственное:

Фауст. *О деятельный гений бытия,
Прообраз мой!*
Дух. *О нет, с тобою схож
Лишь дух, который сам ты познаешь, —
Не я!*

(Перевод Б. Пастернака)

Мотив губительности для человека непосредственного созерцания сверхчувственного находим и в русской поэзии. Например, в стихотворении Ф. Тютчева «Проблеск» (1825) есть такие строки:

*...Ине дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем...*

*И отягченною главою,
Одним лучом ослеплены,
Мы упадем не к покою,
А в утомительные сны.*

А Дж. Кардуччи в стихотворении «Гомер» описывает встречу певца со сверхчувственным явлением — видением погибшего героя. Истина, раскрывшаяся Гомеру при созерцании Ахилла, ставшего божеством, ослепила его навеки, но и пробудила в нем высший поэтический дар:

*... С островов счастливых,
Где он внимал гармонии поэтов...
Явился он. В сверкающих доспехах
Был богу лучезарному подобен,
И лик его прекрасен был как солнце...
Взглянул Гомер — и замер, пораженный,
И ласки солнца на полях Аргосских
Глаза его отныне не видали.*

(Перевод Н. Локателли)

По существу, к этому же мотиву романтической разделенности сверхчувственного и земного начал восходит трагическая коллизия поэмы М. Лермонтова «Демон». Заметим, что и здесь обыденно-психологические мотивировки мало что дают для понимания причины, по которой любовь Демона оказалась трагической для Тамары:

*Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты...
Могучий взор смотрел ей в очи!
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал,
Неотразимый, как кинжал...
Мучительный, ужасный крик
Ночное возмутил молчанье...*

Романтический мотив гибельности прямого соприкосновения человека с тайной сверхчувственного мира перешел в поэзию западноевропейского и русского символизма, подтверждение чему можно найти, к примеру, в стихотворении А. Блока «Демон» («Иди, иди за мной...»). У Блока, как и у Лермонтова, Демон — воплощение трансцендентного начала, несущего гибель человеку, который решился познать сверхчувственное, идеальное. В стихотворении Блока желание человека «узреть новые миры» связано с его гибелью; Демон не противится человеческой жажде соприкосновения с Абсолютом. Напротив, он открывает человеку все тайны, но тем самым приводит его к гибели! Заметим, что, как и в опере Вагнера (любимого композитора Блока), здесь к проникновению в сокровенное подталкивает любовь:

*И, онемев от изумленья,
Ты узришь новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры...
Дрожа от страха и бессилья,
Тогда шепнешь ты: отпусти...*

*И, распустив тихонько крылья,
Я улыбнусь тебе: лети.
И под божественной улыбкой.
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкой,
В сияющую пустоту.*

Теперь становится понятной идея запрета в «Лоэнгрине». Рыцарь Святого Грааля, служитель храма, где сохраняется чаша с кровью Иисуса Христа, предстает перед брабантцами как выразитель сверхчувственного мира. Проникновение в тайну этого мира, связанное с раскрытием тайны имени и происхождения Лоэнгринна (Nam' und Art), чревато для земного сознания гибелью. Вот почему Эльза не должна знать имя своего супруга. Но это же условие делает трагичной любовь самого Лоэнгринна, отдаляет его и от Эльзы, и от брабантцев.

Указанная особенность является не квинтэссенцией оперы (поскольку ее содержание все же намного сложнее), а типологической особенностью стиля, вводящей вагнеровское произведение в контекст романтического и символистского искусства рубежа XIX—XX ст.

Понятый подобным образом конфликт позволяет осмыслить оперу «Лоэнгрин» как *метафизическую трагедию*. Трагизм заключается не только в обреченности, с точки зрения романтизма, попыток человека соединить две полярные реальности, но и в невозможности отказаться от этих попыток. Трансцендентное никогда не станет частью человеческого опыта, оно лежит вне сферы его чувств. Но без идеального полюса человеческая жизнь лишена смысла, обречена на беспросветность эмпирического существования.

Становится понятным, почему, по замыслу Вагнера, Эльза, это воплощение человеческого начала, должна была задать свой вопрос Лоэнгрину и почему тем самым она обрекла себя на вечную разлуку с возлюбленным и даже на гибель.

Мотив запрета и стремления к нарушению запрета, продиктованного самой природой человека, его *естественного* влечения к полноте духовного существования, продолжает занимать Вагнера и после завершения «Лоэнгринна» и получает еще более трагическое воплощение в «Кольце нибелунга». Возникает, пожалуй, самый трагический у Вагнера образ — Вотан со своим копьём-запретом. Этот бог вынужден препятствовать тем героям, которых любит больше всего: Зигмунду, Брюнгильде, Зигфриду. Философское обоснование запрета в «Кольце» связано с идеей слепой «воли» А. Шопенгауэра: запрет действует как бы помимо желаний того, от кого исходит; поступок существует независимо от намерений личности, которая его совершает.

В финале «Лоэнгринна» Вагнер попытался примирить непримиримое. Он вывел на сцену Готфрида, которого в средневековой легенде не было. Его имя многозначительно звучит в самом начале оперы. Вагнер считал, что зритель на протяжении всего действия должен ждать его появления. Лоэнгрин, удаляясь навсегда в царство Грааля, передает Готфриду свои меч, рог и перстень. Это развязка оперы и ее идейная кульминация, представляющая собой некое воплощение завета Гете:

«Умри и возродись!» (Stirb und werde!). В финале Готфрид оказывается образчиком синтеза земного и небесного: он сопричастен божественному, но связан и с земной жизнью. Пройдя служение в царстве Граала, он как бы еще раз рождается "для земной жизни — в прежнем земном облике, но духовно уже приобщенный к высшему миру.

Сразу же после этой оперы Вагнер написал поэтическое произведение «Иисус из Назарета». Как видим, такой поворот темы был предвосхищен финалом «Лоэнгрин». Иисус стремится к человеческому участию, а толпа хочет прикоснуться к истине. Но разрыв между высшей истиной и земной обыденностью преодолеть, как и в «Лоэнгрине», невозможно, и из этого разрыва вырастают трагическое неверие и непонимание. Толпа изгоняет Иисуса.

Мысль о путях преодоления пропасти между идеальным и земным мучит Вагнера и в период работы над «Тристаном и Изольдой». Он направляет Шопенгауэру два письма, в которых рассказывает философу о своем решении проблемы, о том, что примирить идеальное и земное может только высокая жертвенная любовь. Но Шопенгауэр оставил письма Вагнера без ответа...

Примечания

¹ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — Т. 4. — М., 1911. — С. 387.

² Кенигсберг А. К. Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Таннгейзер», «Лоэнгрин». — М.; Л., 1967. — С. 34.

³ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. — М., 1905. — С. 88—89.

⁴ Mayer H. Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Rowohlt, 1959. — S. 43, 47.

⁵ Valentin E. Richard Wagner. — 1937. — S. 86; Markuse L. Das denkwürdige Leben R. Wagners. — München, 1913. — S. 81.

⁶ Schrenck E. R. Wagner als Dichter. — München, 1913. — S. 89; Einbeck W. Das religiös-philosophische Gehalt in R. Wagners Musikdramen. — Buenos Aires, 1956. — S. 46.

⁷ Adler G. R. Wagner: Vorlesungen. — 1909. — S. 99.

⁸ Mayer H. Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Op. cit. — S. 46.

⁹ Schrenck E. Wagner als Dichter. — Op. cit. — S. 97.

¹⁰ Цит. по: Schrenck E. Wagner als Dichter. — S. 96.

¹¹ Ibidem. — S. 88.

¹² Uehli E. Die Geburt der Individualität aus dem Mythos als künstlerisches Erlebnis R. Wagners. — Stuttgart, 1921. — S. 77.

¹³ Неустроев В. П. Рихард Вагнер. // История немецкой литературы. В 5 тт. — Т. 3. — М., 1966. — С. 94—95.

¹⁴ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — Указ. изд. — С. 384.

¹⁵ Dans les ravissements d'une extase imprévue. // Pourrai-je voir le ciel sans mourir de sa vue?

¹⁶ Armes Herz! // Dort auf dem Hügel, // Himmlische Macht! // Nur so viel Gut, // Dort meine Hütte, // Dorthin zu warten!

¹⁷ По сюжету, все брабантцы считают юного Готфрида погибшим.